

Zygryd Szukaj
Bydgoszcz

F. SKARBK I A. FREDRO - KONEKSJE ARTYSTYCZNE

W początkowych latach XIX w. teatry paryskie przeżywały swój znakomity okres. Wyjdźmy więc od paryskich a zarazem pierwszych teatralnych doświadczeń Skarbka. "Do środków użytecznego zajęcia czasu policzyć także muszę to, co zarazem najprzyjemniejszą rozrywkę dla mnie stanowiło, a tym było uczęszczanie na teatry paryskie /.../ wzorowe przedstawienie tragedii i komedii dawnych klasyków francuskich przez znakomitych artystów, zajmowało umysł i wyrabiało upodobanie /.../ w szukaniu w przedstawieniach teatralnych coraz nowych, a silnych i gorących wrażeń"¹ notuje Skarbek w Pamiętnikach, opisując swój pobyt w Paryżu w latach 1810-1811. Cztery lata później przyjeżdża do Paryża Fredro i jest również ciągłym gościem w teatrach paryskich. Wspominając te pierwsze teatralne doświadczenia pisze w Trzy po trzy: "Tragedia francuska /.../ znalazła mnie prawie obojętnym widzem /.../ wodewil, komedia wprowadziły mnie w zachwycenie. Pierwszy raz widziałem tak skończonych i doskonałych artystów, utrzymujących grą samą najlichsze nieraz ramoty, i wtedy to powziąłem przekonanie, że nie ma dzieła dramatycznego, które by się obeszło bez dalszego rozwinięcia i podniesienia dobrą grą aktorów".²

Fredro jakby rozwija myśl, którą wcześniej wyraził Skarbek: "Wzorowe przedstawienie przez znakomitych artystów /.../ wyrabiało upodobanie w szukaniu w przedstawieniach teatralnych coraz nowych, gorących wrażeń". Nie jest więc ważny tekst dramaturgiczny, lecz jego przedstawienie. Teatr jest dobry wtedy, kiedy jest interesujący dla widza. Skarbek pozostanie wierny tym przekonaniom i nieraz będzie dawał im wyraz: "Teatr Rozmaitości stał się rzeczywiście teatrem ludowym, ponieważ dyrekcja zdołała obsadzić skład artystów prawdziwymi talentami scenicznymi oraz trzymać się stale tej zasady: aby przedstawiać same sztuki wesołe, mające więcej zabawę publiczności na celu".³ Sztukę Intryga w straganie napisał Skarbek specjalnie, uwzględniając aktorskie emplaia popularnych aktorów wodewilowych Józefa Majewskiego i Józefa Niwińskiego, a Nieproszonych gości

"wyłącznie dla Pancerzyńskiego Ludwika, aby uwydatnić bardziej zdolność jego w przedstawianiu chłopów polskich".⁴

Czy to paryskie doświadczenia teatralne Fredry i Skarbka wpłynęły na ten, identyczny u obu autorów, pogląd na rolę teatru w ówczesnym społeczeństwie? K.Wyka pisze: "Fredro, urodzony człowiek teatru instynktownie wyczuwał rzecz podstawową: teatr może być złym lub dobrym teatrem niezależnie od granego tekstu".⁵

Teksty mogą być nawet liche, ale znakomite przedstawienie przyciąga publiczność. Wyka komentuje: "Taki stosunek do teatru pozostał u Fredry na zawsze".⁶ Podobnie rzecz ma się i u Skarbka. Świadczą o tym nie tylko wypowiedzi w Pamiętnikach czy społeczne zaangażowanie w otwarcie w Warszawie Teatru Rozmaitości, ale i tematyka oraz kształt sceniczny dostarczanych tam sztuk. Miały one przede wszystkim dawać aktorom możliwości "wygrania się", zabłyśnięcia niepospolitym kunsztem.

Szykowski w Dziejach komedii polskiej w zarysie omówienia twórczości dramatopisarskiej Skarbka zamieszcza w rozdziale zatytułowanym Epigoni Fredry.⁷ Pomija przy tym fakt mniej więcej równoczesnego debiutu komediowego obu pisarzy, w pierwszej ćwiartce XIX wieku, jak również nie podejmuje próby ustalenia bardziej szczegółowych zależności Skarbka od Fredry.⁸ Teza Szykowskiego wypływa z diachronicznego punktu widzenia spraw literatury; opiera się tylko na ocenie samych dzieł bez odwoływania się do epoki, prądów literackich, ideologii artystycznej i społecznej, bez rozpatrzenia faktycznej możliwości celowych i świadomych autorskich zapożyczeń.

W swoim znakomitym dziele Pokolenia literackie Wyka rzecz ocenia inaczej. Fredro był samotnikiem literackim, monadą wśród autorów romantyzmu krajowego, pisarzem, który "już w początków swej twórczości był osobowością urobioną i jednolitą".⁹ Skarbek zostaje przez Wykę określony jako autor generacji pokolenia preromantycznego.¹⁰ Jakie cechy wyróżniają tę generację? Wprowadzenie na szerszą skalę powieści, rozwój uczuciowości sentymentalnej, ludowość. "To pokolenie preromantyczne - ocenia Wyka - i przejściowe więcej po sobie zostawiło żywotnych wątków duchowych i artystycznych niż pseudoklasycy, a jednak

o ile mniej bywa uwzględniane na kartach historii literatury".¹¹ Preromantycy nie zrywają ostatecznie z pseudoklasycyzmem, przeciwnie "powstaje ukryta łączność między pseudoklasykami a romantykami - historia dojrzeła do sztuki /.../ w generacji preromantycznej kiełkuje romantyczna odmiana wątku historycznego /.../ pod piórem Bernatowicza, Bronikowskiego, Skarbka".¹² Również we wstępie do Pism wszystkich A. Fredry Wyka zwraca uwagę na konstytutywny charakter tradycji staniśławowskiej dla dziejów literatury XIX wieku, a komedii w szczególności.¹³ Fredro jest spadkobiercą Krasickiego, obok Fredry tę linię rozwojową polskiej komedii tworzy Skarbek. T. Kestkiewiczowa w pracy *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko* uściśla pozycję Skarbka wobec sentymentalizmu: "Sentymentalizm wyznaczał także profil twórczości pisarzy mniej znanych /.../ stanowił istotny punkt odniesienia dla tych, którzy zajmowali wobec sentymentalizmu postawę polemiczną np. Skarbek".¹⁴

Posługując się kategorią pokolenia, a w obrębie niej, generacji, Wyