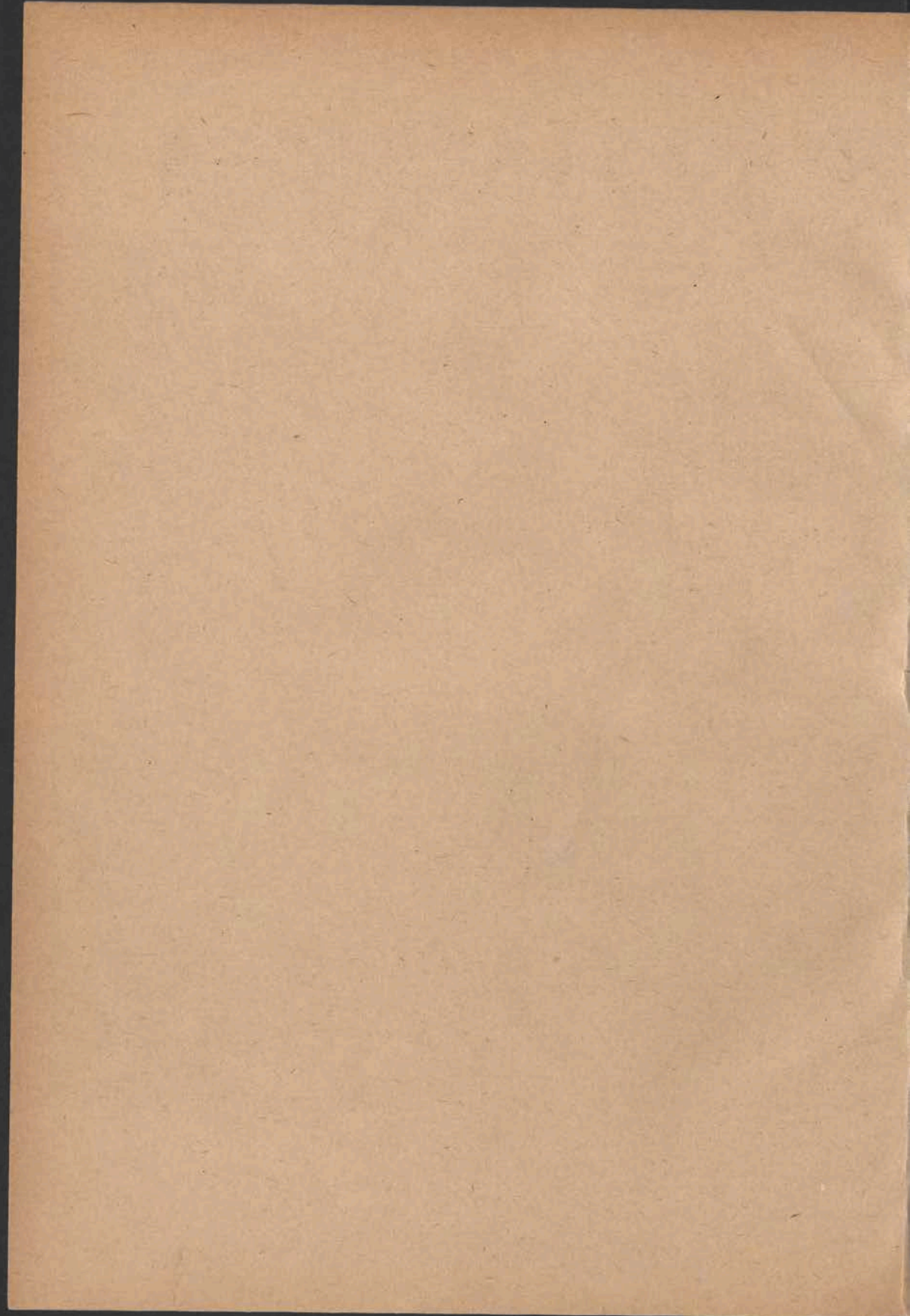


Nr. 5

1946/47



ŁÓDŹ
TEATRALNA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Nr 5

1946/47

WŁODZIMIERZ PERZYŃSKI: «SZCZĘŚCIE FRANIA»

Włodzimierz Perzyński

Z PAMIĘTNIKA AUTORA DRAMATYCZNEGO

I.

Psiakrew — myślał młody literat Włodzimierz Perzyński, spacerując po plantach w Krakowie — skądby tu wziąć pieniędzy.

W tej smętnej chwili usłyszał za sobą wesóły głos:

— Włodek!

I już po głosie poznał przyjaciela, młodego rzeźbiarza Stanisława Ostrowskiego, który stale mieszkał we Lwowie i na dzień, dwa, wpadał do Krakowa. — Odwrócił się, uradowany.

Ostrowski był fizjognomistą.

— Goły jesteś.

— Strasznie.

— Czekaj, ja coś wymyślę. Tymczasem chodźmy na wódkę.

Gdyby Perzyński z czyichkolwiek innych ust usłyszał taką obietnicę — nie zwróciłby na nią najmniejszej uwagi. Ale gdy Ostrowski utrzymywał, że coś wymyśli — można mu było wierzyć. Istnieją różdżkarze wyczuwający pod ziemią wodę. Ostrowski posiadał również czarodziejski, a w miejscowościach ucywilizowanych stokroć bardziej praktyczny dar wyczuwania źródeł pieniężnych. Jakoż już po pierwszej wódce zabłysło mu w uśmiechu triumfujące „Mam“.

— A możebyś tak napisał komedię.

Perzyński wytrzeszczył na przyjaciela oczy.

— Komedię!

— Ja wracam do Lwowa i pomówię z Pawlikowskim. Przyśle ci za-
liczkę.

Po dwóch kieliszkach Perzyński nie potrafił jeszcze wżyć się w ten nastrój psychiczny, dla którego niema niemożliwości. Słowa przyjaciela wprowdzały go jednak w stan trudny do określenia. Było to jakby zdumienie, połączone z niepokojem. W jego marzeniach o przyszłości literackiej — teatr dotychczas nie odgrywał najmniejszej roli. Po prostu nie istniał. Może dlatego, że Perzyński nie był nawet amatorem teatru. Bardzo rzadko zdarzało mu się dosiadywać do końca przedstawienia. I co chwila przedstawiał sobie w głowie obraz, albo zdanie posłyszane ze sceny — naprowadzało mu mózg na niespodziewane skojarzenia, z których rozsnuwały się nowe obrazy i myśli, nie mające już nic wspólnego ze sceniczną akcją i tak go to pochłaniało, że na kilka lub kilkanaście minut tracił zupełnie poczucie rzeczywistości. Albo zatracił je w sobie sztucznie, przykładając lornetkę odwrotną stroną do oczu. Dalekie małeńkie figurki w niebieskawych konturach zaczynały wówczas grać bardzo ciekawą sztukę, tylko nie mającą nic wspólnego z tą, jaka była na afiszu. W głębi duszy zresztą Perzyński poczytywał sobie za złe taki stosunek do teatru i uważał go za dowód pewnego umysłowego upośledzenia. Więc przed nikim się do tego nie przyznawał, ale rozmów o teatrze unikał, bo nigdy nie był pewien obsady żadnej sztuki, nawet w najwybitniejszych rolach. Nie przeszkadzało mu to od czasu do czasu pisywać zastępczo recenzji i był w wymaganiach bardzo surowy, co by może dowodziło, że krytyką teatralną rządzą niewzruszone prawa psychologiczne, ogarniające odrazu nawet i dyletantów.

— Napiszesz — nalegał Ostrowski.

Perzyński spojrzał na niego łagodnym wzrokiem i odparł z niezwykłą stanowczością.

— Napiszę.

Jedno jego przeżycie wskazywałoby, że posiadał podświadomy instynkt autora dramatycznego. Na jakieś trzy lata przedtem w zimie zdarzyło się tak, że pewnego wieczoru Przybyszewski wraz ze swoim otoczeniem zawędrował do knajpy, która się mieściła w Rynku, obok szarej kamienicy. Knajpa była pusta, zimna i wszyscy jacyś zwarzeni. Apatycznie wypito kolejkę wódki, potem krupniku, potem znów wódki i powoli, z trudem, jakby ciągnięte za włosy — zaczęło się imrowizować pijaństwo. Wiadomo jest z wielowiekowych doświadczeń, że pijaństwa, które się tak niewyraźnie rozpoczynają — bywają zawsze najtwardsze. Tak się też stało. Koło północy wszyscy przenieśli się do zaprzyjaźnionej restauracji Goldsteina. I choć nikt się z nikim nie umawiał, każdy wchodzący witał sympatycznego restauratora jednakowo: atakiem morskiej choroby. A Goldstein wodził zgorszonym wzrokiem po kamiennej posadzce i wykrzykiwał:

— Kotlet cielecy... wątróbka gęsia... Cynaderki z rusztu... pularda... To panowie za to wszystko płacili tam, a do mnie przychodzą tylko na kawę!

Perzyński pił i nieprzytomniał narówni z innymi. W jaki sposób wyszedł z restauracji Goldsteina — nie pamiętał. Świadomość ocknęła się w nim na plantach. Przez te kilka godzin, które spędził w restauracji —

napadało gęstego śniegu i planty były zupełnie białe. Perzyński szedł pod rękę z kończącym studia medykiem Tadeuszem Żeleńskim. Zataczali się od ławki do ławki. W pewnej chwili Żeleński oświadczył, że mu się chce spać i wyciągnął się na ławce. Perzyński popatrzył na niego z wyrazem głębokiego skupienia w oczach, a potem z pieczołowitością piastunki zaczął mu ubijać poduszkę ze śniegu pod głową i, w braku koldry posypywać śniegiem. Niewątpliwie kierowała nim podświadomie chęć zamordowania przyszłego krytyka, który zresztą przyplacił ten wypoczynek zapaleniem płuc. I w tem przeczuciu i pragnieniu, przejawiał się instynkt autora dramatycznego.

W kilka dni po powrocie Ostrowskiego do Lwowa — Perzyński otrzymał od Pawlikowskiego 400 koron na sztukę. Tego samego wieczoru



Włodzimierz Perzyński

postanowił zabrać się do pracy. W tym celu, aby móc do późna w noc pisać — kupił po południu dwie świece. Jednakże nie zawsze czyny ludzkie idą po linii zamierzeń. Gdy Perzyński wrócił do domu był już jasny, słoneczny dzień. I co gorsza, ani śladu pomysłu do sztuki w głowie. Drażniło go to i niepokoiło. Obiecywał sobie, że w ciągu nocy plan całej

komedii będzie gotowy. Jednakże gdy usiłował skupić myśli — ogarniało go dziwne wrażenie, jak gdyby momentalnie wszystkie myśli, aż do najbliższej ulatniały mu się z głowy, pozostawiając zupełną pustkę pod czaszką. Przespał obiad, zjadł coś na mieście i dopiero wieczorem zjawił się na kolacji w pensjonacie, w którym się stołował. Jakoś tak się złożyło, że pensjonat tego dnia był zupełnie pusty. Perzyński stracił nagle wiarę w możliwości napisania sztuki i ogarnęła go zupełna apatia. Był duszny, skwarny wieczór i obraz krakowskich ulic, których każdy szczegół znał na pamięć napelniał go takim obrzydzeniem, że nie chciało mu się wychodzić. Siedział przy stole i trząsał plotki z właścicielką pensjonatu. Mieszkało tam kilka panien z Królestwa i Litwy, i jedna wśród nich z Suwalszczyzny, słuchaczka agronomii, odznaczała się bardzo żywym i wesołym usposobieniem. Otóż panna ta, na kilka dni przedtem wybrała się z kolegami na jakąś eskapadę i wróciła bardzo późno w nocy. Pocziwą właścicielkę pensjonatu napelniło to obawami o jej cnotę i, wpadając w coraz większy zapał, w miarę jak mówiła, — zaczęła się rozwodzić przed Perzyńskim na temat coby było, gdyby.... Perzyński słuchał i nagle się roześmiał. Zarysował mu się w myśli typ panny, nad której cnotą otoczenia tak czuwa, że aż ją zmusza do tego, żeby się puściła. I w tej samej chwili wszystkie nerwy się w nim sprężyły, jakby w radosnym oczekiwaniu. Przecież to był temat do sztuki... Taka panna...

— Lekkomyslna panna — nasunął mu się tytuł. Nie — lekkomyślna kuzynka... także nie. Wychowanica. Nie. Lekkomyslna siostra. Jest!

Zerwał się uradowany i w minutę potem oblatywał dookoła planty. Nie miał już najmniejszej wątpliwości, że napisze sztukę. Tęż jednak że skoro była siostrą, to musiał być i brat. A skąd wziąć tego brata, co on miał robić? Zawziął się, żeby myśleć o tym metodycznie. Niestety te usiłowania rozbił mu zaraz obraz jakiejś pani, wysokiej, tegiej, blondynki, która kiedyś przed laty kiedy był jeszcze małym dzieckiem, bywała u nich w domu. Nigdy w życiu o niej nie myślał, nie pamiętał, kto to był ani jak się nazywała. Zaklął wściekły na te głupie figle pamięci, które rozbiwały mu już metodycznie myślenie. Bał się, żeby znów się nie skończyło wszystko w rozproszonym, chaotycznym majaczeniu, jak bywało setki razy, kiedy zabierał się do obmyślenia literackich tematów. Ale przez dziwaczną przekorę mózgu, im zawzięciej starał się ześrodkować uwagę na tym, co jedynie dla niego było ważne, tymbardziej pochłaniała mu ją wizja przeklętej bąby z dzieciństwa. Przypomniat sobie kolor jej sukni, wszystkie ruchy, intonację głosu. Powiedziała kiedyś: „Zaczynam być niespokojna“. I nagle do tych słów, takim właśnie wypowiedzianych tonem — zaczął mu się dorabiać w głowie cudaczny dialog:

— Wiesz od kogo ten list?

— Nie, skądżeż.

— Nie poznałaś po piśmie.

— Pismo wydawało mi się znajome, ale poznać nie mogłam. Mów, bo zaczynam być niespokojna.

I ten początek dialogu tak go porwał, że, zapominając o metodycznym myśleniu — układał dalej w głowie rozmowę. W pięć minut potem już wiedział, kim miała być „Lekkomyślna siostra“.

Znowu wrócił do domu o świcie. Kupione do pisania świece stały na stole nietknięte. Perzyński usiadł i jednym tchem napisał kilka pierwszych scen. To, co miało być dalej, bardzo mgliście zarysowywało mu się w głowie. — Ale już nie tracił czasu na metodyczne myślenie. Ludzie rodzi mu się z wyrazów. Z przypadkowo dla dźwiękowego zaokrąglenia zdania — napisanych słów: „Mama by się martwiła“ — cała postać Ady, z uwagi o jednym ze znajomych, wypowiedzianej w rozmowie w kawiarni: „Można być kanalią, ale trzeba mieć takt“, — Janek. I jakoś kleiła się całość. Rozkoszne czerwcowe noce były tak krótkie, że gdy Perzyński wracał do domu — już nie potrzebował do pracy zapalać światła. Po dwóch tygodniach komedia była gotowa, a kupione na jej intencję świece pozostały na stole nietknięte.

II.

Na pierwszy ogień „Lekkomyślna siostra“ poszła we Lwowie w listopadzie 1904, a w miesiąc później w Krakowie. W obu tych miastach przyjęto sztukę bardzo życzliwie, więc bez tremy oczekiwałem premiery warszawskiej. I za tę pychę zostałem ukarany. Większość krytyków zerznęła mnie bez miłosierdzia. Mogłem się tylko tym pocieszyć, że odpowiedzialność podzielono między mnie i „fanfary galicyjskiej reklamy“, którymi oglupiony widocześnie pokusiłem się o wystawienie sztuki w Warszawie.

Złe krytyki drażnią, jeżeli sztuka robi klapę. Ale jeżeli idzie dobrze, nie obojętniejszego nad te wylewy cudzej złości. „Lekkomyślna siostra“ poszła z miejsca doskonale. Niedługo jednak było sądzone jej utrzymać się na afiszu. Prócz krytyków zawzięła się na mnie i Historia, która również zaczynała wówczas przygotowywać swoje sztuki. W dziesięć dni po premierze wybuchły rozruchy, potłuczono latarnie, na ulicach zapanowały ciemności, patrole rozbijały przechodniów, o wszystkim można było myśleć, tylko nie o teatrze. Mimo to teatry grały. Władze rosyjskie chciały stworzyć iluzję, że życie w mieście płynie zwykłym, normalnym trybem. Dzięki temu miałem rekordowe przedstawienie, na którym był jeden kartkowy widz — łapacz.

I to podcięło karierę „Lekkomyślnej siostrze“ w Warszawie na długie lata. Następne wznowienia jakoś się nie udawały i dopiero w roku 1914 sztukę którą mi utłukła mała rewolucja, wskrzesiła wielka wojna. Doczekałem się nareszcie w Warszawie pełnego sukcesu.

Ktoś ze znajomych opowiedział mi taką historię:

Podczas wojny w jednym z prowincjonalnych miast rosyjskich polskie amatorskie kółko teatralne wystawiło z okazji jakiejś rocznicy „Lekkomyślną siostrę“. Znajomy mój był na tym przedstawieniu i miał sąsiada w krzesłach, staruszką, który od pierwszych słów sztuki manifestował

niesłychany zachwył. Wciąż mu się ręce, jakby same, składały do oklasków i śmiał się do łez. Podczas antraktu znajomy mój wszczął z nim rozmowę.

— Dobra sztuka.

Staruszek skrzywił się nagle:

— Nie.

— Nie podoba się panu?

— Nie.

— A czemuż się pan tak cieszy.

— Widzi pan, ja tu już 5 lat mieszkam i co roku mamy polskie przedstawienie amatorskie. Ale odkąd pamiętam, zawsze grywano „Bzy kwitną“. Więc mi tak przyjemnie, że coś innego widzę.

Staruszek ten nie był stworzony na krytyka teatralnego. Krytycy teatralni jak to z własnego doświadczenia wnosić mogą, zawsze chcą widzieć to samo. Kiedy po „Lekkomyślnej siostrze“ napisałem „Aszantkę“, żalowali „Lekkomyślnej siostry“, — po „Szczęściu Frania“ — „Aszantki“ i tak dalej. Doczekałem się nawet tej pociechy, że źle skonstruowane „Dzieje Józefa“ podniesiono do godności sztuki „solidnie zbudowanej“. Dziś pogląd mój na wartość sztuk zamyka się w takiej formie:

„Każda sztuka jest doskonała pod warunkiem, że się napisze następna“.

Pisząc sztukę, autor ma zawsze żywych ludzi przed oczyma. Widzi ich i słyszy. Realizacja sceniczna, chociażby jaknajtroskliwiej starająca się wniknąć w intencje autorskie, jest zawsze czemś innym i inaczej być nie może. Sztuka napisana i sztuka wystawiona — to dwa odrębne światy.

Pierwszy kontakt między tymi światami odbywa się na próbie czytanej. Autor przychodzi twardy jak mur. Żadnych ustępstw, żadnych kompromisów. Wszystko musi być pojęte tak, jak on pojął. Czasem mówi to reżyserowi. Reżyser kiwa pobłażliwie głową.

— Doskonale.

I rozkłada egzemplarz. Artyści siadają przy stole. Niektóre panie wyciągają „robótki“. Zdaje się, że jedynym miejscem, gdzie jeszcze kultuwuje się owe pocztowe „robótki“, są właśnie próby czytane. Po kilku minutach w kulisie rozlega się hałas, ktoś z aktorów odwraca się z furią.

— Cicho tam, do diabła.

Hałas milknie, ale po chwili wybucha ze zdwojoną siłą. I znów:

— Cicho tam, do wszystkich diabłów.

Ten hałas, to jakby pierwsze uderzenie autora w mózg. Przysięgłbym że jest zgóry umówiony. Potem ten i ów z aktorów zaczyna czytać rolę ze zdumieniem, które świadczy, że nic nie może zrozumieć. Jakby po chińsku było napisane. Czasami zwraca się z uprzejmym uśmiechem do autora o wyjaśnienie.

Autor czerwienieje, poci się i głupieje. Od połowy drugiego aktu zaczynają go dolatywać szmery i stłumione szepty. Myliłby się, toby przypuszczał, że to są jakieś złośliwe komentarze o jego pracy. Boże uchowaj! To tematy obojętne, nie mające ani ze sztuką, ani z teatrem

nie wspólnego. Aktorzy liczą kartki ról, patrząc, czy jeszcze dużo zostało. Reżyser robi to samo z egzemplarzem. I od czasu do czasu uśmiecha się do autora.

— Bardzo dobrze.

Z początkiem trzeciego aktu autor jest już utłuczony, miękki jak wosk. — I to dopiero stwarza psychologiczną możliwość pracy nad sztuką. Przypuszczam, że to przełamanie psychiki autorskiej jest istotnym celem czytanych prób. Bo w przeciwnym razie co za sens miałyby skazywanie kilkunastu osób na dwu — albo i trzygodzinną pilę.

Pienieważ tę tajemnicę odgadłem już na czytanej próbie „Lekkomyślną siostrę“, więc od tego czasu zawsze sam pierwszy staram się na próbach czytanych mówić o tematach obojętnych i udawać że mnie sztuka nic nie obchodzi.

Włodzimierz Perzyński.

„Teatr“, Nr 5—6, Warszawa 1929 r.

Adam Grzymała-Siedlecki.

WŁODZIMIERZ PERZYŃSKI

Szczegół to może interesujący, że pierwszą ze swoich sztuk: „Lekkomyślną siostrę“ Perzyński pisał bez większej pasji do tego nowego dlań wówczas rodzaju artystycznego. Cóż więc w tych latach (1897 — 1903) było jego pasją? Sam o sobie mawiał: „z.usposobienia jestem kaligraf i leń“.*).

Istotnie: leniem umiał być okazowym i programowym. Dopóki go coś nie poderwało. Znamienne znów było, że podrywało go nie to, coby potem mogło wejść w skład jego dorobku literackiego, lecz jakiś „kawał“, jakaś facecja czy heca. Tak na przykład pewnego razu tydzień bez mała czasu spędził na tapetowaniu swego pokoju pasmami papieru z wypisywanymi na nich „aforyzmami pożytku życiowego“, w rodzaju: „pie-

*) Zapożyczył ten aforyzm u Lemaitre'a, który tymi słowy charakteryzował Jana Jakóba Rousseau.

Włodzimierz Perzyński (1878—1930) twórczość literacką rozpoczął tomem „Poezji“ (1901), ale do liryki już nie wrócił, oddając się beletrystyce i komediopisarstwu. Wydał nowele, z których najznakomitsze znajdują się w tomach „Cudowne dziecko“ (1921) i „Znamię“ (1928), powieści: „Raz w życiu“ (1925), „Nie było nas — był las“ (1927), „Dwoje ludzi“ (1928), „Mechanizm życia“ (1929), „Klejnoty“ (1930), wreszcie komedie, które zyskały mu sławę realistycznego odtwórcy środowiska i moralności mieszczańskiej, stawiając go obok Zapolskiej i Rittnera: „Lekkomyślna siostra“ (1904), „Szczęście Frania“ (1909), „Polityka“ (1919), jedna z najciekawszych naszych komedii politycznych odtwarzająca z satyrycznym zacięciem atmosferę pierwszych lat państwowości polskiej, „Uśmiech losu“ (1926), „Lekarz miłości“ (1928), „Rozum czy głupota“ (1929).

niądź leży odłogiem, należy go tylko umieć pożyczyć“, lub: „miły grosz zapracowany, pożyczony miłszy“, że zanofujemy tu maksymy z działu cenzuralnego tej antologii.

Kaligrafem lubił się nazywać dlatego, że z chińską cierpliwością potrafił kilkanaście razy przepisać dany fragment swojego utworu. „Bez celu“ — dorzucał ze zwykłą sobie autodenigracją. Ale to była nieprawda: przepisał i piętnasty raz, jeżeli w czternastej redakcji zostało coś z niedoskonałości stylistycznej, zwłaszcza z nienaturalności, której znosić nie mógł w słowie, stylu, myśli i charakterze człowieka.

Tak samo nie należy dosłownie brać tego lenistwa: lenił się napisać nowelę za którąby mógł coś zarobić, o ile możliwości unikał wówczas w młodości, ale mózg jego pracował nieustannie, w sposób wytężony i nie bez systematyczności. W zespole krakowskiej „Młodej Polski“ był jednym z najbardziej czytanych pisarzy, a arcydzieła poznawał z pierwszej ręki; po włosku nie tylko czytał ale i pisał do druku, biegle mówił po francusku, dobrze rozumiał mowę angielską, nieźle niemiecką, no i doskonale język rosyjski jako uczeń petersburskiego gimnazjum, — nie od Minerwy na imieniny dostał ten kapitał, nabył go tęgą pracą.

Poza tym, żeby żyć, musiał się parać dziennikarstwem. Za biurkiem usadził go jego ojciec, Henryk Perzyński, wydawca i redaktor warszawskiego „Dziennika dla wszystkich“; zaprzął się do tej pracy przyszły autor „Aszantki“ natychmiast po wyjściu z gimnazjum w 1896 roku i przez jakieś siedem lat nie przestawał „żurnalicyć“, jak to nazywał. Powtórzył więc początki pisarskie Sienkiewicza i choć przywiązania do tej dziedziny pracy nie miał, to jednak dobrze się znał na kuchni prasowej.

Stary Perzyński przybył do Warszawy z Opoczna, gdzie piastował urząd sekretarza magistratu (to Opoczno było też miejscem urodzenia naszego komediopisarza). Lecz redaktor dobrze prosperującego w stolicy pisma Henryk Perzyński nigdy się z Warszawą nie zżył, nie nasiąkł jej duchem, a u kolegów i w świecie literackim do końca życia uchodził za prowincjała. Dom pp. Perzyńskich, inteligentny, gościnny i porządny, ani w przybliżeniu jednak nie miał tej klasy, tego błysku co salony Deotymy, Szymanowskich, Olchowiczów, Gebethnerów, Lubieńskiego, Goldsztanda, dra Beniego czy dra Peschkego. Jeżeli więc w późniejszym Włodzimierz Perzyńskim spotkamy się z doskonałą kulturą artystyczną, znacznie wyższą od poziomu niejednego ze znakomitszych jego kolegów po piórze, to nie będzie to zasługą atmosfery domowej, (jak się miała rzecz np. z Boyem Żeleńskim), lecz jedynie wewnętrznego trudu tej finezyjnej wrażliwości, tej bystrości intelektualnej i tego wyostrzonego krytycyzmu, które się składały na umysłową indywidualność autora „Szczęścia Frania“. Powiedzieć, że syn tego „prowincjała“ wykrzesał się w wielkoświeckiego warszawianina, toby było powiedzieć za mało: na naszym gruncie i w swojej epoce Włodzimierz tym się odznaczał, że jego długoletnie pobyty w Lozannie, Florencji i Paryżu nie były permanentnym wpatrywaniem się w malowane wrota, lecz inteligentnym nasyceniem się esencją cywilizacyjną. Pasjonowało go wszystko, od Boticelliego do ruletki w Monte Carlo,

ale pasjonowało jako zdobycz doświadczenia, budulec ku przetworzeniu na coś własnego. To też czy weźmiemy jego powieści, czy sztuki teatralne, możemy natrafić na słabsze, czy cenniejsze, na rodzaj nam bliski czy dalszy, — ale nie będziemy mogli nie zauważyć, że obcujemy w nich z prawdziwym europejczykiem.

Zanim przyszła nań faza komediopisarska, zanim jedno po drugim zaczęły się ukazywać: „Lekkomyślna siostra“ „Aszantka“ „Szczęście Frania“ „Dzieje Józefa“ i „Strach na wróble“ (okres czasu 1903—1915) próbował sił w noweli, i w nowelistycznych, że tak to określimy, powieściach: „Wiosna“, „Wielki człowiek“ i kilka innych niejako rekonesansów, wysłanych na teren beletrystyki, uwieńczonych pierwszym jego śmielszym już, kapitalnie drwiącym „Łutem szczęścia“, owocem Rivierowych podpatrzeń. Beletrystę poprzedził poeta liryczny. Poczęło się to w nim bardzo wcześnie, w jakiejś szóstej, siódmej klasie gimnazjalnej. Kto znał tylko późniejszego Perza i sceptyka, ani się domyślił, że poezja jego lat młodzianaszkowych wypełniona była gromkim patosem, a umieściłby ją należało między „Giaurem“ a „Hagarą na puszczy“; szybko jedna porzuca ten dęty ton i przerzuciwszy się do wiolinowych akcentów, daje cykl li-ryk, o które się dobijają redakcje czasopism wczesnej „Młodej Polski“. Zdaje się, że i dziś jeszcze miałyby one swój dosłyszalny wydzźwięk — i kto wie, czyby nie zadziwiała struną prekursorstwa.

Dlaczego zamilkł jako poeta? Dlaczego po jakimś 1902 roku już tylko w rzadkich okazjach można się było spotkać z jego rymem, a potem już — zupełne zamilknięcie? Rzecz nie będzie zrozumiała bez pewnych szczegółów biograficznych.

Właśnie bodaj w tym 1902 roku przyjaciel Perzyńskiego, późniejszy znany lekarz-neurolog, a wówczas jego kolega z krakowskiego „Głosu Narodu“, Józef Jasiński (brat wysoce cenionej w Młodej Polsce pisarki Kazimiery Zawistowskiej) zabrał go na święta do swych krewnych, do ziemiańskiego dworu na podolskich Miodoborach. Tam się poeta poznaje je z młodą i piękną — jakże by mogło być inaczej? kuzyną Jasińskiego, no i wiadomo. Do niepoznaki odmieniony wraca z nad Zbrucza: do tej pory w ubiorze i w manierach raczej zaniedbany, chętnie upodobniający się do andrusa, — naraz zaczyna studiować u krawców żurnale mód męskich, ubogą swoją walizkę napelnia kolekcją wytwornych krawatów, kwadrans codziennie spędza na wymogach dandysowskiej tualety, a zajmuje go tylko to, co zajmuje elegantów salonowych — z salonu dworskiego w Miodoborach... Nabyty wówczas nawyk elegancji nie opuścił już go do końca życia. Nigdy nie potrafił się ubierać inaczej jak tylko u pierwszorzędnych krawców i w najwybredniejszych magazynach konfekcji. Mógł mieszkać w norze i choćby nie dojadać, ale „do ludzi“ zawsze wychodził w ryszunku d'un jeune premier.

Na Wielkanoc, czy może nawet na Zapusty, znowu pędzi na Podole — i wraca znowu odmieniony, ale już odmieniony dramatycznie. Czy panna dała mu do zrozumienia, że flirt i owszem, ale małżeństwo niech sobie z głowy wybije, czy ją — tyle mu awansów przed tym czyniącą — zastał jako zaręczoną z kimś? — tej sprawy nigdy Perzyński nie wyfuszczał,

ale rysa pęknięcia przeszła przez całą duszę. Świat wydał mu się zbiegowiskiem materialistów, snobów, zamaskowanych kokot, pajaców i błaznów, w ogóle światem, który wychował „Ją“... Powstaje w Perzyńskim nowe spojrzenie na rzeczywistość, uczucia jego nasycają się antypatią do człowieka, przy której trudno już snuć dalej sny o „Uajali białej“. Wytwarza się w nim gleba jakby stworzona dla satyry, wyszydzania, wydrwiwania, smagania śmiechem. Gleba dla powieści kpiącej i dla ostrej komedii.

Dla Perzyńskiego artysty przeżycia podolskie wystarczyłyby do zabrania się do nowego rodzaju twórczego; Perzyńskiego-cygana musiały przycisnąć warunki finansowe, by nareszcie siadł do pracy. Tak się stało (nie wiadomo, który już raz w jego życiu), że „ani w prawo, ani w lewo“: w kasie „Głosu Narodu“ był już „przebrany“, księgarze wydawcy chórem odpowiedzieli: „bardzo żalujemy, ale nie możemy“, — gdzie znaleźć te kilkaset guidenów? Dowiedział się, że Pawlikowski we Lwowie daje grubsze zaliczki na przyjęte sztuki. Perz postanawia spróbować sił. Nie ma jednak tematu. Ale dobra wróżka, która, jak wiadomo, zawsze ma słabość do lekkoduchów, wie go na wizytę do pewnej damy, będącej w wieku róż jesiennych; dama dziś poszyta burzą i piorunami, ale rada wita Perzyńskiego, bo się będzie miała przed kim wynętrzyć. Cóż się stało? Oto otrzymała z Warszawy list, w którym jej donoszą, że wspólny ich znajomy (dla Perzyńskiego znajomy i przyjaciel, dla niej, zdaje się nieco więcej) nawiązał flirt i to z jej cioteczną siostrą. „Ale niech ona nie będzie lekkomyślną ta moja siostra, bo jak się mąż z nią rozjeździe, to ona zostanie w nędzy“. To kilkakrotne w pasji powtórzone: „lekkomyślna siostra“ i to sprowadzenie sprawy na grunt finansowy zrodziło w Perzyńskim moment witkacowskiego „uczucia metalizycznego“; zupełnie inna fabuła omotała się koło lekkomyślnej siostry, ale pozostał ten zaczyn, który już nie przestał w mózgu fermentować.

Furora towarzysząca karierze „Lekkomyślnej siostry“ zachęciła autora do dalszej pracy dramatopisarskiej. Rozpoczyna się dwoista jego działalność pisarska: i dla książki i dla sceny. W tej równoległości znamienne, że okresowi tegich jego sztuk towarzyszy słabsza jego bełetrystyka i odwrotnie: gdy nadchodzi czas na koronę jego powieściopisarstwa, na „Raz w życiu“, „Nie było nas był las“ lub „Dwoje ludzi“ — zaczyna mierzchnąć blask jego komedii. „Szczęście Frania“ należy do fazy najwyższego lotu komediowego i fazę tę zamyka tak, jak „Klejnoty“ zamknęły fazę kulminacyjną jego twórczości powieściowej. I dałoby się odnaleźć punkty styczne obu tych klamer*).

W „Klejnotach“ widzimy wyraźną autora intencję do przewyciężenia w sobie satyryka, amatora ludzkich wad i pocieszności, — to samo mniej więcej przyświeca klimatowi psychicznemu „Szczęścia Frania“: nie ma tu już bestyj ludzkich, aszantek i łobuzów; Perzyński stawia przed sobą

*) Po „Szczęściu Frania“ zajął się jeszcze mocnym światłem w „Polityce“ (1918 r.), napisanej po „Dziejach Józefa“ i „Strachu na wróbie“, ale „Polityka“ z charakteru konstrukcji należy raczej do twórczości rewijowej niż komediowej.

zadanie: jak będą wyglądały konflikty komediowe między ludźmi nie spod pręgierza? Bo poza Otockim nie ma tu przecie ani gałganów ani winowajców. Nie preparaty to też ni karykatury, lecz najprawdziwsze dusze ludzkie ze swoim uczciwym cierpieniem, nie z odskocznią dla naszej pogardy. Jakżeż głęboko ludzkim jest stary Lipowski w matni ojcowskiej kompromitacji! — w wewnętrznej swej konsystencji może nie dość nasycone treścią, może tu czy ówdzie nowelistyczne raczej niż dramatyczne „Szczęście Frania“ dzięki jednak tym arcyludzkim strunom nie przestało do dziś dnia być pełną dla teatrów, reżyserów i aktorów, a rola Frania stała się niejako egzaminem na mistrzostwo sztuki odtwórczej, mając za sobą tradycję takich wykonawców, jak Weychert, Bończa, Jaracz.

Biegły lata, piętrzyły się Perzyńskiemu laury zbierane za „Aszantkę“, za „Szczęście Franka“, za „Połitykę“, a jego stosunek do teatru nie przestawał być dziwacznym. W czasach przed „Lekkomyślną siostrą“ trudno go było namówić na pójście do teatru, a gdy w „Głosie narodu“ objął dział recenzyjny, to już po kilku miesiącach zrzekł go się, bo zamęczało go przesiadywanie na przedstawieniach. Teraz nabrał zamiłowania autorskiego, ale jakże daleki był od tej macierzyńskości dla swych sztuk, w której celują inni pisarze dramatyczni. Gdyśmy w 1915 r. w „Rozmaitościach“ wznawiali jedną z jego sztuk, to przychodził coprawda na godzinę rozpoczęcia prób, ale cały czas spędzał w kancelaryjce sekretarza teatru Henryka Kawańskiego, bo ten miał nieprzebrane torby najświetniejszych anegdot. Tu Perzyńskiego chwytały na jego najistotniejszych, najrdzenniejszych zamiłowaniach.

Człowiek ten w najgorętszy skwar dziesięć mil piechotą by podyrdał, jeżeli by wiedział, że w celu wędrowki będzie mógł poznać jakąś śmieszność ludzką, zwłaszcza jakąś nową jej odmianę. Z najnudniejszym bałwanem godziny mógł trawić, bo nawet z jego nudziarstwa umiał wycisnąć dla siebie sok uciechy. Wszelkimi snobizmami, b'agami, frazesowiczostwem, próżnostkami ludzkimi, fałszywym patosem, nieszczerością wobec siebie, deklamatorstwem nasycił się z upodobaniem zgłodniałego smakosza. Każda plotka była mu pożywnym żerem, wszystko mu się przemieniało w magazyn surowca komediowego. Przepadał za życiem, to należało o nim powiedzieć. Sam tegi bibosz lubił kompanów od kieliszka i tę temperaturę towarzyską, która płynie na fali podchmielonego ciepła. Towarzystwo lubił zresztą we wszelkiej formie, zwłaszcza towarzystwo dziwaków, oryginałów i osobników nie spod strychulca. Od rana do... rana plawiłby się w przygodzie, w humorze, w obcowaniu z jaskrawymi charakterami, a zanudziłby się na śmierć, gdyby świat stał się naraz mądrym i bezgrzesznym. To jego huśtałcze nabożeństwo do bóstwa życia sprawiło, że w całej jego dojrzałej twórczości nie znajdziesz postaci papierowej, mózgiem wymyślonej, postaci z retorty: wszystko prawdziwi, żywi ludzie.

Niepowszednio inteligentny, jeden z najdowcipniejszych ludzi swoich czasów, wytworny nie tylko w sposobie bycia, ale i w uczuciach, z upodobaniem wywołujący wrażenie cynika, w miarę egoista, ale i niczego też od bliźnich nie wymagający, filozoficznie pobłażliwy, — zarówno w ży-

ciu jak i w swej sztuce śmiało mógł uchodzić za wzór smaku. W okresie Młodej Polski niejeden pisarz przerastał go talentem, żywiołem twórczym, fantazją, potęgą ducha, — w zakresie gustu artystycznego. Perzyński nie ustępował nikomu.

Następną jego zaletą był zmysł konstrukcji. Każda jego rzecz zaleca się należytyim kształtem, proporcją części składowych, przejrzystością celu artystycznego, no i zwartością. Z mistrzostwem mieścił on na trzystu stronicach powieści to, co inny rozwodziłby na trzy tomy. W nowelistyce swej jakby polski Maupassant, — w powieści i w komedii stworzył swój własny typ realistyki, osadzonej na rdzeniu ironii. — Nie tylko w dziełach swego pełnego wyrobienia życiowego, ale nawet w swoich początkach literackich Perzyński wykazuje się dojrzałością oceny psychoznawczej. Niemal, że nigdzie nie można go schwycić na tej prawie u nas obowiązującej naiwności wobec człowieka, życia, stosunków rzeczywistości etc. W najpiękniejszej ze swych bohaterek nie jest zakochany, najprzebieglejszy spryciarz nie nabierze go. Świetnie w swych dziełach wie, ile kto wart — i nie za większą go cenę publiczności sprzeda.

Nie starym jeszcze był człowiekiem, miał lat 47, 48, gdy go nawiedziło nieszczęście głuchoty. Niecałkowitej, ale kłępującej go. Pomysleć: on, który tyle rzeczy, tyle dla swej sztuki materiału poznawał przez ucho, przez wysłuchiwanie zwierzeń — on właśnie dotknięty głuchotą!

Defekt słuchu odsunął go od ludzi. Ten do niedawna czarujący bywalec po salonach i nieporównany towarzysz gromadnych biesiad ku czci Bachusa — skazujący się na samotność! — Ale właśnie ta samotność zaczęła w Perzyńskim wyrabiać nowego człowieka i nowego twórcę. Inaczej zaczął patrzeć na wartość użycia, na hedonizm; zmalała mu rozkosz, drwiny z człowieka. Umysł jego zaczął znajdować upodobanie w tym, co w życiu konstruktywne, pożyteczne, społeczne, budujące duszę. „Klejnoty“, najobszerniejsza z jego powieści, wyraźny składa dowód tych przemian. Nietrudno się domysleć, że dawny wesołek, później szyderca, znalazł obecnie smak w tworzeniu wychowawczym. I kto wie, czy nie naprawdę wychowawczą, socjalną w wynikach stałaby się ta twórczość, tak praktycznie bogata w życie, gdyby nie okrutna śmierć, która go zabrała, gdy jeszcze 53 lat nie miał.

Adam Grzymała-Siedlecki.

Kornel Makuszyński

CZARUJĄCY PERZ

Niech inni, bystrze w głąb rzeczy patrzący, zajmą się Perzyńskim, komediopisarzem wysokiej rangi. Ja, jego odwieczny przyjaciel, skorzystam z wybornej sposobności i opiszę te nasze lata szczęśliwe, które spędziliśmy razem, często w głodzie, lecz zawsze jakoś radośnie. Bóg nas złączył, a diabłu nie udało się rozłączyć. Był to mój fidus Achates. Przez wiele, wiele lat byliśmy nieco groteskową parą, on chudy jak Flip, ja opasły jak Flap.

Wielu przyjaciół wiernych rzewnie płakało po jego śmierci, lecz nikt rzewnie nie płakał odemnie. Los jest ohydnie jadowity. Pewnej niedzieli przyniósł mi Perz — (bo nikt go wśród swoich nie nazywał inaczej) — egzemplarz „Klejnotów“ z łajdacką zgołą, prześmieszną i nie nadającą się do druku dedykacją. I powiada: — „Tak wspaniałej książki nie dostaniesz za darmo, licha imitacja człowieka! Musisz mnie zaprosić na obiad!“ — „Nie jadam obiadów z ludźmi, którzy się stoczyli na dno, — odrzekłem mu z goryczą. — Ale przyjdź do mnie na obiad we środę, tak jednak, żeby nikt z sąsiadów nie widział!“ — Najdroższy Perz nie przyszedł jednak na obiad w środę, bo tego dnia umarł na jakieś piorunujące, rozkładowe zapalenie płuc. Było coś potwornie tragicznego w tej śmierci. Odwiedził serdecznych przyjaciół przy ul. Marszałkowskiej i już z tego domu nie wyszedł żywy.

Grzymała-Siedlecki mógłby napisać przepyszne wspomnienia z krakowskich czasów, z dni młodości Perza, wtedy autora znakomitego tomu poezji, który później jakoś dziwnie i najniesłuszniej przepadł, przywalony tomami powieści i dziesiątkami komedii. Przetopiwszy w tych wierszach niegroźne, a „strasliwe“ młodzieńcze oburzenie na „ospały i gnuśny, zgrzybiały ten świat“ i rzuciwszy klątwę na całą ludzkość, która o tym na swoje szczęście nie wiedziała, — Perz zaczął się śmiać. Ja zetknąłem się bliżej z Perzem w 1908 w Paryżu, kiedy mnóstwo młodych Polaków od pędzla i dłuta i pióra, grało w bilard w knajpie na Montparnassie i zbijało złote polskie baki. Szalał tam już wtedy Wieniawa, szlachetny w każdej dziedzinie dyletant, jednego miesiąca malarz, drugiego rzeźbiarz, trzeciego próbujący pisania scenariusza do komicznego w owym czasie filmu. Perz, zagadnięty, po co się zjawił w Paryżu, odrzekłby zapewne słowami z „Wesela“: — „Ja się patrzę i miarkuję...“ — Patrzył bystrze, a miarkował wszystko. Błady, lysawy, chudy, z wiecznym uśmiechem na ustach, milczący i przenikliwie mądry. Czasem odezwał się złośliwie, ale czynił to z miną tak niewinną i z takim rozbajającym humorem, że mu potrzeba było pozwolić na wszystko.

Perzyński, wyborny komediopisarz, był odkryciem Tadeusza Pawlikowskiego, wówczas dyrektora teatru krakowskiego. Przedziwna historia tego odkrycia wygląda tak: w tej samej krakowskiej knajpie przy jednym stoliku pił szampana Pawlikowski w towarzystwie uprzywilejowanych przyjaciół, przy drugim pił podejrzaną koniak rzeźbiarz Stanisław Ostrowski (na kredyt) i młody współpracownik „Głosu Narodu“, poeta Włodzimierz Perzyński (na bardzo naciągnięty kredyt). Poeta przyznał się przyjacielowi, lepiącemu w glinie bałwany, że ma dobry temat do komedii. Ostrowski, zany kompan i wesoły brat-łata, znał Pawlikowskiego, przeto stante pede oznajmił mu, że oto ten Chudogęba, z którym pije fałszywy koniak, posiada prawdziwy talent i że pracuje nad komedią. Pawlikowski przyjrzał się różowym wzrokiem — (po szampanie spojrzenie zawsze przybiera tę barwę) — obiecującemu młodzianowi i poprosił wdzięcznie, by mu młodzian dał szkic utworu. Przyjemnie zawiany Perz napisał na serwetce z bibułki kilkanaście zdań. Pawlikowski przeczytał uważnie, jeszcze uważniej przyjrzał się Chudogębie i zadowolony, pogładził się po brodzie. W kilka chwil po tym Perz pił już szampana, a na pożegnanie otrzymał od magnata Pawlikowskiego —

400 — słowami: czterysta guldenów zaliczki na komedię pt. „Lekkomyślna siostra“!

Niebo otwarło się nad głodomorem. O świtanu ptaki na Plantach rozgłośniej śpiewały niż zazwyczaj. Przez dni kilka trwożył się Kraków, że w nim zabraknie czarnej kawy i koniaku. Perz zjadł tego dnia trzy obiady, jeden u Hawelki, drugi u Wencla, trzeci w Saskim. A po tym z furią zabrał się do pisania i stworzył swoje arcydzieło. Zagrane później we wspaniałej obsadzie — (żyje z niej tylko Adwentowicz — nieporównany „niebieski ptak Olszowski“) — we Lwowie, przypawiło nas o obłęd radości. Z „Lekkomyślną siostrą“ pojechał teatr Pawlikowskiego do Kijowa i osiągnął zawrotny zgoła triumf i u Polaków i Rosjan. Perz był po siedemkroć razy szczęśliwy. Pojechał też do Kijowa, rzecz dziwna jednakże, że nigdy nie mógł sobie wyraźnie przypomnieć, co się tam z nim działo. A to było jeszcze dziwniejsze, że inni aktorzy też stracili pamięć. „Polski księżę meiningeński“ Pawlikowski, starał się coś sobie po powrocie przypomnieć, ale też mu się nie udało.

Perz, niespodzianie wzbogacony, zaczął podróżować. Był nawet w Egipcie z bardzo zamożnym przyjacielem, z którym po przyjacielsku przesiedział dni kilka w dość niechlujnym egipskim areszcie, taka ich bowiem obydwoh ogarnęła radość życia, że gromadzili przed kawiarnią kilka ulicznych orkiestr i każdej kazali grać co innego, ale równocześnie, mącąc nieznośnie powagę egipskiej stolicy i wywołując ogromne zbiegowisko. Perz miewał dość niezwykle pomysły... Następnie siedział czas dłuższy, na szczęście już nie na więziennej słomie, w Szwajcarii. Był wtedy żonaty i temu zapewne zawdzięczać należy, że powrócił „na Ojczyzny łono“. Ze Szwajcarii otrzymałem od Perza uszczęśliwioną, radośnie zdyszana depeszę, w której mi dziękował za recenzję o „Szczęściu Frania“.

Na lwowskiej scenie komedia ta miała również świetną obsadę, jak „Lekkomyślna siostra“. Aktorowie grywali z pasją w utworach Perzyńskiego, czując w nich ludzi żywych, nie papierowych. Nieodżałowany Jan Nowacki był Franiem równie wzruszającym swoją śmieszną niedolą, jak później niezrównany w tej roli Jaracz, lub Brydziński. Każdy z nich wywiódł z humoru Perzyńskiego ten cień głębokiej melancholii, który się w nim chowa jak w kolczastej skorupie. I Perzyński, jak wszyscy pisarze bardzo dowcipni i błyskotliwi, żywił w zakątku, napozór cynicznego serca „melancholię, nimfę z Polski rodem“. Nigdy nie śmiał się „przez łzy“, jak byle pajac to czynił od czasów spopularyzowania opery Leoncavalla. Ten pisarz arcywytworny nie znoślił szablonowego bzdurstwa. Na cichej jednak, dobrej melancholii można go było schwytać jak na gorącym uczynku, bo ją skrętnie ukrywał w roześmianym, żywym, skrzącym się dialogu. Przeto się śmiejmy! Scena jest rozigrana tym niefrasobliwym humorem człowieka, który tyle widział biedy, nędzy i niedoli, że go i ta bieda i ta nędra już o śmiech przyprawia, tyle widział załamań i przygnębień, że pokpiwa nawet z rozpacz, tyle widział pospolitej szarzyzny, że nie dowierza nawet pogodnemu dniowi i wątpi o prawdziwości jego błękitu. Śmiejemy się przeto z Perzyńskim, że jakaś lekkomyślna siostra serdecznie płacze, że

jakiś kochanek Aszantki w łeb sobie strzela i z tego, że Franio, „szczęśliwy Franio“ znalazł po długim czekaniu szczęście tak wielkie, że się nim udławić można.

Ta „smuga cienia“ melancholii, co nad najlepszymi komediami Perzyńskiego połata, zaciąży z czasem nad spracowanym sercem radosnego ongi człowieka i bardzo je przytłoczy. Tymczasem jednak w żywocie Perza więcej jest jeszcze niefrasobliwości, niż smętku, który dopiero zapytywał o drogę do jego mądrego serca. Tymczasem głośny autor „Lekkomyślnej siostry“ pisze i pisze, jedną komedię po drugiej, jedną po drugiej powieść. W „Polityce“ uwiodła go sucha, koścista dama — tendencja. Komedie są nierównej wartości, lecz lwi pazur znać na każdej, tak samo jak i w powieściach, wśród których „Raz w życiu“ błyska ustępami najwyższej klasy.

W owych czasach znalazłem się z najdroższym przyjacielem w jednej redakcji wielkiego dziennika. Pracowaliśmy w tym samym gabinecie. „Pracowaliśmy“ — to za wiele powiedziane, bo ja pracowałem jak koń w kieracie, a pan hrabia Perzyński zjawiał się na pół godziny i pisał codzienny felietonik o Warszawie, jak Clement Vautel o życiu Paryża. Zdumiewającą była łatwość z jaką rzucał zachłannemu dziennikowi te drobiazgi, czasem takie sobie, a czasem skrzzące się jak brylanty. Zjawiał się ponury i zły że się musi zjawić, a zaraz potem zwolywał na twarz uśmiech i wędką pióra dobywał z dna kałamarza złotą rybkę. Czasami giez go ugryzł i nie zjawiał się wcale, a naczelny płakał. Wtedy jako „szef“ tego działu grzmiałem i przemawiałem mu do robaczywego serca, a on odpowiadał mojej dostojności treściwie i zwarcie: — „Całuj psa w nos!“ — Z tego powodu nie gadał ze mną wcale przez dni kilka, coby nie było najgorsze, lecz to było straszne, że codzień zostawiał na moim biurku wiersze obelżywe, tym obelżywsze, że prześwietne. Papier zaczerwieniłby się ze wstydu, gdybym je wydrukował. Zgodę trzeba było oblewać przez tydzień. O, chytry Perzu!

Trwało to przez lat kilka. Mołestowały go teatry, żyć mu nie dawały gazety, więc Perz pisał, nieumęczenie pisał. Przez czas niejaki był dyrektorem teatru „Komedia“, w którym się zjawiał raz na miesiąc po odbiór pensji a teatr prowadził się sam i dość źle się prowadził. Zaczyn był redaktorem satyrycznego pisma „Szopka Warszawska“, w której się zjawiał na odmianę dwa razy na miesiąc, bo w tych terminach placono mu pensję. Nikt mu jednak najmnijmniej nie uczynił wymówki, bo ludzie za nim przepadali, a najmnijmniej to było zmartwieniem, że jeszcze jeden teatr, dla jednej założony aktorki, wezmą diabłowie.

„Czas wszystko pożre, bo ma czas“. Pożarł przeto i cudowną radość tego wspaniałego pisarza. Perz począł jakby dziwaczeć. Stał się „Odludkiem i poetą“ w jednej osobie. Nigdy nie przychodził na własne premiery i wytarczała mu moja relacja przez telefon. Mieszkał w dość nędznym pokoiku w Saskim Hotelu przy ulicy Koziej i nie wychodził ze swej nory długie dni. W norze wisiał zawieszisty dym, Perz bowiem spalał biedne serce. Zaczęła go dręczyć głuchota i zapewne dlatego unikał ludzi, niemądrze zawstydzony tym kalectwem. Każdego ranka zaszyty w zakątku kawiarni Lourse'a wertował dziesiątki gazet.

Komedie jego miały nieprzerwane powodzenie, powieści były rozchwytywane, a on coraz smutniejszy. Dopiero pod koniec pracowitego żywota, pełnego wzlotów i upadków, głodów i dni bogatych i sytych, ożywił się stary Perz, jakby w przeczuciu, że mu już niedługo trzeba będzie opuścić ten szary świat, który cudownie wyszydził i opryskał śmiechem jego nędzne pospolicieści. Wiele zażył na tym polskim świecie triumfów, ale i równie wiele zaznał dotkliwych krzywd. Obok Zaposkiej najświetniejszy w swoim rodzaju satyryk, autor ogromnej ilości utworów — nie dostał nigdy żadnej nagrody, a nikomu słuszniej niż jemu właśnie, piewcy tego miasta, należała się nagroda stolicy. Nie dostał nigdy orderu, choć był dobrze zasłużonym pisarzem starszego pokolenia. Z tego powodu musiał żywić gorycz w sercu, lecz nie poskarżył się nigdy, nigdy słówkiem o tym nie wspomniał. Perz był człowiekiem wysokopiennym i dumnym.

Przedziwnym swoim piśmem, literami chyłymi się ku lewej stronie, zaczął na jakiś miesiąc przed śmiercią pisać nową powieść. Złożył Teatrowi Polskiemu wyborną sceniczną przeróbkę Andersena „Carskiej szaty”. — (Co się z tym stało?) — Zamierzał wiele, wiele... Śmierć przekreśliła wszystkie jego rachuby, a wiadomo było, że rachować nie umiał nigdy — wolny duch, człowiek skrzydlaty, rzewnie lekkomyślny, wzruszająco nieporadny, śmieszny, mój drogi, najdroższy mój Perz.

Kornel Makuszyński

Teofil Trzcński

ZE WSPOMNIEŃ O WŁODZIMIERZU PERZYŃSKIM

Raczej należałoby zatytułować: „Z młodzieńczych wspomnień o Włodzimierzu Perzyńskim”. Bo będzie tu mowa tylko o tych najciekawszych latach młodocianych w życiu każdego twórcy, kiedy dojrzewa człowiek i kształtuje się artysta.

Po skończeniu gimnazjum wysłany był Perzyński na uniwersytet krakowski, jak to było zwyczajem u tych rodzin w Królestwie, które mogły sobie na to pozwolić. Bo uniwersytet warszawski, zrusyfikowany w latach po powstaniu 63 roku, bojkotowano. Wśród studiujących w Krakowie, zebrało się wtedy sporo wybitnych indywidualności: większość późniejszych działaczy wojującego socjalizmu, niejeden z późniejszych luminarzy grona profesorskiego tejże uczelni (żeby wymieścić tylko T. Sinkę) i niemal wszyscy młodszy pisarze i poeci grupy Młodej Polski, którzy w „Życiu”, założonym właśnie przez Ludwika Szczepańskiego pokolei wstępowali w szranki. Kończył medycynę Tadeusz Żeleński, późniejszy Boy, przy odsłonięciu pomnika Mickiewicza przemawiał „imieniem młodzieży polskiej, tej której mówić wolno i tej, której usta zamknięte”, — poeta Maciej Szukiewicz. Perzyński zapisany był oficjalnie na polonistykę i filozofię, ale na uniwersytecie widywało go się rzadko. Studiował na własną rękę, o czym szerzej w dalszym ciągu.

Ci, co go pamiętają z owych czasów, zgodni są w opinii, że był to młodeńczenie o niepospolitym osobistym wdzięku. Wysoki, szczupły, z doskonałą proporcją długich nóg a krótkiego korpusu, już zewnętrznie odbijał od otoczenia. Twarz pociągła, smągla, oczy szare, z wyrazem chłodnej wyniosłości. Niktby nie powiedział, że za tymi oczyma czają się złośliwe chochliki, gotowe do nieoczekiwanego ataku. Nosił się ówczesną modą, w długim po kolana, ciemno brunatnym „anglezie“ (według galicyjskiej nomenklatury); bardzo wysoki kołnierzyk owinięty plastronem dyskretnie kolorowym, nie pozwalającym widzieć nawet skrawka gorsu. W lewe oko zakładał nie raz monokl, nie dla fanfaronady, ale z powodu różnicy siły widzenia obu oczu. Wrażenie ogólne: nie poeta, raczej młody dyplomata, bardzo anglosaskiego typu. Rzeczywiście podobny był do któregoś ze znanych polityków angielskich, którego fizjognomię widywało się często w ilustracjach. W towarzystwie mało znanym milczący, wśród swoich, zwłaszcza gdy wpadł w dobry nastrój, sypał skrami dowcipu, wypowiadany obojętnie, bez uśmiechu.

Studia uniwersyteckie traktował, jak wspomniałem, raczej na drugim planie. Narazie interesowały go najbardziej dwie rzeczy: najnowsza poezja francuska i wielcy mistrze francuskiej powieści. W jednych i drugich rozczytywał się namiętnie. Adorował *Varlaine'a* i *Baudelaire'a*. Coś z tonacji obu tych mistrzów pobrzmiewa w pierwszych jego wierszach. Może w Warszawie ogłaszał już jakieś wiersze w tamtejszych pismach. W każdym razie jako poeta zwrócił na siebie uwagę dopiero poezjami zamieszczonymi w „*Życiu*“: „Kochańka moja, Uajali biała...“, „Pójdź dziewczę, siadź mi na kolana“ z refrenem: „Pieść mię i całuj, Jeszcze mam pieniędzy!“ Nadzwyczajna płynność i dźwięczność tych wierszy przypomina niewątpliwie świetne wzory francuskie. Sam miał zresztą wyjątkową łatwość wersyfikacyjną i zdumiewający talent improwizacyjny. W dobrym usposobieniu i w milej kompanii potrafił nieraz, po krótkiej chwili skupienia, zaimprovizować udany wiersz na każdy zadany temat. Do wierszy swoich przywiązywał dużą wagę. Przed ogłoszeniem czytał je i oglądał, nieraz bardzo długo. (Zupełnie odmiennie niż później z komediami, które rzucał na papier od ręki i już nie kwapił się do zmieniania tekstu, raz spisane).

To była jedna strona jego studiów literackich. Druga, bodajże ciekawsza, polegała na — jak on to nazywał — „studiowaniu życia na gorącym uczynku“. Oto jeden wycinek tego studium. Na tyle lat przed *Jewreinem*, wymyślił sobie coś w rodzaju swoistego systemu „teatralizacji życia“. Mieszkał w dużym pensjonacie przy ul. Karmelińskiej, gdzie zapewne, wskutek jakichś osobistych stosunków właścicielki z Królestwem, roilo się od panien, zapisanych lub pragnących się zapisać na Uniwersytet. Były to bowiem lata, kiedy austriackie ministerstwo oświaty dopuściło kobiety do studiów uniwersyteckich, narazie na pewnych wydziałach. Rzecz ciekawa, że Kraków dał stosunkowo mniejszy kontyngent słuchaczek, niż kraje rosyjskie. Nie tylko z Warszawy, ale z Litwy, Łotwy, Ukrainy, ba, z rdzennej

Rosji, jawiły się Polki, żadne nauki, często nie mając prymitywnych kwalifikacji do podjęcia studiów wyższych. Wśród takiego elementu czuł się Perz, jak ryba w wodzie. Grzeczny, uprzejmy, zawsze gotowy do drobnych usług, stał się ulubieńcem i powiernikiem całego fraucymeru. A ponieważ w tak bardzo zróżniczkowanym towarzystwie nie obchodzi się bez przeciwnieństw, nasz Wojski, pod pozorem głębokiej troski o łagodzenie konfliktów, dolewał dobrotliwie oliwy do ognia, obserwując potem z diabolicznym zadowoleniem wyniki swojej akcji i ciesząc się, gdy rozkiełznane namiętności dochodziły do stanu wrzenia. Wtedy z całą powagą występował jako mediator i budząc sympatie obu zwaśnionych stron, głosił hasła wyrozumiałości i przebaczenia, aż do najbliższej burzy. W taki sposób stwarzał około siebie ustawiczny teatr, którego nitkami manewrował z ukrycia. Prawdziwy mistrz „pièce à ficelles“!

Śmiem twierdzić, że dużo znajomości psychologii kobecej zdobył w tych egzercycjach. Zresztą sam to przyznaje w arcykomicznym szkicu autobiograficznym pt. „Narodziny komediopisarza“, ogłoszonym swego czasu w wydawnictwie Teatru Polskiego w Warszawie. Przytacza tam pewne zdanie, zasłyszane w pensjonacie, które stało mu się punktem wyjścia do rozwinięcia intrygi komediowej „Lekkomyślnej Siostry“. Coś z tego beznamietnego obserwatora drobnych zatargów kobiecych wniknęło w styl wszystkich komedii Perzyńskiego. Są to bezwątpienia „kawaly życia“, wykrojone wedle modły naturalistycznej. Ale nie ma w nich cienia moralizatorstwa ani nawet tendencji. Wystarczy zestawić je z Zapolską. Tamta z wilczą drapieżnością rzuca się na swoje ofiary, poszarpie je, sponiewiera i poniży, by w widzu wywołać odrazę do ludzkiej małości. Perzyńskiego jowialny cynizm rozpościera nad najbardziej drastycznymi sytuacjami jakieś wyrozumiałe „ego te absolvo“. Kto wie czy w ostatecznym rezultacie ten beznamietny obiektywizm nie zostawia we wrażliwości widza głębszych śladów, niż hałaśliwa agitacja tamtej?

Nie chciałbym oczywiście wywołać wrażenia, że Perzyńskiego obserwatorium ludzkie ograniczało się — do terenu jednego pensjonatu. Nie piszę studium o twórczości komediopisarza. Są to tylko wspomnienia o dobrze mi znanym przyjacielu, a we wspomnieniach wolno przytoczyć momenty nawet drobne, rzucające jakieś nowe światło na człowieka i jego twórczość. Perzyńskiego studiowanie życia, jego ciekawość życia, miała naturalnie zasięg bardzo szeroki. Widać to choćby po tak niesłychanie bogatej skali typów ludzkich, jakie zostawił w swoich powieściach i komediach. Jednego nie można odżalować, że Perz nie pokusił się o wysnucie komedii z niesłychanie ciekawego życia cyganerii krakowskiej, literackiej i malarskiej, obfitującej w gotowe niemal figury komediawe, jakich dzisiaj już nie spotkać. Kisielewskiego „Karykatyry“, to raczej środowisko wzorowane na przeżyciach paryskich, a w „W sieci“ motyw cyganerii przejawia się tylko epizodycznie. Perzyński, którego własne przeżycia w owych czasach mogły dostarczyć niejednego wątku komediowego, tej komedii nam niestety został dłużny.

Teofil Trzcński.

DWA V. S. O. P.

1. Psiakrew! — taki nikiemny dzień!
Myślałem — wiesz, że się już wścieknę:
Jedno wspomnienie — tak jak cień —
Włóczy się ze mną; gdzie ucieknę
Tam mnie dopada... i żre... żre...
Kelner! Dwa V. S. O. P.
2. Jedno wspomnienie, jeden sen,
Który się prześnił... nie myślałem
O nim już nawet... ot i ten
Jak tyle, tyle innych... chciałem
Zapisać to wszystko — Ale nie!
Kelner! Dwa V. S. O. P.
3. To trudno, choć się krótko snił,
Ale — wiesz — tak się weśnił w duszę,
Że choćbym teraz pił i pił,
To wiem, że jednak nie zagłuszę
Bólu, co gdzieś tam we mnie wre. —
Kelner! Dwa V. S. O. P.
4. Napij się jeszcze! wielka rzecz —
Byłoby zresztą nie do pary —
Żeby to tak odpędzić precz
Te wszystkie sny, wspomnienia... czary...
Osnuć się w jakąś cichą mgłę —
Kelner! Dwa V. S. O. P.

Wiersz improwizowany przez Włodzimierza Perzyńskiego w r. 1905 w gronie trzech osób, przy butelce Martella V. S. O. P. Spisany nazajutrz przez autora na życzenie dyr. Trzcńskiego. Dotąd nigdzie nie drukowany.

Jan Kott

OSTROŻNIE Z MORALNOŚCIĄ.

Dziwne sztuki wyprawia czas z utworami teatralnymi. Przeglądałem niedawno „Wieczór drugi“ Boya „Flirtu z Melpomeną“. I trafiłem na recenzję „Aszantki“ Perzyńskiego: „Przed miesiącem (mamy wiosnę 1920) — ogłądałem wznowienie „Aszantki“ w Warszawie w nerwowej, niespokojnej, naładowanej elektrycznością atmosferze; słuchało się jej wieczorem po

dniu, w ciągu którego słowo „bolszewik“, „bolszewizm“, obijało się o uszy bez końca we wszystkich możliwych przypadkach. Niewątpliwie i wówczas, kiedy była pisana, zawierała „Aszantka“ domieszkę goryczki socjalnej; ale była to ot, niby kropla angostury w doskonale przyrządzonym koktailu; dziś — nie z winy autora — sztuka robi wrażenie, jak gdyby doświadczonemu barmenowi ręka zdrząła i doza goryczki przelała się dziesięciokrotnie. Scena w drugim akcie, kiedy ubrylantowane „stróżowskie dziecko“ wraz z wybranym swego serca płondruje kuferki „burżuja“, wypływając z siebie całe morze elementarnej nienawiści, działa wręcz niesamowicie... stanowczo ta para dojrzała już do objęcia „dyktatury“! Znam nerwowe osoby, które pod tym wrażeniem nie mogły sztuki wysłuchać do końca...“

Tyle Boy. Tak, w roku 1920, pocziwa „Aszantka“ awansowała nagle na polskie „Wesele Figara“, groźną komedię rewolucyjną, której z drżeniem słuchały co lękliwsze „nerwowe osoby“ z warszawskiego towarzystwa. Perzyński jako trybun ludu byłby najlepszą postacią wszystkich swoich komedii. Z rewolucyjnością spokój. Ale przecie zostaje krytyka moralności mieszczańskiej.

Z tą moralnością mieszczańską są właśnie największe kłopoty! A właściwie nie tyle z moralnością, co z tymi, którzy ją oskarżają, którzy walczą z obłudą, którzy demaskują dulszczyznę. Czyż do Dulskich należy mieć pretensję właśnie o moralność? Że mają podwójną? A gdyby mieli pojedynczą, to co z tego? Już z „Panną Maliczewską“ nie wszystko jest w porządku. Mam dla niej wielką sympatię. Ale dlaczego chce j e d n o c z e ś n i e być niewinną i się puszczać, być aktorką i wielką damą, mieszczką i wyzwoloną duszą? To są za wielkie wymagania. I trudno o to mieć właśnie pretensję do moralności mieszczańskiej. Ona za wszystko nie może odpowiadać.

Perzyńskiego jednak nie można porównywać z Zapolską. Zapolska naturalistyczny rozrachunek z mieszczaństwem prowadziła o wiele bardziej na serio. Demaskowała obłudę podwójnej moralności, aby ukazać za nią krzywdę społeczną. Nienawidziła pięciopokojowego dobrobytu za nędzę sułteryn. Sztuki Zapołskiej są kłótnią w rodzinie, przebaczą jej Dulscy zarzut głupoty i obłudy, nie przebaczą nigdy oskarżenia o wyzysk. U Perzyńskiego natłoczony meblami salonik jest pępkiem świata, poza nim nic nie istnieje. Perzyński ma za złe mieszczanom, że salon brzydki i bardzo w nim duszno. To mi są bardzo groźne oskarżenia! I dlatego w sztukach Perzyńskiego ciągle odczuwam fałsz. Fałsz oczywiście moralny, bo jako malarz obyczajów Perzyński pozostał niezrównany.

„Lekkomyślna siostra“, którą dwa lata temu oglądaliśmy w Łodzi, jest ze wszystkich komedii Perzyńskiego najbardziej typowa. Mieszczańska przedwojenna (oczywiście przed t a m t ą wojną) rodzinka, jak wszystkie inne. Młodszy braciszek celuje na bogaty ożenek, aby pokryć długi, zaciągnięte na karty i zabawy z damulkami. Starszy zdążył się już ożenić, prowadzi interesy i pełną łąkę gębę frazesów o pracy dla dobra ogółu. Żona pociesza się jak może i ciepłą rączką wpycha rubełki bęcwałowi, którego została kochanką. Małeńka idylla postępuje spokojnie, bez skandalu, bogobojnie, z lokajem i podwieczorkiem o piątej. I oto jak grom z jasnego nieba

uderza w całą rodzinę wiadomość, że siostra wróciła z Wiednia. Siostra la-daczniczka. Jako pannę bez posagu gwałtem i szykanami zmusili ją niegdyś braciszczkowie do poślubienia pierwszego lepszego, który się trafił. Siostrzyczka się zbuntowała, rzuciła męża z dziećmi i pożeglowała z kochankiem do Wiednia. Tam żyła publicznie z jakimś podstarzałym hrabią, drwiąc sobie z opinii szanowanej rodziny. I oto wraca. Wraca do uczciwego życia. Do uczciwego życia, ale nie do safanduty męża. Chce żyć i na siebie zarabiać. Skandal gotów. Rodzina na to nie może pozwolić. Będą ją palcem wytykać na ulicy. Siostra musi opuścić Warszawę.

Ledwo wyjechała, nowe nieszczęście. Hrabia umarł i zapisał jej pół miliona. Rodzina nie może zasnąć spokojnie. Cała moralność mieszczańska wywraca się do góry nogami. Oto oni, zacni mieszczenie, szanujący opinię, i moralność męczą się w pięciu pokojach, kiedy labirynda, którą powinna skończyć w przytulku, dostała fortunę. Pieniądze rzecz święta. Trzeba pogodzić się z siostrą. Młody braciszek szykuje weksle do podpisu, starszy chce obracać kapitałami, żona opłaci nowe długie kochanka. Powrót siostry staje się rodzinnym świętem pojednania. Niestety siostra wraca bez pieniędzy. Zrzekła się spadku. Chce się raz na zawsze uwolnić od swojej przeszłości, chce być uczciwą kobietą. Tego ciosu rodzinka nie przeżyje.

Nie da rady, nie możemy wziąć na serio wyzwolonej siostrzyczki. Z jej moralnością nie jest także w porządku. Ta pseudo-emancypantka niby wolna od pruderii i obłudy, znacznie bardziej należy do tej samej rodziny, niż się to Perzyńskiemu wydawało. Emancypacja do garsoniery hrabiego to najłatwiejsza z emancypacji. A cały powrót do uczciwego życia — zwykła sentymentalna bzdura. Muszę szczerze przyznać, że cała moja sympatia jest po stronie rodziny. Wolę mieszczańską pruderię od narwanych wariatów. Romantyczne gesty z odrzuceniem spadku — to w istocie tylko pokłon obłudzie świętoszków. Lekkomyslna siostra wyrzeka się spadku, żeby zostać porządną kobietą, aby się wkupić do bractwa św. Zyty. „Wyzwolona“ siostrzyczka wierzy bowiem głęboko, że pieniądze od kochanka hańbią. „Wyzwolona“ siostrzyczka jest zwykłą mieszczką, tylko jeszcze bardziej zakłamaną. Stanowczo wolę rodzinę.

A w „Szczęściu Frania“ to samo — tylko lekkomyślna siostra jest jeszcze panną na wydaniu. Rozwija talenta, marzy o scenie, uczy się grać, bierze lekcje malarstwa. Malarz, który ją uczy rysunku, uwodzi dziewczynę, ale na dobrą sprawę ona sama dobrze wie, czego chce i zamawia się do jego garsoniery. Zakochała się. Trudno. Potem malarz wyjeżdża zagranicę (jakież to był prosty sposób rozwiązywania osobistych tragedii), a panna oczekuje dziecka. Rodzice się dowiadują. Mamy wielką tragedię. Znowu wszyscy chcą wyjechać zagranicę! Na szczęście, pannie oświadcza się Franio. Franio jest pocziwy i bez wykształcenia, ale zawsze wstydu uda się uniknąć. To prawie wszystko.

Znowu przyznam się, że dla tej lekkomyślnej panny nie mam żadnej sympatii. Raczej dla jej rodziców. Ci straszni mieszczenie wcale nie są tacy straszni. Kształcą swoją córkę, chcą ją wydać bogato i dobrze za mąż. To przecież nie jest nic złego. Potem, kiedy panna zaszła w ciążę, znowu

zachowują się rozsądnie i przyzwoicie. Chcą ją wywieźć zagranicę. Bardzo dobrzy rodzice. A kiedy znaleźli się nowy konkurent, błogosławią związkowi. Znowu zupełnie rozsądnie. Lepiej wyjść za mąż ubogo i za człowieka niekochanego, niż mieć nieślubne dziecko.

Nie wiem, czy lepiej! Może jest jednak rozsądniej przerwać ciążę? Bo za rok lekkomyślna córka stać się może lekkomyślną siostrą. Ostrożnie z moralnością. I podwójną, i pojedynczą.

W roku 1867 toczyła się w pozytywistycznym „Przeglądzie Tygodniowym” po raz pierwszy w Polsce dyskusja na temat podwójnej moralności, emancypacji kobiet i losu dzieci naturalnych. Redakcja wydrukowała między innymi następujący list jednej z pierwszych emancypantek:

„Dziś gdy hydra sceptycyzmu wdarła się w nasze łono, gdy o wszystkim poczynamy wąpić, gdy dogmat za dogmatem upada w duchu, toć i zasady etyczne, będące jego wypływem upaść muszą... My, odsunięte od tej myśli ogólnej, od pracy na polu społecznym, niepowodowane żadną podnieślejszą ideą, cóż postawimy na ruinie zwalonych zasad moralnych?... Czyż droga upadku nie leży przed nami otwarta, uśmiechnięta?”

Bardzo się boję dyskusji o moralności. Zawsze w końcu droga upadku okazuje się nie tylko otwarta, ale i uśmiechnięta. Ostrożnie!

Jan Kott.



ALEKSANDER FREDRO: »ŚLUBY PANIENSKIE«

ZYCIE I DZIEŁO ALEKSANDRA FREDRY

W roku 1875 w wykładach o literaturze polskiej mówił o Aleksandrze hrabim Fredrze profesor St. Tarnowski z takim uszanowaniem i uwielbieniem, jakby słowa jego z Warszawy miały w tej samej chwili uderzyć o podkarpackie wzniesienie i dojść do uszu 82-letniego starca poety dożywającego swój wiek we Lwowie.

„Kto o nim mówi, ten może być pewnym, że jeżeli nie dobrze, to przynajmniej o czymś dobrym mówić będzie i słuchacza nie obrazi wyborem obojętnego, niegodnego przedmiotu“... „A dopieroż urok większy niż dzieł, urok autora! Kto może być pewnym chłodnej bezstronności swego sądu, kiedy widzi przed sobą tę postać imponującą rozumem i charakterem, czarującą wdziękiem, dowcipem i tą typowością ludzi dawniejszych...“

Nie literat zawodowy, a sam kolejno Birbancki, huzar, bywalec paryskich teatrzyków napatrzył się Fredro w świecie typów, namiętności i dziwactw ludzkich. Ale aby postaci jego były tak żywe, i przekonywujące, jak są, musiały tkwić w tym systemie stosunków i życia, w których obracał się Fredro, w których wzrósł i które uważał za swoje. Musiał je widzieć w tej sytuacji historyczno-społecznej, która mu była ojczyzną.

Była to Galicja wschodnia w początkach XIX wieku. Była to klasa obywatelska, ziemiańska, świeżo przez najjaśniesz Wiedeń pocukrowana hrabiowskimi i baronowskimi tytułami.

Szlachta chyli się ku ruinie i zgina się pokornie przed pieniądzem, który jeden, zdaje się, może ją ocalić, utrzymać na miejscu, na ziemi — wbrew wciskającym się parweniuszom, wbrew wzbierającej masie oswobodzonego chłopstwa, wbrew bardziej nowoczesnej, związanej z tysiącnymi instytucjami kapitalizmu, produkcji.

Ojciec Aleksandra — Jacek Fredro, choć mylnie wywodził swój ród od epigramatopisarza XVII wieku — Maksymiliana Fredry — był szlachcicem zubożałym, podupadłym. Tylko dzięki osobistej zabiegliwości i energii udało mu się oczyścić swoją hipotekę i rozszerzyć majątek przez dokup ziemi i szerokie dzierżawy. W jednym z etapów tego dorabiania, czy też odrabiania się przyszedł na świat w Surochowie (Przemyskie) Aleksander Fredro dnia 20 czerwca 1793 roku. Dzieciństwo jednak i młodość spędził w Bienkowej Wiszni, gdzie osiedli wreszcie na stałe Fredrowie wraz z gromadką swoich sześciu synów i dwóch córek. Nastrój domu był prawdziwie patriarchalny, szlachecki. Przy stole siadywali obok rodziny rezydenci i guwernerzy. Wśród rezydentów — adiutant Kościuszki, wśród nauczy-

cieli nie tylko „chodzące wszechnice“ nauki, ale i patriotyzmu w osobie pana Plachetki, uczestnika powstania litewskiego pod Jasińskim, o którym Fredro już jako mały chłopiec zamyslał pisać dramat. „Wszystkie wiadomości i niektóre inne“, jakimi mieli karmić uczniów guwernerzy i dyrektorzy wychowania domowego nie na wiele się zdały według własnych wyznań Fredry w wierszu „Pro memoria“ i w pamiętniku „Trzy po trzy“. Chrzanowski porównuje edukację Fredry i Mikołaja Reja, pisząc, że szkołą ich było życie, które „natrafiło w obu na wrodzony zdrowy rozsądek, na przyrodzoną trzeźwość oraz na niepospolity zmysł spstrzegawczy“. Służba wojskowa wywarła na Fredrę wpływ wychowawczy mniej więcej taki, jak na Reja służba dworska. Resztę dopełniło po-niewczasie samouctwo, pozostawiając w umysłowości cechy nieuniknionego dyletanta.

Mały Aleksander Fredro odbywał podróże gospodarskie z ojcem po ziemi przemyskiej, poznawał w domu i u obcych różne figury współczesnych salonów galicyjskich, słuchał narracji, przysłów i dykteryjek nadających ton rozmowom sąsiedzkim. Wcześniej zaczął uprawiać systematyczne życie towarzyskie wśród nieprzeciążonej ani nauką ani pracą młodzieży. Z tego lwowskiego kurnika wyrwała go dopiero służba wojskowa, którą rozpoczął w II pułku ułanów Księstwa Warszawskiego. „Na szczęście — pisze Chrzanowski — przyszedł rok 1809, który był dla Fredry mniej więcej tym samym, czym dla Mickiewicza rok 1812“. O nastrojach zapewne nie tylko osobistych tej chwili daje pojęcie rzewne wspomnienie Fredry. „Ach! nie umrze nie doznawszy największego szczęścia, ten, którego owionął choćby tylko na chwilę ten upajający, rozkoszny, podważający każde uderzenie tętna, ten pierwszy podmuch wolności“... I tamto pokolenie polskie przeżyło swoją przygodę wojenną. Przygoda Fredry trwała całe pięć lat. Rozpoczęła się beztróskim podobno kwaterunkiem w Lublinie, skończyła tragicznym rozbiem armii i upadkiem wodza — Napoleona, a kryła we wspomnieniu straszne przeżycia niewoli i choroby w Wilnie, widok klęski, potem trudy i nudy sztabowego oficera, niewesołe po klęsce uciechy paryskie.

Już małego Aleksandra nazywano w domu „staruszkciem“, tak był nad wiek poważny. I następne po kampanii napoleońskiej etapy życia pokazują Fredrę jako poważnego deputata w Wydziale Stanowym, posła z ziemi samborskiej, autora rozprawki o wychowaniu młodzieży, w której znając dobrze braki domowego wykształcenia domaga się szkół publicznych, społecznych, niejako spółdzielczych w miejsce rządowych, jako redaktora memoriału politycznego w sprawie stanu socjalnego w Galicji“ w roku 46, podyktowanego mądrą troską obywatelską zwolennika oczyszczenia włościan i zniesienia pańszczyzny, autora adresu do Wiednia w roku 48 „Wiosny Ludów“, radcę w lwowskiej Radzie Narodowej, oskarżonego za współudział w tworzeniu Gwardii Narodowej „o zdradę państwa i obrazę majestatu“. Wszystkie te funkcje pilnie notuje E. Kucharski chcący widzieć w osobie komediopisarza wychowawcę narodu w pojęciu romantycznym, skrzepowanego tylko cenzurą polityczną, wieszczą niemal. Poważny i uspołeczniony obywatel jest też Fredro wier-

nym i sentymentalnym kochankiem. Późniejsza towarzysząca poety, a najpierw młodziutka żona niekochanego hr. Skarbka — Zofia była podobno prototypem Zofii z „Przyjaciół”. Wreszcie jako ojciec licznej rodziny i gospodarz sprawiał Fredro zwłaszcza w starości wrażenie melancholika, weredyka, jak sam siebie nazywa. Taką opinię o charakterze ojca zostawili syn poety komediopisarz Jan Aleksander Fredro i córka jego, za młodu artystka — malarka.

Ile humoru objawia przecież ten melancholijny starzec pisząc swoje „Trzy po trzy” — pamiętniki oparte, jak wykazał Borowy, na technice powieściowej Sterna, i kreśląc ledwo czytelnie sztywną już ręką „Zapiski starucha” — dwuwiersze i zdania zawierające myśl zwięzłą, mądrość ży-



Aleksander Fredro

ciową, żart ostry. A już Boy-Zeleński wstydził się tych podobno pieprzonych wierszyków, jakimi w młodości bawił Fredro kolegów ułanów. Śmiali się z nich hucznie przy ogniskach. Jeden tylko niejaki Dąbrowski wziął autora na stronę i zwrócił mu uwagę na brak średniówki tu i tam. Złot-nierz — poeta wziął wtedy swoją „pierwszą i ostatnią lekcję poetyki”.

Nigdy nie uważał pisarstwa za swój zawód czy powołanie. Twórczość poetycka to były wczasy, otia wielkiego pana, „nałóg niestety”. To też

pomimo przychylności widowni, która go oklaskiwała, dotykały Fredrę lekceważące głosy krytyków. Cóż z tego, że dyrektor lwowskiego teatru Jan Nepomucen Kamiński dobrze oceniał sztuki Fredry, że Fr. Morawski i Osiński w Warszawie ustosunkowali się łaskawie do młodego autora, kiedy o tyle mniej — Borkowski, Goszczyński, Pol, ganili, albo przyznawali protekcyjnie piękność niektórym tylko miejscom. Najbardziej zaboląla Fredrę apodyktyczna recenzja Goszczyńskiego w Pamiętniku Powszechnym Nauk i Umiejętności z roku 1834. Urażony poeta zamknął się w milczeniu na całe trzynaście lat, i to, co później napisał, trzymał uparcie w tece każąc oczekiwać niecierplivej publiczności na śmierć lubianego autora. Słusznie możnaby powątpiewać, czy przyczyną tak surowej decyzji była tylko krytyka Goszczyńskiego. Może дума obrażona złączyła się z pewnym naturalnym wyczerpaniem poetyckiej weny, zwłaszcza, że 18 „komedyj pośmiertnych“ nie wniosło już mimo paru udanych pozycji nic równego „Zemście“ czy „Ślubom panińskim“. Goszczyński właśnie zarzucał komediom Fredry, że są niepolskie, nienarodowe, że są „na miarę salonów“, w epoce, gdy drżą trony, a romantyzm walcząc z klasycyzmem unosi się nad stepami. „Ze zaś takie arcydzieło jak „Mąż i żona“ jest samo w sobie „narodowym czynem“ tego jeszcze nie rozumiano“ — pisze Boy-Zeleński. Lecz w miarę jak typy i postaci „salonowe“ Fredry odchodziły w przeszłość i nabierały uroku dawności i stylu minionego, z którego przecież te same zawsze wyłaniają się śmieszności ludzkie i sytuacje — teatr jego stawał się coraz bardziej polski aż do roli wykładnika polskości. Jednocześnie i serca krytyków zaczynały topnieć. Napraszał się nowych komedyj i tacy wielbicieli jak Kraszewski i Korzeniowski. Ten w „Karpackich góralach“ kładzie w usta Żyda karczmarza pytania: „Ty słyszał co o panu Fredro? Nu jakto? Za sto lat wszyscy będą znali pana Aleksandra Fredra“. Nie pomylił się.

Napisał Fredro w dwóch etapach 19 i 18 komedyj. Pierwsze wystawione były jeszcze za jego życia i wyszły drukiem w 5 tomach między 1826 a 1838 r. (Premiera „Pana Geldhaba“ w Warszawie 7 października 1821 r.) Chmielowski systematyzuje je w trzy grupy: krotchwile (farsy), do których zalicza między innymi „Damy i huzary“, „Ciotunię“, „List“, „Pierwszą lepszą“ i „Nikt mnie nie zna“, komedie obyczajowe: „Mąż i żona“, „Pan Geldhab“, „Zręczność i przekora“ i komedie swojskie, w których mieszczą się: „Cudzoziemszczyzna“, „Pan Jowialski“, „Zemsta“, „Śluby panińskie“. Z „komedyj pośmiertnych“ największe powodzenie miały: „Pan Benet“, „Świeczka zgąsła“ i „Wielki człowiek do małych interesów“.

P. Chmielowski nie godząc się z Tarnowskim uważa „pośmiertne“ za kontynuację stylu poprzedniego. „Ze zmiany są, nie ulega wątpliwości, ale dotyczą one raczej materiału niż formy, raczej strony zewnętrznej niż istoty metody twórczej“. Pisane są prozą, nie wierszem, figury są nadal typami, choć mają więcej cech indywidualnych, przeważa nastrój humoru, wesołości, jak w pierwszym okresie z wyjątkiem trzech bardziej ponurych: „Wychowanka“, „Teraz“, „Rewolwer“. Przeważają w tym okresie krotchwile.

gółowo wpływami obcymi na twórczość Fredry, doszukując się wzorów jego w Goldonim, Deforge'u, Molierze, starożytnym Plaucie. Kpi Boy-Zeleński z tej wpływozologii, przeciwstawiając jej podobieństwa istotne a mimowolne Fredry i Musseta. „Te same warunki społeczne tworzą tę samą nadbudowę moralną, te same wady i cnoty; dlatego i chłopak lekkoduch i ciepły stryjasek i mama i panny i cały dwór tyle mają cech podobnych u Fredry i u Musseta“. „Śluby panięskie“ podobne są do mussetowego „Nie igra się z miłością“, choć ani Fredro nie mógł znać późniejszej francuskiej komedii, ani Musset prawdopodobnie nie wzorował się na polskim autorze. Lecz poza schematem akcji wspólna obu komediopisarzom i decydująca jest atmosfera poetycka, postawa życiowa wynikała z tego, że są obaj ludźmi „jednego wieku i jednej sfery“. Gorzki i często surowy komizm Moliera daleki jest w gruncie rzeczy od Fredry-humorysty.

Nazwano Fredrę „polskim Molierem“, a E. Kucharski zajął się szczególnie Systematycy literatury mają kłopot z Fredrą. Nie mieści się im w romantyzmie, a i w klasycyzmie niezupełnie. Budowa komedii wprawdzie jest prawie klasyczna, zachowująca przepisane jedności, ale „Odlutki i poeta“ bardzo się podobały romantikom, a autor ich miał na sumieniu dramat romantyczny „Obrona Olsztyna“ i powieść „Kamień nad Liskiem“. Biegeleisen rozstrzyga sprawę pisząc, że poszedł Fredro swoją drogą dlatego, że po prostu komedia nie była przedmiotem sporu między romantykami i klasykami, poetyka komedii była sprawą obojętną w dyskusji literackiej.

Różnice w poglądach na twórczość Fredry wyrażają się także w kreowaniu go na społecznika i polityka, który ograniczony cenzurą musiał się uciekać do aluzji i alegorii, lub w obronie Fredry — czystego artysty, bezinteresownego komika i humorysty.

Być może, że ceremonie z przebieraniem w „Pantu Jowialskim“ ośmieszają sejm stanowy świeżo właśnie zwołany, a „Gwałtu co się dzieje“ przedstawia w postaci trzech starych bab alegorię państw zaborczych. Ale twierdzenie Boy'a, że Fredro był artystą tylko, nie satyrykiem — wydaje się mimo to słuszne.

Nie drwina i szydzenie z przypadłości ludzkich i z człowieka, lecz pogoda, szczęście, żart bezbolesny, czasem rzewność tworzą atmosferę komedii Fredry.

Anna Kamińska

K R Y T Y C Y O F R E D R Z E :

SEWERYN GOSZCZYŃSKI O FREDRZE

Jest ruskie przysłowie, które powiada: „nie ródź się pięknym, ale szczęśliwym“ — jakoby chciało powiedzieć, że częstokroć przyczyny powodzenia są niewytlumaczone, że nie chęci czyste, nie zasługa prawdziwa, ale zbieg okoliczności, niezależny od woli ludzkiej, wpływają na pomyślność, na chwałę człowieka. Duchem tego przysłowia najlepiej da się określić zawód Fredry. Niejeden znakomity pisarz mógłby zazdrościć tej wziętości.

jaką jednaly sobie i w jakiej utrzymują się jeszcze dotąd jego komedie; chociaż, obejrżane na wszystkie strony, nie pokażą do niej żadnego prawa.

„Złośliwe bluźnierstwo! — zawołają wielbiciele; Weź je tylko i czytaj! Jaki wiersz gładki, jaki dowcip! Potrzeba pękać ze śmiechu na każdej karcie! — Prawda, jest to jedyna zaleta, którą ludzie sądzący z powierzchowności, bronić mogą komedii Fredra (sic) przeciw dzisiejszej krytyce, ale i ta nawet broń — jakże niedostateczna!

Wiersz gładki w ogólności nie jest najwyższym poezji warunkiem, a co do Fredra (sic), jego wiersz gładki jest to wymanierowanie języka trybem francuskim, bez oryginalności, bez indywidualnej barwy, bez odcienia charakterów. Płynny, jak woda, ma też smak wody; nie znajdziesz w nim tej jędrności, tej mocy, tego wdzięku, jakie ujmują w znakomitszych naszych pisarzach, prawdziwie po polsku, z prawdziwym talentem piszących. Równie i dowcip nie stanowi komedii, a tem mniej nie tworzy poety; można słysać najdowcipniejszym w świecie człowiekiem, a nie być poetą; można być poetą, a nie mieć zgoła dowcipu — gdy tymczasem komedia, według nas, poezją być powinna. Wreszcie stara bajka: że komedia cel swój osiągnęła, skoro rozśmieszyła — zginęła wraz z owym przesądem, że ta tragedia jest doskonała, w której na żadnych ustach śmiechu nie zobaczysz.

O dowcipie Fredra i to jeszcze powiemy, że wpada w karykaturę. Całe jego komedie karykaturami nazwaćby można. Weźmy np. „Nowego Donkiszota“. Czemże on jest właściwie? Pomysł niezgrabny, wypadki nienaturalne. Ów Karol, pragnący wrócić dawne rycerskie czasy, jest-że w duchu dzisiejszego wieku? Ma-ż jaką styczność z dzisiejszymi obyczajami? Widny-ż w tem cel jaki? Może mi kto odpowiedzieć, że „Nowy Donkiszot“ jest alegorią, że właśnie wiek dzisiejszy ma na celu, i powtórzy mi za dowód owe wiersze:

...trzeba być wariatem,

Aby chcieć świat przerobić, walczyć z całym światem.

Na to umilknę. Ale zapytajmy się głębi serc naszych, co myśleć o poecie, który wojuje podobnymi prawdami; co by się stało ze szlachetnymi uniesieniami, gdyby podobne prawdy kierowały ludźmi? Niemoralność, poziomość uczuć jeszcze trudniej wybaczyć poecie, jak karykaturowanie zdarzeń.

Obok tej wady błędą inne, panujące w komedjach Fredra, jako to: niedołężne cieniowanie charakterów, powszednia nienaturalność i deklamacja w rozmowach, naśladownictwo, a niekiedy żywe przyswajanie włoskiego lub francuskiego teatru, wieczne tegoż samego ducha i kształtu dowcipki bez względu na charakter, na położenie osoby — jednostajność stylu, oklepane miłosne intrygi, jednym słowem, wszystkie nierzeczności pseudoklasycznych komedii.

Nie dotknęliśmy jeszcze narodowości. Ze komedie, pisane dla narodu, powinny schwytywać i wydawać treść jego życia z właściwej swemu powołaniu strony, na to się każdy zgodzi, kto przyzna, iż komedia nie jest dziecinnym cackiem, ale jednym z najdzielniejszych środków wychowania i ukształcenia narodu. Ze komedie Fredra nie odpowiadają temu celowi, że są nienarodowe, o tem lepiej, niż najdłuższa rozprawa, przekona odczyta-

nie ichże samych. Nazwiska polskie nie są tem samem, co charaktery polskie; kilka osób, kilka scen narodowych nie rozleją barwy narodowej na wiersze czterech tomów; paszlet przysłów, bez związków z charakterami i z całością dzieła, jest tylko słownikiem przysłów; miłosna strona narodu jest to rys jego kosmopolityczny — a to jest właśnie wszystko, co ma stanowić polskość komedii Fredra. Ale cnoty, wady, śmieszności, charaktery pojedyncze, fizjonomia ogólna, zgola, cokolwiek tworzy pomniki prawdziwie narodowej indywidualności, tego napróżnobyś tam szukał.

Kiedy więc takie zarzuty ciążą na komediach Fredra, skąd-że to w nich upodobanie? Wymienimy parę przyczyn główniejszych. Jedna, że talentowi Fredra, jakkolwiek podrzędnemu, potrzeba przyznać dowcip, wesołość, łatwość wierszowania i kilka miejsc, godnych znakomitego pisarza; druga — jest ubóstwo polskiego teatru. Kiedy z jednej strony milczenie talentów zajmujących swoje powołanie, usprawiedliwione przekonaniem, że dzieło, napisane według ich pojęć, stosownie do dzisiejszych potrzeb niełatwo-by uzyskało wstęp na scenę, otwiera zawód takim, jak Fredro, komikom, z drugiej naród łaknie dramatycznej poezji, przyjmuje więc, jak zgłodniały nędzarz, cokolwiek rzucą w próżnię jego sakwy, bodaj kawał spleśniałego chleba, bez względu, czy ten datek pochodzi z czystej miłości bliźniego, czy z chęci pochłubienia się przed światem, czy towarzyszy jemu troskliwość, ażeby właściwym był pokarmem; przyjmuje wszystko i biedny jeszcze daje oklaski. Trochę czasu, trochę więcej oświaty, a będziemy skąpsi w oklaskach dla komedii takich, jakimi są Fredrowe.

„Nowa epoka poezji polskiej“, 1835. („Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego“, Tom III. Wydał Z. Wasilewski, Lwów).

STANISŁAW TARNOWSKI O FREDRZE

... Komedia jego wystrzela z ziemi znienacka, niespodzianie, w chwili, kiedy jej się nikt nie spodziewał i można powiedzieć nikt o niej nie myślał; a przecież była ona rezultatem długich prac i usiłowań, płonem z dawnego i wytrwale powtarzanego posiewu. Powiedzieć, że poprzednikiem Fredry na tym polu był czy Bogusławski, czy Zabłocki, byłaby rzecz niesprawiedliwa, bo tylko materialnie prawdziwa. Pisali oni komedie, i pisali je przed Fredrą, — to prawda; ale żaden na niego wpływu nie wywarł, żaden nie dopomógł, nie przyczynił się do wykształcenia jego talentu, i wspólnego nie ma między nimi nic, prócz tego, że pisali komedie. Ale jeżeli żaden z osobna nie ma prawa uważać się za jego poprzednika, za nauczyciela jego młodości, to wszyscy razem stanowią przecież ten geologiczny pokład gruntu, z którego komedia Fredry wyrosła: wszyscy są wyrazem i skutkiem tej samej dążności, szczeblami, po których komedia polska dochodzi do prawdziwego, oczywiście i upragnionego bytu...

Zanosiło się więc na komedię oddawna i coraz bardziej, aż wreszcie ukazała się ona tam, gdzie jej się nikt nie spodziewał. Któż zgadnie jakimi drogami płyną, w których miejscach gromadzą się wody pod ziemią? Nieraz się za nimi szuka i kopie, a na źródło natrafić nie można. Otóż oni wszyscy: i Krasicki, i Zabłocki, i Niemcewicz, i Bogusławski, i wszyscy pomniejsi, są jak ludzie, którzy kopią studnie; jeden w swojej znajduje wody mniej, drugi więcej, żaden dosyć, żaden tyle, żeby z jego studni śmiało poczerpać i napoić się można. Źródło wytrysło samo z siebie na polu innego szczęśliwszego człowieka, który nie kopał. Ale ten silny i obfity promień wody, niewidzialnie pod ziemią zebrał w sobie te wszystkie małe poniki, które na studnię wystarczyć nie mogły, i nimi wzmocniony, wydobył się na wierzch. Fredro nie był następcą a tym mniej uczniem ani Zabłockiego, ani Bogusławskiego, ale był rezultatem nieświadomym, ostatnią wypadkową tego dążenia do komedii polskiej, które objawiało się ciągle i coraz silniej od pół wieku z górą.

Jaka była ta jego komedia? Mówi Ludmir w „Jowialskim“, że komedia Moliera przestała być prawdą: a Ludmir figlarz i pustak na pozór, jest chłopiec dowcipny i bystry, który nieraz powie coś trafnego, coś jak żeby z myśli swego autora. Otóż rozumie on, że świat się zmienił od czasów Moliera, i pierwotne typy ludzkich natur zmieniły nie tło swoje i istotę, ale kontury i kształty. „W każdym człowieku dwie osoby, sceny musiały być zawsze podwójne jak medale i mieć dwie strony. Skąpiec dawniej chodził w przenicowanej sukni i trzymał ręce w kieszeni: teraz sknera sknerą tylko w kącie, troskliwość o mniemanie przemogła miłość złota, i ubogiego hojnie obdarzy, byleby świat o tym wiedział. Zazdrosny gryzie wargi i milczy. Słowem wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości, wszystkie charaktery wzięły jedną powierzchowność, niema wydatnych zarysów“. Powodem tego ma być nasze wychowanie, nasza ogłada, nasza cywilizacja, która pociągnęła wszystko i wszystkich grubą warstwą jednostajnego pokostu: a skutkiem dla komedii miałyby zapewne być konieczność przedstawienia figur i sytuacji bardziej zawitych. Charaktery proste i normalne, idące śmiało i prawie naiwnie za swoją górującą skłonnością, prosty skąpiec Harpagon, prosty Mizantrop, te już nie mają w rzeczywistości ludzi do siebie podobnych; nawet Tartuffe jest na nasze czasy za prostym może, za otwartym i zupełnym hipokrytą. Osobistość ludzka w naszym społeczeństwie jest produktem zawitych stosunków moralnych, społecznych i politycznych, i w nich rosnąc, musi być zawikłana jak one, zmieszana z tysiącem różnych pierwiastków, nieraz anormalną i krzywo wyrosniętą.

Że to zdanie może być prawdziwym, trudno przeczyć; przynajmniej nowsza komedia w Europie, i Musset i Feuillet i Dumas i Sardou stwierdza tę przepowiednię Ludmira. Ale czy ją stwierdza i komedia Fredry także? Czy powiedziawszy, że dawny jej kształt, zakrój i sposób przedstawienia zużył się, przeżył i przestał wystarczać, czy Fredro wprowadza komedię w nowe koleje, nadaje jej nowe kształty? Czy ma jakiś nowy a odrębny sposób malowania? Molier daje tylko najprostsze zarysy różnych ludzkich skłonności i zdrożności, tak jak one są same w sobie i jak się objawiają

naturalnie: u nas skłonności i zdrożności zostały te same w gruncie, ale objawiają się inaczej, kontury się wypełniły i wycieniowały mnóstwem skłonności, zdrożności i śmieszności nowych, nam właściwych, skutków całego naszego życia, wszystkich naszych pojęć, stosunków, dążeń, wyobrażeń? Czy Fredro w swej komedii ten kontur wypełnił, czy to cieniowanie zrobił?

...Weźmy którąkolwiek z jego figur, co zobaczymy? Naprzód fizjognomię tak wyraźnie, tak niewątpliwie polską, że nie można się pod tym względem pomylić; wszyscy ci ludzie tu się tylko mogli urodzić i tu tylko żyć mogą; ale pod nią co się znajdzie więcej? czy natura, namiętność, skłonność, śmieszność ludzka, poplątana i zawikłana rozmaicie rozlicznymi wpływami i stosunkami i w całej tej zawilej plataninie starannie i misternie wycieniowana, lub też są to li różne fenomeny ludzkiej natury w swoich kształtach prostych i przyrodzonych, nakreślone śmiało i wyrazistymi ale również prostymi pociągnięciami pędzla, z wielką nawet oszczędnością dodatków? Oczywiście te ostatnie. Hipokryzja Miłczka np. oddana jest najogólniejszymi rysami, jest sama w sobie, jest tak oddana, że każda hipokryzja w życiu zastosowana do jakichkolwiek celów i stosunków może być do niej podobną; ale ona w komedii do takich zewnętrznych stosunków i celów się nie stosuje. To nie hipokryzja zastosowana do polityki jak u Rabagasa, ale raczej sama w sobie jak u Tartuffa. Łatka, jest tym prostym sknerą w wytartym odzieniu, o którym mówi Ludmir, i do Harpagona bardzo podobnym. Kłara nie ubiera się dziwacznie, nie jest poufałą z mężczyznami jak panny Benoiton, do czego przez złe wychowanie i przykłady ze swoją naturą dojść mogła: jest żywą, trochę niezależną, trochę kapryśną naturą dziewczęcia, w swoim wyrazie najprostszym i najogólniejszym. I poszukawszy, znajdziemy to samo we wszystkich prawie figurach Fredry: a z tego wynika, że choć zdaniem jego komedia Moliera przestała być prawdziwą, on przecież figury swoje kreśli tym samym sposobem co Molier, patrzy na nie z tego samego punktu widzenia, tego samego w nich szuka i dostrzega, że i jego komedia podobniejsza jest daleko do dawnej, której Molier jest typem, aniżeli do tej nowszej...

Jest wszakże jeden warunek, pod którym Fredro zawsze naturę ludzką widzi, uważa i przedstawia: warunek nie czasu, ale miejsca. Rzecz jasna, że pisarz któryby chciał tworzyć postacie od wszelkiej rzeczywistości oderwane, naturę ludzką jak jest, w absolutnej czystości jej różnych rodzajów a nie wcieloną w indywidua należące do pewnego wieku czy kraju, tworzyłby jakieś filozoficzne mary bez ciała i kości; jakieś ogólne definicje i formuły na ludzi, w których rzeczywistości byłoby tak mało, że ludzie jużby się w nich poznać nie mogli. Człowiek nie jest tylko człowiekiem, i tylko dobrym lub złym, żywym lub powolnym, skąpym lub rozrzutnym, i tak dalej: Francuzem, Anglikiem, Niemcem, Włochem itd., a jako taki ma swoje właściwości narodowe, swoją fizjognomię moralną tak odrębną, jak odrębnym bywa typ twarzy u różnych narodów. W poezji, czy w powieści, czy w komedii wreszcie, to co w naturze ludzkiej jest powszechnym i wspólnym, powinno przebijać przez tę fizjognomię odrębną, każde-

mu narodowi właściwą. Postać w wyobraźni stworzona, powinna mieć cechy narodu do którego należy, a nie przestać być typem ogólnie ludzkim. Połączenie to, na którym zawisł i narodowy charakter i powszechna prawda poezji, rzadko bywa tak doskonale odmierzoną, żeby ani jeden ani drugi pierwiastek nie brał góry lub nie ponosił uszczerbku. Proporcja ta może najlepiej jest zachowana u wielkich poetów niemieckich. U naszych zwykle pierwiastek narodowy przeważa nad tamtym. W kreacjach samego Mickiewicza bije w oczy naprzód ich charakter polski; ich natura ludzka dopiero się poza tym później odsłania. Fredro jest pod tym względem do wszystkich naszych poetów podobny. Niektóre z jego postaci, i to może najdoskonalsze właśnie, są tak specyficznie polskie, że cudzoziemiec w zupełności nie mógłby ich zrozumieć i ocenić. Nie żeby w nich nie było ogólnoludzkiej prawdy i rzetelnego dowcipu przystępnego dla wszystkich: ale nie mówiąc już o Panu Jowialskim, który w tym kierunku narodowej typowości dochodzi aż do narodowej idiosynkrazji, ale od Raptusiewicza aż do Dyndalskiego, od Majorów i Rotmistrzów aż do Grzesiów i Rembów, od ślicznej Anieli ze „Ślubów panieńskich“, aż do strasznej Anieli z „Huzarów“, wszystko jest przede wszystkim typem polskim. A nawet w tych komediach, które nie nosząc na sobie żadnej cechy czasu, mogą być obrazem wszystkich czasów. W takich jak „Śluby panieńskie“ właśnie lub „Mąż i żona“, które mogą się odbywać dziś tak samo jak przed laty czterdziestu, jak za lat czterdzieści; nawet w takich, choć one dla cudzoziemców mogą być, sądzę, tak samo jak dla nas, przystępne, jeszcze charakter narodowy jest tak wyraźny i silny, że widocznie Gustaw, Radost, zwłaszcza Aniela i Klara, w wyobraźni autora Francuza lub Niemca, byłiby musieli przybrać fizjognomię cokołwiek inną niż ta, którą mają. Ze przez ten tak silny i wybitny charakter narodowy, komedie Fredry mogą tracić nieco na swojej wartości ogólnej, dla całego świata, to być może. Wspólne im to jest zresztą z całą naszą nowszą poezją, która znaczenia uniwersalnego nie będzie nigdy miała w mierze takiej, do jakiej dawałby jej prawo geniusz naszych poetów i piękność ich dzieł, dlatego, że pierwiastek narodowy góruje w niej bardzo nad ogólnie ludzkim. Fakt to, któremu nie ma się co dziwić, ani go żałować; konieczność, którą okoliczności dostatecznie tłumaczą: dla naszej zaś literatury i w ogóle dla całego naszego życia było to zbawiennym. Powszechne znaczenie i powszechna sława jest pięknym zbytkiem, o którym wtedy dopiero myśleć można, kiedy zaspokojona jest pierwsza potrzeba, jaką dla każdego narodu jest literatura własna, obejmująca wszystkie jego uczucia, odpowiadająca jego dążnościom. U nas tej potrzebie stało się zadosyć w drugiej ćwierci naszego wieku. Epoka to dziwnie świetna i płodna, podnosząca literaturę polską na wysokości, o jakich jej się przedtem nie śniło. Od najwyższych natchnień i form najpiękniejszych, od „Pana Tadeusza“ i „Irydiona“, aż do potocznej powieści, wydał ten okres wszystko co literatura oświeconego narodu mieć może. A jakby po to, żeby, z jednym wyjątkiem tragedii, nie brakło mu na żadnej chwale i zasłudze, w nim także wyrosła i dojrzała polska komedia. I nie będzie to wcale najmniejszą częścią jej chwały. Z naszych

dzisiejszych wielkich reputacji literackich wiele uschnie za czas niedługi, jak trawa i kwiat polny, że i miejsca gdzie były nie poznać. Ale kiedy po tomni patrzeć będą ze czcią na prawdziwe wielkości naszego wieku, i mówić, że dzielnym musiało być pokolenie, wśród którego powstał: „Pan Tadeusz“ i „Nieboska“, „Ojciec zadżumionych“ i „Marja“, po tych wielkich imionach wspomni zawsze z sympatią z przywiązaniem „Zemstę“ i „Śluby panińskie“: a oprócz tych poetów, którym wielkie genjusze, jeszcze większe serca, zapewniają nieśmiertelność, jak Mickiewicz i Krasiński, oprócz mniejszych niż oni, lecz pałających przecie świętym ogniem poezji jak Słowacki i Malczeski, nie wiemy kto w naszej literaturze pięknej mógłby pewniejszym być trwałego życia i pamięci, ktoby do nich więcej miał prawa — jak Fredro.

Stanisław Tarnowski: „*Studia do historii literatury polskiej. Wieki XIX. Rozprawy i sprawozdania*“, Tom II. Kraków 1886.

BOY-ZELEŃSKI O „ŚLUBACH PANIEŃSKICH“

... Fredro, to wielka poezja polska; nie ta zrodzona z niewoli i męki, patologiczna i wzniosła, natchniona i obłąkana w swojej monomanii. nie ta której duch narodu zawdzięcza swoje ocalenie ale i swoje straszliwe skrzywienie zarazem; ale ta Polska odwieczna, po której ów epizod krwi i hańby spłynął nie znacząc na niej śladów, tak jak spłynął bez śladu po glebie oranej przez polskiego chłopą; ta Polska, która otwiera nam ramiona dzisiaj. Tą niepożytą polskość, jaka kryje się w uśmiechu Fredry, niedość rozumiano za jego życia, nie prędko zrozumiano ją i po jego śmierci. Pojęcie wielkości, poezji, utożsamilo się z wyrazem bólu narodowego lub nawet z jego gestem; niejeden wieszcz, niezawsze nawet najczystszej wody, który górnio rozdierał szaty nad losem ojczyzny, przesłonił tedy Fredrę naszemu sercu i pamięci. Fredro szat nad ojczyzną nie rozdierał, bo on nią był; najgłębiej może, bo bezwiednie. I był jednym z największych polskich artystów, tym którego nazwisko możemy, bez cienia szowinizmu, postawić obok pierwszych nazwisk świata. Przełom w naszym życiu narodowym stanie się nieodzownie zaczątkiem przemiany polskiej myśli i odczuwania, także i w zakresie retrospektywnym; jestem przekonany, że wiele relikwii polskiej literatury spokojnie w proch zetleje w swoich relikwiarzach, podczas gdy imię Fredry, nie przesłaniane już przez mgły i dymy narodowych smutków, jaśnieć nam będzie coraz żywszym blaskiem wielkiej sztuki.

Oglądać „Śluby Panińskie“ na scenie jest zawsze rozkoszą; wiele musieliby dołożyć starań aktorzy aby tę rozkosz zamącić. A przy tym ileż teatralnych wspomnień wiąże się z tą sztuką!... Na scenie krakowskiej, „Śluby“ mają swoją bogatą historię; nie będąc zgrzybiałym starcem, pamiętam jednakże tej historii okres bardzo, bardzo długi. Pamiętam „Śluby“, grane jeszcze niemal jako współczesną komedię; jeżeli się nie

myle, w zwyczajnych sukniach i surdutach, w obojętnej ramie jakiegoś banalnego tekturowego pokoju — i grane, mimo to, znakomicie. O stylu fredrowskim niewiele rozprawiano wtedy, bo ten styl był jeszcze aktorom starszej szkoły czymś bardzo bliskim swą tradycją, w typach w zacięciu, w traktowaniu wiersza. Naraz — zeszło się to, zdaje mi się, z otwarciem nowego teatru — powiał w gościnny dwór pani Dobrońskiej wietrzyk muzealny. Odkryto mianowicie wówczas, że jest to sztuka *par excellence* „stylowa“; ustalono ściśle datę w której rozgrywa się akcja; wypatrzone jakie fotele, kantorki, szpinety mogły stać w pokoju, a miniatury i obrazy wisieć na ścianach; skopiowano wiernie z kostiumologii fryzury panien, rajtroczki Gustawa, halsztuki Albina; słowem każda figura mogła powędrować prosto do muzeum za gablotkę. I stało się, że na jakiś czas, przy doskonałej i bardzo uczzonej stylizacji, zapadział się gdzieś styl Fredry: bo styl Fredry, to przede wszystkim życie, a życie nigdy nie da się odtworzyć zapomocą rzeczy martwych. Pamiętam zwłaszcza jak przez mgłę jedno takie przedstawienie, grane przez wybornych artystów, a zarazem jedno z najgorszych przedstawień „Ślubów“ jakie w życiu widziałem: z całego wieczoru został mi we wrażeniu tylko jakiś monstrualny kok na głowie Anieli (zapewne bardzo wierny), oraz tupety i kurtki Gustawa, w których stylowe wiercenie kuperkiem pochłonięło całą uwagę utalentowanego artysty. Na szczęście, okres tego neofityzmu stylizacyjnego, w którym rewizyt przytłaczał autora i poezję, minął; nastąpiło szczęśliwe przymierze, czy też linia demarkacyjna pomiędzy duchem Fredry a duchem antykwarskim, a rezultatem jego jest ustalenie tego trafego stylu, który ujmując życie w niedzisiejsze ramy, nie paraliżuje go wszelako i zostawia pole młodości serc pod staroświecczyzną kostiumu.

Młodość! W tem tkwi bodaj czy nie największa część sekretu. Pamiętam także „Śluby“, grane w pierwszorzędnym zespole, ale w których zsumowane lata obu kochających się par dawały w przybliżeniu cyfrę zbliżoną do 200, jeśli nie wyżej; i wtedy, mimo całego wysokiego artyzmu, czegoś brakło przedstawieniu. Jest to jedna z tych sztuk, w których łatwiej pewne braki wykończenia nadrobić młodością niż odwrotnie.

... Rola Anieli, tej *amoureuse* z polskiego dworu, jest osobliwie trudna do zagrania. Aniela, to najbardziej urocze wcielenie woli bożej, jakie kiedykolwiek dreptało na dwóch łapkach w literaturze polskiej; rola niewinno zmysłowa, harfa kobiecości, grająca za samym zbliżeniem męskiej dłoni... Czegóż - bo nie ma w tej roli; i duma dziewicza, i tak drażniący erotycznie takt doskonale wychowanej panny, bierność hurysy; wdzięk, marzenie, poezja, — i to polskie cielątko wreszcie, którego rasa rozpleniła się później tak szczęśliwie. Nie raz żałowałam, że tego rodzaju igraszki nie są u nas w modzie; bardzobym pragnął, aby ktoś napisał dalszy ciąg „Ślubów panieńskich“, tak jak istnieje dalszy ciąg „Mizantropa“, lub owe przymiłe fantazje Juliusza Lemaitre „na marginesie“ klasycznych arcydzieł...

... Jeden z profesorów szkoły dramatycznej strawił podobno kilka godzin na dociekanii z młodymi uczniami, jakim Gustaw ze „Ślubów pa-

nieńskich“ byłby obywatelem, czyby poszedł w 1830 roku do powstania, etc. Sądzę, iż odpowiedź na te pytania byłaby wcale dowolna, gdyż tekst Fredry milczy tu zawzięcie. Równie dobrze mógł Guccio być świetnym ułanem i bić się pod Stoczkiem, jak mógł przetańczyć te krytyczne chwile ojczyzny pod Złotą Papugą, albo przecałować z młodą żoną w domu. Diabli go wiedzą, co by zrobił i jaki przypadek mógłby o tym rozstrzygnąć.

Jeżeli trafiło mi się zamyślić nad jego karierą, to od innej strony. Wiodła mnie szczerą sympatią do panny Anieli. Komuż nie zdarzyło się na ślubie ładnej kuzynki, w której się człowiek podkochiwał troszkę, zadumać przy bombastycznych toastach weselnych, i z odrobiną melancholii próbować czytać w runach przyszłości?

Przyznam się, że tu bywam niespokojny. Ci młodzi kochają się, zapewne; ale oboje podobno bardziej kochają miłość, niż siebie. Gustaw to wirtuoz; mistrz w prowadzeniu gry miłosnej, pokonywaniu przeszkód, w sączeniu owego magnetyzmu, pod którego wpływem Aniela tak bezwolnie drży w jego dłoniach. Ona to cudowne skrzypce, czekające na swego grajka. Przeżyją trochę ładnych chwil, pewnie na wsi. Później zamieszkają w mieście, pewnie we Lwowie. Będą wieść dystygowane próżniacze życie wielkiego świata; on nie oprze się pokusie próbowania swego magnetyzmu na lwowskich pięknościach; zapal stanie się rutyną, inwencja pedanterią; zostanie mu zamilowanie do obdzielania innych radami, doświadczeniem. Ona przepłacie kilka lat; potem w słabym momencie zjawil się jakiś frant, który znów ujmie ją za rękę i ożywi magnetycznym prądem; stanie się łzawą i nękaną wyrzutami, trochę nudną i niezręczną kochanką, chowającą pliki listów miłosnych za domowym ołtarzykiem. Albo się grubo mylę, albo to jest epilog „Ślubów panieńskich“; wart byłby napisania, gdyby... go Fredo nie napisał sam. To „Mąż i żona“. Wacław, to o dziesięć lat postarzały Gustaw; Elwira — to Aniela jako „kobieta trzydziestoletnia“. Szczyćście, że pani Dobrońska tego nie doczekała: umarło biedactwo przedwcześnie na skręcenie kiszek, bawiąc u krewnych na Litwie i objadłszy się nadmiernie koldunów.

Wiem to wszystko, jakdybym w książce czytał, i... nie przeszkadza mi to delektować się tą komedią, najmiłszą chyba jaka istnieje. Sam dialog wystarczyłby, aby z niej uczynić fenomen. Ten dialog wierszem, którego wiersz ani na chwilę nie obciąża, ale dodaje mu skrzydeł, punktuje bogactwem rytmów, przepaja dowcipem, werwą; ta niewinna intryga pleciona tak lekko i misternie, snująca się poprzez kilkadziesiąt scen, z których jedna rozkoszniejsza jest od drugiej; ten zmysłowy fluid, jaki emanuje z dziewiczej postaci Anieli, — wszystko to czyni „Śluby panieńskie“ nieporównanym kąskiem dla smakoszy. Niech nam tylko nie wmawiają zbyt gorliwie nasi sarmacy estetycy i moralisci, że Guccio jest wzorem Polaka i obywatela, a Aniela kandydatką na polską matronę; niech uczą obcować z Fredrą jak z przedziwnym artystą, niech teatr ogrzewa go stale swą miłością i swym życiem, a rękę że publiczność nasza coraz bardziej będzie wrastać w serdeczny kult Fredry.

Tadeusz Boy-Zeleński: Obrachunki Fredrowskie, W-wa 1936 r.

„ŚLUBY PANIENSKIE“ W BLASKACH DAWNYCH KINKIETÓW

Gdy przeglądamy dawne repertuary teatrów prowincjonalnych, zastanawia nas fakt, że dyrektorzy i aktorzy z takim szacunkiem odnosili się do „Ślubów panińskich“, — gdy bowiem nie wahano się wystawiać innych komedii Fredry, — „Śluby“ były uważane za „tabu“, — była to komedia w y ż s z e g o r z ę d u, którą można było na scenie realizować śmiało tylko wówczas, gdy się miało w zespole odpowiednich wykonawców. — I w poważnych teatrach latami odkładano tę komedię czekając na zaangażowanie dobrego Gustawa czy Anieli.

Po pierwszym okresie, gdy teatry warszawski, lwowski i krakowski ukazały na scenie „Śluby panińskie“ z większym czy mniejszym powodzeniem, grano je przez kilkanaście lat, — później w połowie 19 wieku jakby odsunięto je z reperturau, — może zaważyło tu powodzenie sztuk modnego wówczas Korzeniowskiego, — przywróciła scenom ich wtórne i już nieustające powodzenie okoliczność, że role w Ślubach oceniali aktorzy i aktorki jako popisowe i niezwykle sympatyczne dla widzów, a był to okres, gdy publiczność ceniła artystów grających role s y m p a t y c z n e!

I jeszcze przyszedł moment, że Modrzejewska w roli Anieli odkryła przed publicznością i krytyką cały szereg bogactwa tej postaci, nieznany dotychczasowym wykonawczyniom, — roli mającej dotychczas tylko w cieniu figlów czupurnej Klary, zdobywającej niepodzielną całkowitą pochwałę w tej komedii.

Posiadamy już w pracach krytycznych poświęconych Fredrze i jego komediom wiele stron omawiających Śluby, — analityczne sekcje figur wysondowały i naświetliły dotychczas ze wszystkich stron charakter ich i stosunek wzajemny. Pozostają dla szperaczy jeszcze może tylko małe kłopoty i niejasności jak np. punkt zwrotny, w którym lekceważący Guccio poczuł magnetyczny pociąg serca ku Anieli!

Jak rola Anieli oświetlona nowymi blaskami talentu w grze Modrzejewskiej rozpoczyna nową erę komedii z ustawieniem tej roli na zasłużonym pierwszym planie, — tak drugim takim punktem zwrotnym była nowa inscenizacja Ślubów na krakowskiej scenie podjęta przez dyrektora Tadeusza Pawlikowskiego w r. 1894, gdy dekoracją wnętrza, meblami i kostiumami odsunął Śluby od dotychczasowej tradycyjnej współczesności i nadał im stylową (jak się to nazywało!) szatę. — Ten fakt pociągnął za sobą nie tylko stosowanie stylowości i wystawy w innych komediach Fredry, — wytworzyła się moda wkrótce odsuwania dzieł dramatycznych dawniejszych autorów w odpowiednią im epokę.

„Śluby“ zostały zaliczone przez dyrekcje teatrów do kategorii sztuk, które swym artystycznym wdziękiem, piękną wiersza, swojskim kor-

turem figur, nadawały się na spektakle uroczystsze znaczenia np. wieczór otwarcia teatru, sezonu. — Ten zwyczaj utrzymał się i obecnie.

Wartoby dziś może przypomnieć jacy to artyści i artystki zachwycały dawne pokolenia swymi kreacjami w tej komedii. — Trzeba zważyć, że dawniej role w sztukach wciąż wznawianych, role chlubnie zagrane nie porzucano po paru latach, — towarzyszyły one wykonawcom nieraz do późnej starości, Albina lub Gucia grało się po ćwierć wieku. I nie otrzymywało się takich ról w pierwszym czy drugim roku pobytu na scenie. — „Pobędziesz pan z piętnaście lat na scenie, to może zagrasza Gucia“ mówił dyrektor do niecierpliwego młodzieńca o zbyt wygórowanych nadziejach. — I zdarzały się często spektakle „wzorowej“ gry, gdzie obie pary kochanków bywały nie tylko zupełnie dojrzałe ale i grubo przejrzałe! — Ale wówczas fałszowana młodość na scenie wystarczała, — ceniono wyszlifowaną technikę słowa i gry. Bywało, że użyteczność sceniczna i długi okres pracy przestaczały uroczę Klary po latach w dostojną Dobrojską, (jak np. Barbara Linkowska, Zofia Czaplińska), czuły Albin na starość zostawał rześkim Radostem (Stanisław Stanisławski).

Głębokość talentu pozwalała artystom specjalizować się w tak zasadniczo różnych charakterem rolach. Wrzący uczuciem i werwą Gucio przedzierzgał się w razie potrzeby w sentymentalnego Albina (Stanisławski, Adwentowicz). Rezulutna Klara nieraz umiała opromienić gołębią słodyczą i głębią uczucia postać Anieli (Rakiewiczowa, Starzewska, Helena Szymańska).

Z dawnych afiszów, recenzji, zapisków i wspomnień wylania się korowód dawnych zasługujących na pamięć wykonawców ról w tej najmilszej z fredrowskich komedii, tętniącą niedocenioną dawniej polskością, strojną w szatę romantyzmu. Wymienieni artyści trzech pierwszych polskich scen (Warszawa, Kraków, Lwów) to ustabilizowani w tych teatrach wykonawcy, — przez inne sceny przewijało się ich sporo, lecz na krótki okres pracy.

W Warszawie od premiery w 1834 r. przesunęło się przez scenę szereg wybitnych artystek i artystów zbierających sukcesy w swych rolach:

W obsadzie premierowej (od 16. XI. 1834 do 21. X. 1837 ogółem 11 razy, wznowione dopiero 14. XI. 1851) wystąpili: Bonawentura Kudlicz (Radost), Ludwika Żółkowska (Dobrojska), Aniela Kurpińska (Aniela), Leontyna Zuczkowska — później Halpertowa (Klara), Wojciech Piasecki — ojciec (Gustaw).

Wiktoria Bakałowiczowa zachwycała swą Klarą w sześćdziesiątych latach, jak Marcelina z Biedrońskich Borkowska Aniela. W październiku 1868 roku ukazała się gościnnie występująca artystka krakowskiego teatru Helena Modrzejewska, m.in. i w roli Anieli, którą umiała opromienić gołębią słodyczą i bezmiarem uczucia. W. Szymanowski uważał że „charaktery na swojskim tle usnute jak np. Aniela w „Ślubach panińskich“ lub nawet Cecylia w „Pannie mężatce“ stanowią dla pani Modrzejewskiej najukubieńszy przedmiot studiów i najwłaściwsze do tryumfów scenicznych pole. Dlatego radziłyśmy ją najczęściej widzieć w kreacjach tego rodzaju“. (Tyg. ill. 1868 28. XI).

W roli Klary debiutowała niezapomniana Honorata Leszczyńska w Teatrze Letnim w 1880 r. (Odziedziczył po niej swą werwę i humor jej syn Jerzy Leszczyński, doskonały Gucio).

Grywała Klarę i Anielę Aleksandra z Ładnowskich Rakiewiczowa.

Oglądała Warszawa Anielę w wykonaniu Felicji Stachowicz w 1881 r. Świętą Klarą była przez długie lata, (później i na lwowskiej scenie) Irena Trapszo.

W latach sześćdziesiątych w roli Dobrońskiej celowała Emilia Borowska, — po niej najlepszą była Waleria Niewiarowska. Po pierwszej wojnie światowej doskonałą była w tej roli Felicja Pichor-Sliwicka.

Ulubiony amant okresu romantycznego Florian Skomorowski wnosił w roli Gucia swą rodową ziemiańską atmosferę. Wymarzonym Albinem był w latach pięćdziesiątych Maurycy Bodurkiewicz. Debiutuje w Teatrze Rozmaitości jeszcze jako uczeń szkoły dramatycznej Bolesław Ładnowski w roli Gucia w 1862. Rolę tę grywają z wielkim powodzeniem Władysław Świeszewski i Edward Wolski, — a Ładnowski obejmuje na długie lata rolę Albina. Grywał go też i Władysław Szymanowski, brat Bakalowiczowej, który miał emploi lekkich i komicznych amantów. Długie lata grywał pamiętny jako Albin Józef Sliwicki.

Z Radosłów warszawskich warto wspomnieć Józefa Grzywińskiego (ciepły, miły i serdeczny), Wincentego Rapackiego, który w tej roli jednak nie okazywał zbyt wiele serca Guciovi, i Mieczysława Frenkla, jego następcy.

Bywalczy ogródkowych teatrów w Warszawie mogli podziwiać w roli Klary uniwersalną Adolfinę Zimajer (r. 1876), która obok ról operetkowych, grywała i komediowe.

W Krakowie w 1835 roku ukazuje się w roli Anieli Józefa Szymkajłowa, po niej piękna Aniela Pique (zamężna Sturmowa) w 1844 r. Duży sukces odniosła w tej roli Marcelina Biedrońska, która już jako Borowska gra ją później z wielkim powodzeniem w Warszawie. W 1865 r. oczarowuje Krakowian idealną Anielą, wcieleniem poezji, Helena Modrzejewska, rolę tę zaliczy do swych popisowych, którymi olśni widzów na gościnnych występach. Felicja Stachowicz gra Anielę od r. 1882, Anna Kałużyńska od 1888, po niej obejmuje rolę Stanisława Dziżyłówna 1892 i Konstancja Bednarzewska, która zjechała do Krakowa 1894 po występach Teatru Polskiego w Petersburgu (pod dyrekcją Kaz. Kamińskiego) z gotową graną już tam rolą Anieli. Była uroczą Anielą z nadzwyczajnym wdziękiem uśmiechu i czarem biernej kobiecości. W roli Klary od 1867 królowała znakomita Antonina Hoffman. Dziś jedynie z szeregu zdjęć fotograficznych, którymi zwykle utrzymywała cenniejsze momenty swych najulubieńszych ról widzimy ile pomysłowości, wdzięku w geście i mimice wносиła w Klarę na scenę. W tej roli odnosiła tu też sukcesy od 1875 ulubienica młodzieży studenckiej szczebiotliwa Jadwiga Czaki, Gabryela Morska Popławska 1893, później w 1899 fascynująca Natalia Siennicka. Wśród wielu przedstawicieli Klary oryginalny typ ukazała Irena Solska, jak zawsze obdarzając swą kreację interesującą finezją i trafnymi elementami stylowej plastyki. Prócz Bronisławy Wolskiej, która na tutejszej scenie długie lata gromadziła w swoim emploi rolę wszystkich matron, — milej i godnej Do-

brójskiej od 1891 r., grywała tę rolę i Ludwika Senowska, a ostatnio Ada Kosmowska, nieco oschła, ale wnosząca atmosferę dworu swoją wykwintną sylwetką.

Pełnym temperamentu Guciem był dyrektor krakowskiego (a później i lwowskiego) teatru Juliusz Pfeiffer od 1844 r. oraz jego następca również dyr. teatru Adam Miłaszewski 1854 r. Feliks Benda, brat Modrzejewskiej, ulubieniec Krakowa („niezapomniany artysta, który był tyle lat wyborny w rolach salonowych wymagających *de la tenue*“—Estreicher) oraz Władysław Swierzewski, zanim przeszedł na warszawską scenę,—rywalizowali tu w roli Gucia, grając zupełnie odrębnie; obydwaj podobali się nadzwyczajnie. Od 1876 amant o gładkich formach Sobiesław Bystrzyński obejmuje rolę Gucia na długie lata. W roli Albina spotykamy tu Bolesława Ładnowskiego w 1865 r., Teodora Konopkę Rolanda 1888, Romana Żelazowskiego 1892, Andrzeja Miełewskiego 1893, Józefa Sliwickiego od 1895, (kreował tę rolę w Warszawie do 1921 r.). Michał Tarasiewicz (1900) pięknie rzeźbił wiersz, choć dawał fantastyczne i nieoczekiwane akcenty. Stanisław Stanisławski giętko władający fredrowskim wierszem, grywał Albina lub w razie potrzeby i Gucia, podobnie jak i Adwentowicz, który również grywał obie role.

W szeregu Radostów sceny krakowskiej notujemy: Aleksandra Ładnowskiego 1854, Władysława Wołskiego 1861, Wincentego Rapackiego 1871, Leona Stępowskiego 1880, Laurentego Sikorskiego 1888, Antoniego Siemaszkę oraz Józefa Popławskiego 1893 r.

We Lwowie w roli Anieli w 1844 r. występuje filigranowa Wanda Starzewska (późniejsza Dawisonowa), która poprzednio od 1840 r. grywała tu Klarę. Grywa Anielę Konstancja Sulkowska (później hr. Czacka) od 1851 r., a po jej zejściu ze sceny znakomita Aniela Aszpergerowa. Uroczą rudowłosa rusalka Maria Safir zachwycała swą Klarą około 1860 r., wytworna artystka Teodora Wencłówna (później hr. Szeptycka) objęła po niej tę rolę w 1865, — gdy Anielę grała elegancka i piękna Teofila Nowakowska (żona Lecha N.). Po wznowieniu w 1872 r. ukazała się w roli Anieli konkurentka Modrzejewskiej Maria Deryny, później grała ją utalentowana Julia Otrembowa, piękna Antonina Kwiecińska w 1881, po niej Felicja Stachowicz, utrzymując się przy roli długi czas. — Zachwycała widownię w Anieli uroczą, bardzo kobiecą Władysławą Ordon Sosnowska (debiutowała w tej roli w Łodzi w 1898 r.).

Klarę grała w 1881 r. Leontyna Parznicka, pamiętna lwowianom zostaje doskonała Klara Ireny Trapszo (do 1914 r.).

Po śmierci w 1902 r. Zofii Cichockiej, grającej Dobrójską, objęła rolę ulubienica publiczności Anna Gostyńska.

W 1840 r. Gucia grywał przesadnie czasem elegancki Bogumił Dawison, (wygnany intrygami kolegów na niemieckie sceny, gdzie osiągnął olbrzymią sławę). Po nim objął rolę Juliusz Pfeiffer, Adam Miłaszewski 1854, później suchotniczy salonowiec Juliusz Wilkoszewski 1865, w latach siedemdziesiątych grywał ulubiony amant Władysław Wolański. Świętnego Gucia zyskała scena od 1880 r. w Lucjanie Kwiecińskim, później w Ludwiku Wasrowskim 1890, grywał go i Kazimierz Okornicki 1904, Karol Adwentowicz.

Ulubieniec miasta Jan Nowacki bawił jako Albin długie lata widownie, tworząc bardzo oryginalną w charakterze postać, — on który w pierwszym roku swego pobytu na scenie w 1890 r. w Stanisławowie musiał grać Radostą, — gdy rówieśnik jego Wojciech Brydziński grał Albina.

Ostatnim doskonałym Radostem tej sceny był Ferdynand Feldman z właściwą mu w tego rodzaju rolach serdecznością i plastyką.

Scena *I ó d z k a* gościła przelotnie doskonałych nieraz przedstawicieli ról fredrowskich, ze scen warszawskiej, krakowskiej i lwowskiej, tu Ordon Sosnowska zadebiutowała w Anieli 1898, Zofia Belina Jakubowska w Klarze 1901, Józef Mielnicki bawił swym Guciem w 1893, nim wszedł na krakowską scenę.

Stanisław Dąbrowski.

l. s. s.

ZART, SATYRA I GŁĘBSZE ZNACZENIE W TEATRZE FREDRY

**Odczyt wygłoszony w obozie jeńców-oficerów VII A
w Murnau, w marcu 1945 r.**

Działo się to w W. przed sierpniem 1944 r.

W jednym z salonów podziemnych grano komedię Fredry. Tę, w której nie wiadomo co bardziej podziwiać, czy wdzięk, melodyjność i dowcip rozmów rymownych, teatralnie tyleż wartych, co dialogi w „Fantazym“, albo w „Weselu“, czy mistrzowskie ukazanie pewnej rzeczywistości psychicznej i obyczajowej, w ramach fabuły zgoła nieprawdopodobnej; czy umiejętność zużytkowania niewyszukanych, odwiecznych konwencji scenicznych na rzecz, dającego się wówczas pomyśleć, realizmu; czy nieodparty czar polskości — czy wreszcie nie łatwo dające się zanalizować piękno, tout court piękno?

Łatwo domyśleć się, że mowa o „Ślubach Panieńskich“.

Przedstawienie odbyło się w warunkach wręcz niewiarogodnych: wczesną porą popołudniową; w malutkim saloniku, na szczęście urządzonym w stylu empiru dworków polskich; widzowie niby markizowie w Théâtre du Marais, czy w Hôtel de Bourgogne, usadowili się częściowo w miejscu, sceną nazwanym; a za sceną co pewien czas odzywały się dźwięki „ilustracji muzycznej“, która snadniej nadawałaby się do jakiegoś melodramatu patriotycznego lub bardzo przedwojennego faktomontażu, osnutego na wątkach rewolucyjnych...

W tym wszystkim niektórzy widzieli „palec Boży“, genialny pomysł Reżysera Wszechrzeczy, za pomocą którego dowiódł On, że umiłowany przezeń komediopis Fredro, podobnie jak Szekspir albo Raszyn, samą grą postaci najwspanialsze dekoracje na swym theatrum ustawia, a im szersza, im wewnętrzniejsza ta gra, tym się bardziej sceneria mieni, skrzy i złoci.

I przekonał niektórych widzów Arcy-Reżyser (przez innych za prosty traf uważany), że sztuka rzetelna, że poezja szlachetna nieobliczalną moc sublimacji posiada, skoro, na chwilę bodaj, ludzi znękanych cierpieniami ustawnymi w strefę czystego Piękną przenieść potrafi.

Pewni spektatorowie w tym kontraście, jaki zachodził między niefrasobliwą rzeczywistością sceniczną a ową posępną *musique de scène* zakulisową, dobiegającą z ulicy, dopatrywali się całkiem logicznego dopełnienia kolorytu i harmoniki fredrowskiej barwami i tonami, które przecie w czasie powstania tej komedii w *rzeczywistości rzeczywistej* istniały; które nasz poeta teatru — jak to wiemy z pamiętników jego — znał dobrze z lat młodych; o których i później nie zapominał, do najpogodniejszych swych krotkich chwil wprowadzając niejednokroć jakieś cienie, rozdzźwięki, wtřęty refleksyjne i melancholijne tyrady.

Do udatnej wystawy „Magnetyzmu serca“ przyczyniła się dzielnie i ta okoliczność, że wykonawcami byli najlepsi, najzaciejsi i najmilszy aktorzy, jakich miasto W. w swych murach w owym momencie posiadało. Ci mianowicie, co oparli się groszowej pokusie, woleli jąć się rzemiosł, wcale nie artystowskich i nieraz wesołość budzących, niż nieprzystojne szpryncy w tancbudach wyprawiać lub w zalatujących cudzoziemczyzną szwankach i possach humor udawać rodzimy.

W septyecie koncertowej obsady nie wszyscy wszakże artyści należeli do generacji fredrystów, podtrzymujących tradycję dawnych mistrzów. Poza Radostem i panią Dobrójską, jeszcze tylko Gucio, potomek sławnego rodu aktorskiego, wtajemniczony był w arkana stylu fredrowskiego. Albin, dzięki subtelnej intuicji i rozpiętości talentu, czuł się dobrze pod maską i w kostiumie, w których nie często danym mu było występować. Reszta z młodszego wywodziła się autoramentu; coś nie coś o odrębności teatraliki Fredrowej słyszała; wierzyła na słowo swym profesorom, że ta odrębność na prawdę istnieje i że trzeba się z nią liczyć, ale — jak się to dziś nieładnie mówi — „podchodziła“ do ról swych z innym, całkiem dzisiejszym „nastawieniem“, po swojemu, nie wiele myśląc o realiach pierwszej ćwierci ubiegłego stulecia, a tym mniej o umowności starego teatru.

Cud jakiś sprawił atoli, że z różnych tonacyj aktorskich, które brzmiały jednocześnie w tym samym dziele, powstała urocza sinfonia, uwydatniająca czystość rysunku każdego głosu, strukturę wszystkich formalnych i treściowych kontrapunktów, nawet najzręczniejsz utajonych, a przede wszystkim dająca głos przewodni niekończącej się, od pierwszej sceny aż do opadnięcia kurtyny, prześlicznej kantylenie serc.

Cud ten zdziałał nie kto inny tylko reżyser. Nie mówiliśmy o nim jeszcze.

W przedstawieniu nie czuło się go na chwilę. Najbystrzejsze oko nie zauważyło jakichkolwiek szwów kompozycji. Nic nie dało się powiedzieć o postulowanej przez reformistów teatru, a przez konserwatystów wyszydzanej, „koncepcji“ reżyserskiej, ani też o indywidualności artysty, co, widowisko to z powszechnie znanego tekstu literackiego na język sceny przetłumaczył. A jednak czuło się, że spektakl sam się nie zrobił, że nie był on

wynikiem jakiejś improwizacji aktorskiej, tylekroć uprawianej w sztukach typu dialogowego, tak łatwej na ogół, gdy posiadają one format kameralny. I chociaż niewidzialny poruszacz żywych marionetek i siebie i wszystkie fcelles wstydlawie ukrył, przecież czulo się jego jakoby niematerialną obecność. Bo utwór, na pamięć niemal każdemu widzowi znany, jakieś nowe odstanił wartości; bo wszystko w tym widowisku układało się wprawdzie według dawnego schematu; niczego tu, gwoli zepatowania widza, nie zdeformowano, niczego nie upiększono, nie obrysowano, nie wystylizowano; ani się tu ktoś na groteskę, czy persyflaż wysadził, ani w psychologiczno-realistycznym odcyfrowaniu charakterów przeholował; nikomu na myśl nie przyszło, dla zaznaczenia postawy antyrealistycznej, wybebeszyć mechanizm starego teatru, lub też stonować blask jego sztuczności przy pomocy brudnych sosów naturalistycznego prawdopodobieństwa. A jednak rzecz sprawiała wrażenie takie, jakby na wskroś nowoczesny artysta przeobłęł ją w kształt teatrowy, zgodny z duchem starego utworu, przecież zupełnie inny. Pomijając dekorację, która dzięki szczęśliwemu przypadkowi, jak trzeba, skromną była, nie gadatliwą, nie rozwodzącą się nad epoką; nie dopisywała na swych płótnach i dyktach zbytecznych komentarzy do psychologii mieszkańców wnętrza, ani też pomysłami wnętrzarskimi czy scenograficznymi nie odbiegała od tematu — pomijając dekorację, wszystko tu było klasycznie celowe, jasne, proste i czytelne. Jakoś zbratałi się starzy aktorzy z młodymi; jakoś nie razily, ba, znikly nawet najbardziej wyświechtane konwencje („przemilymi banałami“ także zwane), które uśmiech pobłażania na ustach fredrologów wywoływały, a nazbyt realistycznie rozumującym reżyserom wielokroć dawały się we znaki; jakoś realizm, co tkwi przecież w rdzeniu komedij fredrowskich, a często przejawia się w dykcji i obiektywnym ukazywaniu postaci scenicznych, nie a nie nie klócił się z wdzięczną melodyką, tradycyjnymi — że posłużymy się jeszcze słownikiem muzycznym — na najprostszych funkejach opartymi harmoniami wewnętrznymi, ani z łatwutkim kontrapunktem wańczących z sobą głosów, ani z symetryczną budową motywów — słowem z elementami zupełnie nie życiowymi, z środkami wyrazu czystej sztuki, i to sztuki bardzo trącej myszka.

To zwłaszcza rzuciło się w oczy widzów, którym rzadko u nas grywany Fredro obmierzył do cna, gdy go musieli oglądać w bekształtnych, bezbarwnych i bezdźwięcznych inscenizacjach quasi-realistycznych (czytaj: bezmyślnych, szablonowych, nadających się raczej do wypocin sztukorobów węgierskich czy krajowych ostatniej doby), lub też gdy się poniektóry nowator wypuczył i ukazywał klejnoty starego teatropisa w stylu jakiegoś krótkofalowego „izmu“.

Na inscenizacji, będącej w mowie, żaden modny kierunek estetyczny piętna nie wycisnęła. Nowością było to jedno i to nadawało ton całej reprezentacji scenicznej: najpełniejsze, wnikliwe i tkliwe uczłowieczenie osób komedii, co się już niektórym estetomanom marionetami być zdawały.

Komedia nie zaczęła się bynajmniej z chwilą podniesienia kurtyny. Wiodowisko poprzedziła długa uwertura, w której reżyser dał ekspozycję wszystkich motywów zasadniczych utworu, w pierwszym rzędzie motywów psychicznych; pozwolił im zabrznieć w ich najwewnętrzniejszej czystości, potem zapłonąć marzeniami i dążeniami namiętymi, zetrzeć się z narastającymi przeciwieństwami; rozbić na drobne cząstki, o kształcie rytmicznym, wielce od pierwotnego różnym; ukryć prawdziwe oblicze melodyjne pod maską kapryśnie skaczących interwałów i złośliwie dysonujących harmonii; wreszcie kazał strzępom tematów owych zrosnąć się z powrotem, aby bądź przed mocniejszymi skapitulowały, bądź odniósłszy triumf nad słabszymi, z kłębek podniosły je do swych serc, i spór muzyk, na pozór różnych, a przecie pokrewnych, dusz zakończyły doskonałą kadencją — pojednania. Wszystkie te gonitwy uczuć i myśli, wyrażone rysunkiem tradycyjnym, niemal akademickim, odbywały się na tle dźwiękowym, zupełnie nowoczesnie pojętym, brzmiącym mnogością tonacji i rytmów, które niby niczym z motywami głównymi się nie wiązały, lecz pogłębiały je, komplikowały ciekawie i wyciskały na nich dość wyraźne ślady.

Tłem tym był Romantyzm polski, z „romantycznościowej“ swej epoki; zapatrzonego w siebie, zadurzony w siebie, odrywający się od coraz nieznajomszego życia, pędzący na oślep w pościgu za przygodą; zbyt słaby, by wznieść się do Nieba, lecz marzycielskie skrzydła w blaskach jego opalający.

Śmieszny romantyzm, polski, który na swym sumieniu win cięższych nie miał, jak tylko tę, że się śmiertelnie w ziemi swej zakochał, w jej urodzie, dawności; w jej ludowości.

Tragiczny romantyzm polski, który, po klęskowym boju, światu najpiękniejszą Kartę Wolności wszystkich ludów ogłosił.

Biedny romantyzm polski, co bylejaką pociechą poetycką, zgoła nierealną, z tęsknoty jeno wyssaną, troski swoje na tułactwie i w niewolnym kraju słodził; pijany duchem, w szaleństwo wyzwalającego cierpiętnictwa wierzył; który gdy już żadnego dla narodu nie widział ratunku, w czterech się ścianach swego poddasza lub mizernego dworku zamykał i w nich niezmiernie światy marzeń budował.

Nie był on tylko udziałem wieszczów, wieszczków i żołnierzy utopijnej Sprawy Ludów. Obsesji romantycznej, swoiście zniekształconej, ulegały głowy najpocziwszych hreczkośiejów, dziś powiedzielibyśmy burżujów.

Były w tej euforii zbiorowej pierwiastki szkodliwe, trujące, ale były i cenne, siłodajne — na te chętnie i dzisiaj się powołujemy.

Oko satyryka-moralisty, jakim był Fredro jedno i drugie musiało dostrzec.

Geniusz komediopisza-poety ukazać raczył wszystkie te zjawiska w komediowym jeno i poetyckim aspekcie.

Uwertura do „Ślubów“ musiała jednak zorientować audytorium w całym tym, częścią patetycznym, częścią sentymentalnym, rozgardiaszu duchowym, z którego wykryształizowała się beztrosko pogodna, klasycznie formna krotochwila.

W zgodzie z jej duchem i postawą etyczną zabrzmiało też zakończenie tego prologu ideowego: sześćcio-głosowe aż fugato, na motywie triumfującej miłości osnute.

Prawdopodobnie byłby ten sam inscenizator i do „Męża i Zony“ i do „Pana Jowialskiego“ takąż uwerturę napisał. W pierwszej komedii, na pozór cynicznie immoralnej, przywodzącej na pamięć, przekłety przez samego autora, osławiony żart pornograficzny, byłby napewno moralny cantus firmus, jako głos piąty do erotycznego czworoboku się dołączył i z pod ukrycia frywolnych chansons galantes wyrok swój ogłosił, nie puszczając mimo uszu apologii jurnych winowajców, jaką każdy znawca epoki mógłby wygłosić.

Uwertura do „Pana Jowialskiego“ odmalowałaby z pewnością tło polityczne i społeczne utworu: letarg folwarcznej i drobnej szlachty galicyjskiej, niszczonej ekonomicznie i moralnie przez okupanta i bałamuconej przezeń groteskowymi wprost surogatami przywilejów i swobód; serwilizm warstw wyższych, co do naszych czasów przetrwał; alla polacca sobiepaństwo i „zastaw się a postaw się“; mosterdziejską frazeologię i jowialne bajdurzenie w materiałach tragicznie poważnych; czułościowy, osiemnastowieczną sielanką zalatujący jeszcze stosunek intelektualistów ówczesnych do chłopów pańszczyźnianego, który glebae adscriptus, pod batem ekonomicznym krwawym potem ziemię wydartą mu broczył i wrogo odnosił się do nieodpowiedzialnych hasel, co się z nieboszczyka Russa jeszcze wywodziły, potracaly nieco o socjalizm utopijny a padały z ust, zradykalizowanych już pod wpływem emisariuszów, synów szlacheckich, nieprzeczuwających katastrofy 46 roku i późniejszych; duby smalone miłomędrów krajowych, przez precieusy z dworów bezmyślnie szczebiotane, jednym tchem z wierszydłami również krajowego chowu rymobajów nuconymi pod wtór wiedeńskiego fortepiana lub gitary angielskiej — i dziwactwa oryginałów, maniaków, czy wręcz psychopatów, za dobrą monetę staropolskiego humoru lub szczero-polskiej krzepy brane.

Ale po nocach, gdy zabrzmi trąbka pocztarska przejeżdżającego mimo dyliżansu, spać nie można, bo przysięgłbyś, że „dzwonią do koni“ i zaraz się marzą...

... chorągiewki,
Ogień nocne, krzyki straży
I wiarusów naszych śpiewki...

I potem aż do dnia płakać trzeba. Śmiesznym halucynacjom nie masz końca: werble cesarsko-królewskie tarabanią, jak te z przed lat dwudziestukillku, kiedy orły napoleońskie żołnierstwu naszemu drogę z ziemi włoskiej do polskiej wskazywały.

Z czasem rytm zupełnie nowy: może ostatni raz w czasie insurekcji warszawskiej w 1794 go słyszano; może przez czas krótki Mochnacki weń uderzać próbował — potem umilkł. Teraz przypomniały go jakieś manifesty, jakieś rozkazy rewolucyjne, po miastach, miasteczkach i wioskach tajemniczą ręką rozrzucane, głoszące Wolność Ludu i ślubujące mu Braterstwo.

Szybko przebiegające przez kraj cały wieści o okrucieństwach Paskiewicza, o Kulsteinie i szubienicach lwowskich, o tym, co się w obozach żołnierzy-tułaczy we Francji szykuje, o jakichś światoburczych programach rewolucyjnie odradzającej się demokracji naszej na obczyźnie...

Co pewien czas przez gęstwą buntowniczych lub żalobnych motywów przewijają się jaśniejsze, co raz rzadziej egotyzmem romantyczności przepełnione, co raz częściej psalmodią mesjanizmu dźwięczące.

Stąd nowa moda, ponętna dla zbijających baki pięknoduchów i szlifbruków galicyjsko-lodomeryjskiego Hauptstadtu, a nawet dla jurnych bałagunów i sawantek z partykularza.

W dworach i dworkach szlacheckich, jaśniepańską butą bankructwo ekonomiczne pokrywających, a protestem palca w bucie manifestujących uczucia narodowe, czapkowaniem zaś lojalność wobec dobrotliwego zaborcy; w tych azylach bardzo nadwątlonego wigoru, dokuczliwej już jowialności, bezpłodnego gawędziarstwa i łzawego wspomniania najgorszych, najbardziej upokarzających czasów, od rana do nocy błazeńskie kapreole, festyny, libacje. — Prym wodzi, siwiuteńki, jak gołąbek, a rumiany jak jabłuszko, staruszek, pan Józef Jowiański, dziedzic od króla Cwiczka rękoma tego samego rodzaju eksploatowanej, krwawicą chłopską użyźnionej Jowiałówki; sarmata z krwi i kości, dzielnie podtrzymujący tradycje jowialszczyzny przez swego syna, żalosego matolka, którego dzięki wysokim stosunkom i nienagannej lojalności obywatelskiej, szambelanem austriackim zrobił i z jakąś podejrzaną wdową po nie mniej podejrzanym generał-majorze Tuzie ożenił; pocziwina, facecjami, ramotkami, apologami i adagiami, które wszyscy znają na pamięć i z których już nikt śmiać się nie może, zagłuszający wyrzuty sumienia, płacz pokrzywdzonych i słabiutkie supiry szlachetniejszych tęsknot, a przede wszystkim nieuleczalnym swym gadulstwem odbierający głos każdemu, co chciałby coś nie coś powiedzieć na temat świństwewek, które się kryją pod strzechą Jowiałówki, albo o tym, co się w jej najbliższym sąsiedztwie, w podziemiach polskich czy też na tułactwie wyrabia...

Pan Jowiański, przemily, mimo wszystko, dziwak, którego, jak słusznie powiedział stary hrabia Tarnowski, każdy radby mieć za sąsiada, ale nikt nie życzyłby sobie do jednej z nim należeć rodziny — pan Jowiański jest mistrzem w aranżowaniu maskarad i przeróżnych rekreacyj krotofilnych; za ich pomocą i siebie i środowisko swoje od smętnej rzeczywistości odrywa, w błogostan narkozy rozkosznej a skutecznej przenosi — i w ten sposób dzieło, chytrze rozpoczęte przez okupanta, doprowadza do końca: usypia czujność rozbrojonego narodu, resztki duchowego zdrowia w nim zatruwa.

Ale to nie cała prawda o ulubionej przez nas wszystkich komedii pt. „Pan Jowiański“. Gdyby uwertura naszego reżysera jedynie na tych utkana była motywach, od razu zwęszylibyśmy w niej belferską rewelację prof. Kucharskiego, który z uporem pedanta podszewkę z pięknego kontusza staropolskiego wypruwał i chciał w nas wmówić, że to ona jest najistotniejszą częścią narodowego stroju i ona jedynie o jego treści i krasie stanowi.

I cóż? wyleciały z niej rojem mo'le; rozeszły się po komnatkach niemiłe zapachy wynoszonego; przepoconego, zafajczanego materiału; wyszły najaw szwy, palcami miasteczkowego łaciarza ścibane, jakoweś łaty i plamy nieprzystojne — a zewnętrzna część ubioru nic nie straciła ze swej okazałości oraz gustowności form i barw tradycyjnych; razem z podziwem sentyment bliżej nieokreślony w patrzących nadal budziła. A gdy tylko otworzono okna, gdy wpłynęły przez nie żarem słonecznym rozedrgane aromaty z parku, z sadu i z da'sza, od pól i gajów płynące — znów się wszystko upoetyzowało i właściwego nabrało sensu.

Tak samo zbłądziłby nasz reżyser, gdyby uwerturę do arcy-zabawnej a wielce mora'nej baśni o panu Jowińskim w stylu Cimarosi, Pergolesiego czy innego komponisty oper buffo był napisał — czyli gdyby był stanął na tym, co Boy-Ze'ński stanowisku, że komedia ta niczym innym nie jest, jeno zabawką niewinną autora, że w niej jedyn'e o elogium starej, ale jarej wesołości chodzi i że ponad wszelką wątpliwość gwo'li uciechy teatrowej została ułożona.

Reżyser nasz, o ile możemy z omawianego tu dzieła wnioskować, wybrał na pewno drogę aureae mediocritatis: oddał zagadnieniom społecznym i politycznym, co w tej komedii społecznego i politycznego, a duchowym, co w nich duchowego było. A przede wszystkim — do stu tysięcy polskich, romantycznych, lekkomyślnych, tyle wyszydzanych diabłów rogatych! — dalibyśmy głowę, że hold najpokorniejszy złożył pięknu, krótko mówiąc: PIĘKNU — tym rzeczom, co się wymykają z pod analizy porównano formalisty, jak i historyka, utylitaryzmem społecznym prześiąkniętego — pięknu, utajonemu w każdym, najlichszym, najpociesniejszym człeczynie, którego przecież nie trafia ślepy, lecz Stwórca na ten padół tragicznych i komicznych nieporozumień, zaślepień i niepoprawnego lenistwa ducha zesłał i który to jespán — czy jest Pulcinellą, Arlekinem, Harpagonem, Tartuffem, czy najmniej grzesznym Mizantropem, czy w końcu rozkochanym Leandrem, albo Pustackim, czy też Szarmanckim jakim — za wszystko, co tu nabroił przed Trybunałem Ostatecznym będzie odpowiadał, na równi z Bogu ducha winnymi Zacniewskimi, Poczciwskimi, Cnotliwskimi i Staruszkiewiczami.

Pięknu wszystkiego, co jest tworem Bożym. Pięknu promieniującemu ze wszystkiego, co chwali Hymnus Trium Puerorum:

Benedicite, omnia opera Domini, Domino:
laudate et superexaltate eum in saecula!...
Benedicite omnis imber et ros, Domino!
Benedicite ignis et aestus, Domino!
Benedicite cete et omnia, quae moventur in aqua, Domino!
Benedicite volucres caeli, Domino!

Kto nie dostrzegł, że zarówno w najrubaszniejszych, czy beztroskich, jak żółcią zaprawionych, boćkowskim systemem edukacji nie gardzących, komediach Fredry zawsze to samo słońce świeci, Słońce Miłości, gotowej

najcięższe przewiny wybaczyć, pod warunkiem, że się w duszy ukaranego błazna dwudźwięk skruczy oraz miłości Boga i człowieka odezwie; kto nie zrozumiał, że dlatego to każda krotchwila fredrowska kończy się jakimś kruciutkim finałem katartycznym, choćby w tej „Zemście“, w której, pełni powabu staropolskiego arcyhultaje (i to hultaje, nie w sensie Hamletowego aforyzmu, lecz w dosłownym rozumieniu) podają sobie ręce, głosząc aktorom tak pustodźwięczne hasło, jak

Zgoda, zgoda, — A Bóg wtedy rękę poda!...

Kto wzrusza ramionami nad wzniosłym komentarzem, przez Wyspiańskiego do słów tych dopisanym i żadnych zeń nie wysnuwa wniosków; kto nie domyśla się, że tak jak w starych komedio-operach na końcu widowiska wszyscy aktorzy frontem do spektatorium się ustawiali i każdy z osobna nucił jedną strofkę tzw. „wodewilu“ (w której moralizował sztuczki wyłuszczał i solennie obiecywał poprawę), tak i w komediach, natchnieniem czystej poezji udarowanego, teatropisa przed spadnięciem opony teatrowej — niewidzialnie dla oka widza, w duchu jeno — wszystkie najczarniejsze i najkomiczniejsze charaktery błagają Tego, co Theatrum Mundi stworzył, by zdjąć raczył ohydne maskary z ich lic i wszystkie matactwa, wszystkie lazy błazeńskie i sprośne, w miłosierdziu Swym nieprzebranym, darował — a nikt z aktorów, reżyserów, fredrologów, czy zwykłych widzów z całą pewnością nie może twierdzić, że tak się nie stanie; kto wówczas, kiedy już gromki aplauz widowni udatną grę komediantów nagradza, nie słyszy, iż wewnątrz tych marionet zaklęte w nich dusze płaczą i każda z nich o nic innego nie prosi, jeno o to, o co się modlił Akwinatus w swej nabożnej piosneczce

peto, quod petivit
latro paenitens...

Kto tego wszystkiego nie widzi, nie czuje, kto się tego nie domyśla, ten ani dobrze grać, ani wystawiać dzieł Fredry nie może!

Oto tajemnica pogody jego komedii, jego humoru i mimo wszystko optymistycznego na świat poglądu! Oto sekret jego niesłabnących nigdy sukcesów teatralnych, ale, niestety i nieporozumień, co się za życia jego bezrozumnym atakiem Goszczyńskiego zaczęły, wywołując w mistrzu naszego scenopisarstwa gniew Achille'a i zmuszając go do rejterady z teatru, a przetrwały do czasów naszych, do duelum Boya z Kucharskim, do gołosłownych gazeciarskich zachwytych lub mądrzeń się pseudo-krytycznych.

Cóż robił nasz reżyser, gdy się do inscenizacji jakiej komedii fredrowej zabierał, tak dla dzisiejszego odbiorcy, pod względem treści, błahej, nawet obojętnej, pod względem formy irytująco-konwencjonalnej, a już społecznie i politycznie zupełnie inofensywnej?

Oto, jak sądzymy, podziwiając jej kształt zewnętrzny, nie dowierzał mu i nie dawał mu się uwieść.

Podobnie jak zbieracz i znawca starożytności, gdy na strychu dworku polskiego znajdzie jaki pejzażyk z tradycyjnym stafażem, malowany à la gouache, techniką wzruszająco-dyletancką, oprawny w niegdyś złote, a dziś spłowiałe, nie do umycia ramki i szkło gęstą warstwą kurzu po-

kryte, podobnie jak ten szperacz, nasamprzód całą monturę domniemanego klejnociku możliwie starannie oczyści, potem zdejmie ją i sam obrazek badać pocznie, docierając do jego istotnego piękna poprzez zacieki wilgoci, grynszpanowe plamy pleśni i napstrzenia pajęczków, wreszcie i odwrotem malowidła się zacieka, ile że często podklejano takie niewinne pamiątki jakimś interesującym dokumentem, jakąś perełką epistolografii ówczesnej, jakimś urywkiem z *Silva rerum*, strzępem odezwy albo gazety, słowem jakimś przyczynkiem przydatnym do poznania twórcy, jego środowiska i epoki — podobnie jak ów lubownik staroświeczczyzny, postępował zapewne i nasz wskrzesiciel starych i sobie a Muzom przeważnie układanych, komedyj Fredrowych.

Oczyszczał je z nalotu czasu, z wszelkich przypadkowych nawarstwień i dodatków, obcą ręką czynionych, np. z przezornych niedomówień, zaokrągleń, czy zniekształceń z głupia frantowskich, jakimi autor a więcej jeszcze antreprenery teatralni starali się czujną cenzurę trzech zaborców podejść, oczukując jednak porozumiewawczo w stronę bardzo pojętnego paradyzu; nauczony doświadczeniem, że w przyspiewkach ówczesnych komedio-oper pióra Jana Nepomucena Kamińskiego, Alojzego Gonzagi Żółkowskiego, Ludwika Adama Dmuszewskiego i innych aktorów, scenopisarstwem się parających, chwalać miód i strój staropolski, dawne obżarstwo i dawne lusztuki, nie nakłaniano przecie społeczeństwa do naśladowania siedmiu lechickich grzechów głównych, jeno co innego w nim rozbudzano, mianowicie tęsknotę do powrotu tych czasów, kiedy wolno było czuć się jak u siebie w domu, rogać czapę na bakier wsadzić, karabelą brząknąć w rytmie „polskiego“ rozprawić się z kim trzeba — podobnie reżyser nasz sens utajony z każdego kalamburu czy żarciku, z każdego międzywiersza, wielokropka, czy wykrzyknika trafnie odczytywał. Rzecz jasna, że i ramy i odwrotną stronę obrazka nader skrupulatnie badał. W końcu przeświecił zapewne stare malowidło, jakąś tajemniczą (wiemy już jaką) lampą tak, iż niby przeźrocze, ożywiło się mocniejszymi i bardziej zróżnicowanymi barwami, a wszystkie plamy i uszkodzenia zdawały się kompozycyjnie z rysunkiem i kolorytem właściwego obrazu harmonizować, dodając mu wdzięku i czyniąc go bardziej zagadkowym.

Łatwo sobie wyobrazić, że ten nawyk pisania uwertur do komedyj Fredrowskich (a może i do innych widowisk?) wybornie mógł się przydać do wystawy „Geldhaba“, ostatnimi czasy tak aktorsko i reżysersko strywializowanego i „Dożywocia“, w którym Birbanckiego refleksje na temat wynalazku Montgolfiera albo Orgona monolog „Świecie, ty krętoszu stary“ pewnie podkreślone zostały w kompozycji jako elementy konstrukcyjne, nie zaś wstawki liryczne, co znacznie pogłębić mogło komedię o polskim Harpagonie.

Najbardziej gorzka, najbardziej poetycka, a zarazem najbardziej osobista jednoaktówka „Odludki i poeta“ nie wymagała naturalnie żadnej uwertury.

Reżyser niewątpliwie ograniczył się do kilkunasto-taktowej introdukcji, od razu widza — słuchacza in medias res wprowadzającej. Wszystkie bo-

wiem charaktery, pomimo ciekawych powikłań i półcieni psychicznych, narysowane tu są z taką subtelnością i taką precyzją, a tło tak wiernie smutną prawdę epoki ujawnia, że żaden komentarz dzisiejszy lepiej by tego nie uczynił.

A teraz rzecz najciekawsza. Znanemu nam osobiście, reżyserowi myśl o podobnych uwerturach nigdy na chwilę nie powstała w głowie!

Tym samym nie było żadnej uwertury do omawianych tu „Ślubów Panieńskich“, ani muzycznej ani scenicznej, w postaci jakiejś pantominy czy prologu poetyckiego, stylowo dokomponowanego.

Nie pokusił się też reżyser o coś w rodzaju — że tak powiemy — „obramienia dialektycznego“, któreby wszechstronnie i bezstronnie małowało moment dziejowy, w jakim zdarzenie komediowe mogło się było rozegrać, a utwór opiewający je mógł być powstać; któreby z naukową ścisłością oddało psycho-ideologię całego środowiska, a przede wszystkim ostro zaznaczyło krytyczny (czytaj: negatywny) stosunek twórcy widowniska i widzów dzisiejszych do autora, do zawartości ideowej dzieła a nawet do dzieła tego strony formalnej.

Reżyser nasz, że użyjemy terminu handlowego, wystawił arcy-komedie Fredry „na rachunek i niebezpieczeństwo“ autora.

Ale tę nieistniejącą uwerturę czuło się w całym przedstawieniu; współbrzmiała przez cały ciąg jego trwania, wskrzesiła w całej pełni tło historyczne, ożywiła zmarionetyzowanych bohaterów komedii, usprawiedliwiła i zupełnie logicznymi uczyniła różnorodne konwencje i, co najważniejsze, wszystko.

obwiała nieba polskiego błękitem,

nieba, z poza którego Słońce Miłości ponad-człowieczej prześwieca.

W widowisku taką muzyką zagruntowanym i rozśpiewanym takimi blaskami, coś dziwnego, że w podlotkowo naiwnym szaleństwie panien, ponad kaprysy, fochy i minoderię wysuwała się na plan pierwszy piękna egzaltacja Dziewicy z pierwszej części Dziadów, że się słyszało wyraźnie te wiersze tęskliwe:

Zamieszkałym wśród cieniów zmyślonego świata
Nudnej rzeczywistości nagrodzi się strata.
Cieniów? Nigdyż nie było między ziemską bracią
Takich cieniów śmiertelną więzionych postacią?
Jest i musi być kędyś, choć na krańcach świata,
Ktoś, co do mnie myślami wzajemnymi wzłata!
O, gdybyśmy, dzielące rozerwawszy chmury,
Choć przed zgonem tęsknemi spotkali się pióry,
Wtenczas dusza, co ledwie czucia swe ogarnia,
W której rozkosze truje samotna męczarnia
Z ciemnej, głuchej jaskini, stałaby się rajem...

A w łzawych eksklamacjach Albina, czyż nie dźwięczało pełne patosu zaklęcie Gustawa z tegoż poematu?

Gdzież jesteś, samotności córo tajemnicza?
Ach, gdzie cię szukać? — Od ludzi ucieknę —
Ach, bądź ty ze mną — świata się wyrzeknę!

Oczywiście, romantyzujący kochankowie, przedstawiając swe uczucia zupełnie na serio, podwyższali ich diapazon na modłę ulubionych postaci literackich i przejmowali słownik ich pojęć, gesty i dykcję. Nie mniej cierpienia owe nie były bardziej urojone, a nieporozumienia z tak zwanym światem „prozaicznym“ mniej przykre, niż cierpienia i nieporozumienia pierwowzorów literackich, czy się Don Kiszotami, Werterami czy Manfredami zwały. I tu i tam postrzegamy mistyczne, czy jak kto woli szatańskie, działanie „ironii romantycznej“, która leży u podstaw fantastycznych powieści E. T. A. Hoffmanna.

Tylko, że nasz komediopisarz patrzy na całe to diaboliczno-groteskowe theatrum nie przez pryzmatyczne okulary Coppeliusa, uludnie i z intencją złośliwą rzeczywistość upiększające, lecz zdrowym, trzeźwym, dobrotliwym okiem człowieka naprawdę mądrego i znającego cenę życia, w jego najbardziej blahych, nawet śmiesznych przejawach.

Jeśli w takim naświetleniu postacie tak romantycznie przecharakteryzowane, tak ni z pierza poetyckiego, ni z prozaicznego mięsa utworzone jak np. Albin, niezbywszy piór czułościowych, nieco tuszy czysto-ludzkiej nabrały (boć przecie z dziada pradziada ziemiańskiej kasty on się wywodził, mógł wcale nieźle znać się na ekonomice hreczkosiejskiej, w gruncie rzeczy tylko do sympatycznego mu ożenku dążył i choć fajtlapa zeń po trosze, nie należy go jednak o brak normalnych dyspozycji erotycznych posądzać), to z drugiej strony Guccio, zapewne koleżka kochanego Leona Birbanckiego z „Dożywocia“, jak słusznie godzi się przypuszczać, w bałagultwie swym i trzpiotowstwie najwidoczniej piękny, na wskroś etyczny stosunek do miłości i małżeństwa zachował, a urok tego związku, moc duchową oraz sens społeczny doceniał w całej pełni.

Tak samo i w drugoplanowej parze „Kochanków“ (naturalnie w najbardziej platonicznym już tego słowa rozumieniu), w pani Dobrójskiej i w Radoście, nie trudno zauważyć ślady jakichś uczuć gorętszych, dziś stłumionych, wysublimowanych, przetransponowanych na tonację szacunku i przyjaźni, ale zawsze — przynajmniej ze strony męskiej — gotowych do odrodzenia się w afekcie żarliwym.

Tak więc i starsi państwo, z pozoru bardzo statecznie lokujący swe sentymenty, mają swą subtelniejszą, trochę skomplikowaną biografię i na dobrą sprawę znajdują się też w kręgu serc magnetyzmu.

W afektowaniu romantycznej mody, romantycznego snobizmu, czy nawet zakłamania, widać było, że reżyser dbał o rzecz jedną: o to, by aktorzy nie szarżowali, nie karykaturowali, nie udawali nieznanymi ludźmi i obcych im stanów duchowych; by byli w tym prawdziwi i prawdziwie podobni; by ich frazeologia, ton, mimika i gestyka nie większą ujawniały dziwność lub śmieszność, niż zachowanie się młodzieńców, co się np. w epoce modernizmu młodopolskiego, czyli tzw. „przybyszewszczyzny“, na różnych „dekadentów“, „nad-ludzi“ i „nagie dusze“ charak-

teryzowali, głosząc swoiście przekręcone myśli z dzieł samego Mistrza, ze Strindberga, Maeterlincka, Nietschego i... risum teneatis, aforysty, gazeciarza wiedeńskiego P. A. (Piotra Altenberga), rozprawiając w kawiarni, koniecznie przy absynce i w mniej nastrojowych lokalach, o „pra-ilach” „prabyć” „pra - chuci”, „kwiatkach grzechu”, „synagogach szatana” itp.

Pokolenie z przed pierwszej wojny światowej pamięta zapewne spóźnionych anarchistów i nihilistów, a la Bakunin nie-uczesanych, nie domytych i zaniedbanych oraz trzeciorzędnych konspiratorów rewolucji 1905 r., którzy się po garkuchniach genewskich, estaminetach brukselskich czy na paryskim Boul' Mich'u tak sprytnie ukrywali, że początkujący tajniak łatwo mógłby ich nakryć, gdyby rzecz warta była zachodu.

Panowie i panie pierwszego i drugiego typu, choć wiercili bliźnim dziury w brzuchu czy to wulgaryzując rzeczy przeczytane w „Chimerze”, lub w „Życiu”, czy to na chybcika przewertowanym Marksem lub Kautskim; choć śmiech „filistrów” i „mydlarzy” budzili swymi pelerynami, czarnymi plastronami z trupa główką i wytartymi redingotami z tuberozą lub irysem w klapie, albo też tolstojowską bluzą, a nawet rubaszką, które osobliwie kontrastowały z melonikiem i canotierem — przecież te „meta-siostry” i Raskolnikowy w tańszym wydaniu, w coś wierzyli naprawdę, do czegoś obłądną drogą dążyli, mieli swoje przeżycia, może nie ciekawe, może śmieszne, ale przeważnie nieszczęśliwe — i dla nich istotne.

Poco szukać daleko?

A prowincjonalni dadaści i kolporterzy Proust'a? A salonowi poputycy komunizmu, bez przydziału i bez odwagi czynu? A pseudo-teozofowie, którzy dzieł wiedzy tajemnej z siódmej ręki nawet nie znają, na pierwsze lepsze pytanie z zakresu religiologii nie umieją odpowiedzieć, a przede wszystkim żyją — powiedzmy — dosyć bezceremonialnie?

Wszak to ludzie — nie chińskie cienie, nie marionety, nie fikcje literackie! Tedy po ludzku role takie należy traktować; wnikać w najgłębsze pokłady otaczającego ich życia — nawet gdy autor wyraźnie w swym utworze tendencję satyryczną czy moralizatorską akcentuje, co oczywiście obramienie inscenizacyjne na ostatku uwzględnić musi.

Patrząc w ten sposób na życie, zaznaczone kilkoma zaledwie kreskami w komedii Fredry i na charakterzy jej bohaterów, odkrył reżyser nasz sekret Fredrowego stylu.

Niezbędnym dopełnieniem tego stylu jest, obok uczłowiczenia postaci ich, że się tak banalnie wyrażę, „uduchowienie”, umiejscowienie w pewnym, osobliwym, dla teatropisa naszego tak znamienym klimacie duchowym, pomimo wielu katastrof atmosferycznych, pogodnym, ciepłym i miłym.

Mówiliśmy coś niecoś o jego tajemnicy.

Cóż to za świat, w którym beznadziejny wietrznik i hulaka, Birbancki, taką tyradę wygłasza z racji zamierzonej eskapady powietrznej:

O, rozkoszy! Choć na chwilę
 Krążyć śmiało pod obłokiem
 I na głupstwa, nędzy tyle,
 Cichym mędrca rzucić okiem!
 Im się wyżej, wyżej wzłata,
 Ten punkt błota, serce świata,
 To mrowisko nasze całe —
 Jakże nędzne, jakże małe!
 A te mrówki, tak wspaniałe,
 Pełne żądy, wiedzy, pychy,
 Jakże twór to śmieszny, lichy!
 Iskrą życia wyrzucony
 Na poziomą przestrzeń świata,
 Tak ucieka od poziomu,
 Jakby wiecznym ogniem gromu
 Stał mu poziom rozpalony.
 I po karkach depcze sobie,
 Nieuważny, co rozgniata,
 Czy to serce, czy to życie,
 Byle w górę, byle w górę,
 Byle kiedyś stanąć w szczycie!
 Gdzież te wielkie dzieła świata,
 Co to mają przejść naturę?
 Gdzież ta, w łez i krwi żalobie,
 Ta zwycięskich mordów wrzawa?
 Gdzież ta, grzmiąca echem sława?
 Gdzież pochwalne owe głosy,
 Co to mają bić w niebiosy? —
 Tam na górze, nic nie słysząc...
 Cisza wokoło... cisza błoga...
 Tam można wolno oddychać —
 Dalej ludzi, bliżej Boga!

Czyż nie są to myśli samego autora?

Albo czyż można przejść obojętnie obok finaletta „Odludków i poety“, w którym głodny literat Edwin takie wyznanie wiary głosi:

W wyższą, jaśniejszą przestrzeń wieszcz prawy poziera;
 Jemu źródło światłości, niebo się otwiera,
 Stamtąd promień ściągnięty w luby dźwięk rozradza
 I na świat błędnych marzeń nowy świat sprowadza.
 Niech chwyci złoty bardon, wzniesie święte pienie,
 Leje w duszę, jak strumień, własne uniesienie.
 Zanim błagalne chóry brzmią w świątyniach Boga,
 Nadzieja poi prawych a występnych trwoga;
 Za nim powtórzą wnuki swych pradziadów dzieje,
 A w najzimniejszych sercach chęć sławy zatleje.

Miłość, co jednym wieńcem objęła świat cały,
Przejmuje łono wieszczka i wiedzie do chwały.
Miłość przez jego usta sama siebie głosi,
I do cnoty i zgody każde czucie wznosi.
A jeśli mu nad grobem wawrzyn się zagęści,
Jeżeli się przyłożył choć w najmniejszej części
Do sławy swego kraju, do dobra współbraci —
To nagroda poety! Tej nigdy nie straci!

Czy można udawać, że się nie wie kim był Fredro naprawdę?
Że był szlachetnym obywatelem — i szczerym chrześcijaninem, że
jeśli pisał swe krotkowile zgryźliwe i niefrasobliwe, to poto, by riden-
do castigare mores?

A że w tych swoich trudach dydaktycznych i artyzm nienaganny ujawnił,
tym większa mu chwała i tym większy pożytek dla scenopisarstwa
naszego.

I. S. S.

KRONIKA

KSIAŻKA O DRAMATURGII OPEROWEJ

(Bronisław Horowicz „Le Théâtre de l'Opéra” Paris, Editions de Flore 1946)

Przed dziesięciu laty Bronisław Horowicz, wtedy młody adept kursu reżyserskiego Państw. Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie, zapowiadał się interesująco. Spokojny, flegmatyczny, mało mówny, niechęący tylko zdradzać odczytanie i rozległe zainteresowanie literackie, teatrologiczne, obycie w sprawach praktyki teatru i w szczególności sceny muzycznej. Dla radia pisał wtedy piosenki, adaptował a także i sam pisał teksty, muzykę — z talentem i powołaniem. Na wykładach o scenie muzycznej znajomość muzycznego rzemiosła dawała mu pierwszeństwo przed kolegami, zainteresowanymi głównie dramatem. Operowe przedstawienia w Warszawie wtedy już nas wszystkich nie cieszyły, mogły wręcz zachwiać wiarę adepta w artystyczne możliwości operowej inscenizacji. Ale „jak obok odszczepieńców zawsze istnieją apostołowie”, tak znalazł się właśnie apostoł przejęty głęboką wiarą w możliwość teatru muzycznego. Tym apostołem był Leon Schiller. Iskrą wiary była partytura „Don Juana”. Podobnie jak wszyscy nowo nawróceni tak i Horowicz chciał poznać „prawdziwą” wiarę, jej zawiązki i źródła, zdała od przybytków fałszywego kultu. Tak pisze on w swej francuskiej książce o operze, ostatnio wydanej w Paryżu.

Przed wojną przeniósł się do Paryża. Ryzykował odważnie. Nie mając niczyjej pomocy, podczas wojny przebił się w Paryżu dzielnie i uczciwie. Dziś jest reżyserem operowym w paryskiej rozgłośni radiowej, organizuje operowe audycje, które — jak piszą — zwróciły na siebie uwagę artystycznej elity francuskiej. Napisał swą książkę po polsku, wydał ją po francusku, czekając jednak „na pomyślny moment wydania polskiego oryginału”. I tak uciekła naszej teatrologii sposobność pozyskania książki, wprowadzającej już bardzo specjalnej ale ostatecznie dla inteligenta ciekawej i pobudzającej lektury — o operze jako sztuce teatru. Jakież mamy w polskim piśmiennictwie luki, braki, właściwie zupełną pustkę w dziale operowej dramaturgii! Bibliografia, którą autor

książki podaje, i z której widocznie umiał korzystać, wykazuje same dzieła obce — dawne, nowsze, najnowsze — a wiemy, wiele choćby tylko w ostatnim dziesięcioleciu, mimo wojny, pojawiło się za granicą dzieł specjalnych i zasadniczych.

Już sam poczet dzieł dokonanych, kwestji już dawno rozstrzygniętych może w nas wzbudzić tylko wrażenie, że ten świat u nas czeka jeszcze na stworzenie. Młodzi nasi kompozytorowie zwykle pisali opery nie znając teatru, reżyserowie nie czytali nut, kapelmistrzowie, nawet jeżeli znał się trochę na scenie, przepisy zabraniały „mieszania się do spraw nieswoich” — i tak dzieło sztuk połączonych rozpadało się na „specjalności” z których każda strzeżona była jako oddzielny, wyłączny rezerwat jakiejś wybitnej osoby zasłużonej! Najważniejszym rezerwatem był śpiewak ze swym popisem głosowym, najważniejszym autorytetem tzw. tradycja, a motorem popędowym przedstawień była rutyna, zła, przestarzała, stępiona kołowrotem repertuaru żelaznego i mocno z czasem zardzewiałego. Estetyka domowego chowu powtarzała utarte zwroty, że wogóle już opera się przeżyła, że jest nienaturalna, że dziś już nikt nie pisze takich oper, jakie pisali niegdyś... A jednak radiowe obserwacje mogłyby raczej nasunąć wrażenie, że nigdy tak wysoko nie stała sztuka wykonania muzyki operowej jak dziś... niestety, tylko u obcych. Dopiero na gruncie dobrego wykonania muzycznego, wystąpić mogą kwestie wyższego rzędu: jak ten świat dźwięków i śpiewnych słów ma się organicznie połączyć z obrazem scenicznym, z aktorskim gestem, z ruchem mas chóralnych, aby powstała całość zharmonizowana, z pięknem sztuki... Wyższej czy niższej sztuki teatru? Synteza czy zlepianie sztuk?

Stary Diderot powiedział o operze słowa trafności najistotniejszej: jeżeli opera jest zła, to jest to najgorszy rodzaj teatru, jeżeli jest dobra, to jest to rodzaj najlepszy. Te słowa są wstępnym aforyzmem w książce Horowicza. Zarazem są programem, który autor wytknął sobie. Nie jest to książka o kompozytorach operowych, o złych i dobrych operach, stylach i epokach muzyki. Autor trzyma się przykładów z arcydzieł, aby rozstrzygnąć sprawę realizacji scenicznych, dobrych i złych, szablonowych i zwyczajowych. Wie zapewne dobrze, że już sam kompozytor jest poniekąd pierwszym reżyserem swych oper, jeżeli tylko poza muzyką obchodzi go scena. Ale nawet przy najlepszej umiejętności scenicznej kompozytora zjawiają się przeszkody w postaci: śpiewaków, zwyczajów miejscowych, „tradycji”. Więc Horowicz stawia sobie pytania historyka sceny i realizatora współczesnego: co w obecnej realizacji jest dobre, co złe? — jak było dawniej? — kto zwracał uwagę na dekorację, grę aktorską, zespół ruchowy?

Obszerny ekskurs historyczny, z obfitością cytatów dokumentalnych idzie równolegle z przeglądem wszelkiej dekadencji operowej. Rewia szablonów nieznosnych i karykaturalnych zajmuje wiele miejsca w książce, której podtytuł brzmi: „historia realizacji scenicznych możliwości”. Horowicz wierzy w możliwość artystycznej reżyserji. Zna więc to, co w tym kierunku robiono przed nim, co się robi w naszych czasach. Daje przegląd wszelkiego rodzaju wysiłków i wyczynów, zamierzeń i osiągnięć, przegląd ważniejszy niż obfite cytaty dawnych autorytetów, filozofów.

Mógł powiedzieć stary praktyk Verdi, że w sprawach estetyki operowej, oby tylko nie za dużo myśleć! I, bezwiednie, wielu ludzi jest tegoż zdania, z tą tylko różnicą, że nie piszą „Otella” i „Falstaffa”; gdyby Wagner nie pisał oper, to jako teoretyk byłby co najwyżej źródłem cytatów. Ale dzisiejszy inscenizator musi dobrze uświadomić sobie jak ma podejść do zadań konkretnych, jak zespolic niesforne sprzeczności i obce sobie żywioły opery w całość artystyczną. Szukać recepty niezawodnej? Nie wystarczy. Jego sztuka polega na wielkości środków, na bogactwie sposobów. Pomysłów? konceptów? — Raczej na wyprowadzeniu myśli reżyserskiej z muzyki, na czytaniu hieroglifu nutowego, rozwiązaniu sytuacji scenicznej z muzyki, z jej rytmem uczuciowego i z rytmem ruchowego. Rytm jest wspólnym mianownikiem składników opery — dźwięku, ruchu, obrazu nawet. Wiele rytmu muzycznego może przejść w gest śpiewającego, wiele w ruchy grupowe, jak rozplanować rytmy w czasie i w przestrzeni scenicznej — oto sztuka wysnuwania możliwości. Sztuka niemożliwa bez znajomości równoległych usiłowań współczesnego teatru, sztuka, której nie wystarczy wymysł i „intuicja”. Reżyser musi umieć, wiedzieć, znać, pamiętać. Oby każdy umiał zrobić tak skrupulatny „rachunek sumienia” jaki znowił Bronisław Horowicz.

„Le Théâtre de l'Opéra” zaczyna się od rozważań o istocie opery, o chemii wrażenia operowego, aby następnie przejść do przykładów historycznych w każdej epoce

odzwierciedlających „historię naturalną” opery, tego — jak mówił Wolter — „pięknego potwora”. Oczywiście dla francuskiego czytelnika szczególniejszej wagi nabierają partie o operze francuskiej, spory i kontrowersje 18-go wieku. Zawsze jednak autor może sobie pozwolić na omijanie historii samej opery, aby trzymać się specjalniejszego tematu: inscenizacji. (Polska wersja tej pracy musiałaby z konieczności podawać zasadniczy przegląd historycznych faktów, stylów — materji już dobrze znanej w stworzonym świecie pojęć).

Również kwestja „nienaturalności” opery nie wymaga wywalania drzwi otwartych. Śpiew jest „mową, afektem podwyższoną do stylizacji”, opera żyje swym nieprawdopodobieństwem życiowym, okupionym prawdą sztuki, uzasadnieniem swego absurdu wyższymi kategoriami piękna i sensu artystycznego. Dlatego naturalizm operowy godzi w istotę tego nieprawdopodobieństwa jakim jest dramat śpiewany — i dlatego naturalizm w operze jest zawsze tylko względny. Czyż pomyłki jakie popełniały 19-wieczne inscenizacje „historycznie wierne a zbliżone do życia realnego”, oznaczały dekadencję opery — i to właśnie w czasie, kiedy kompozytorowie oper walczyli o styl, i nieraz zdobywali nowe tereny wyobraźni? Naturalizm — styl, dwa bieguny przeciwne, na samych biegunach niema życia, które toczy się między dwoma biegunami. Więc nie sprzecząmy się o to, który biegun jest „prawdziwy” a który jest „fałszywy”. Poprzez ocean erudycji i pojęć płynnych przedostał się Bronisław Horowicz do krainy operowej sztuki. Jakże w tej krainie zajął stanowisko, może okazać chwilowo tylko jego praca nie w pełni reżyserska — radiowe organizowanie operowej muzyki, w naszej epoce telewizji jeszcze tylko eksperymentalnej. Ale w Paryżu, który jest odwiecznie wielkim jarmarkiem sztuki operowej i sceny muzycznej w każdej postaci — autor „Teatru Operowego” ma sposobność nie tylko poszukiwać archiwalnych, ale również może mieć szeroki obszar poglądu i styczności z żywą sceną. Może wydać nie tylko nową pracę o teatrze operowym, ale — czego mu życzymy szczerze — może przyłożyć rękę do pracy reżyserskiej. W tej dziedzinie Francja uchodzi za kraj tradycji nienajlepszych. O zacołaniu operowych inscenizacji w Paryżu, o nieruchawym repertuarze operowym piszą stale paryskie pisma. Biedają nad wadliwością maszyny biurokratycznej i systemu pracy operowej, przywilejami śpiewaków, instrumentalistów. Mimo wszystko Paryż jest jeżeli nie najlepszym ze światów opery, to jest przynajmniej światem już dawno stworzonym. A jakżby byłby los operowego reżysera — z zamiłowania i powołania — w Polsce, gdzie operowa kultura obniżyła się poniżej punktu zerowego, w Warszawie... jeszcze przedwojennej?...

Karol Strömenger

NAJBLIŻSZE PREMIERY TEATROW ŁÓDZKICH

Państwowy Teatr Wojska Polskiego przygotowuje „Celestynę”, tragiczno-komedię hiszpańską z końca XV stulecia Ferdynanda de Rojas, w adaptacji P. Acharda, w przekładzie J. W. Gomułickiego, w inscenizacji L. Schillera, w dekoracjach Wł. Daszewskiego, z muzyką Tomasza Kiesewettera. Następną premierą będzie „Burza” Szekspira w nowym przekładzie Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego. Reżyserja L. Schillera; w roli Prospera wystąpi gościnnie Karol Adwentowicz.

Teatr TUR przygotowuje na konkurs szekspirowski „Otella” w przekładzie Józefa Paszkowskiego. Reżyseruje H. Szletyński, dekoracje O. Axera.

SPIS RZECZY

Włodzimierz Perzyński: «Szczęście Frania»

	Str.
Włodzimierz Perzyński: Z pamiętnika autora dramatycznego	1
Adam Grzymała-Siedlecki: Włodzimierz Perzyński	7
Kornel Makuszyński: Czarujący Perz	12
Teofil Trzeciński: Ze wspomnień o Włodzimierzu Perzyńskim	16
Włodzimierz Perzyński: 2 V. S. O. P.	19
Jan Kott: Ostrożnie z moralnością	19

Aleksander Fredro: «Śluby Panieńskie»

Anna Kamińska: Życie i dzieło Aleksandra Fredry	23
---	----

K R Y T Y C Y O F R E D R Z E :

Seweryn Goszczyński o Fredrze	27
Stanisław Tarnowski o Fredrze	29
Boy-Zeleński o «Ślubach Panieńskich»	33
Stanisław Dąbrowski: «Śluby Panieńskie» w blaskach dawnych kinkietów	36
l. s. s.: Żart, satyra i głębsze znaczenie w teatrze Fredry	40

Kronika

Karol Stromenger: Książka o dramaturgii operowej	53
Najbliższe premiery teatrów łódzkich	55

Okładka i rysunki w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego i Teatr TUR

ZA REDAKCJĘ: Zygmunt Kałużyński

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

D-011389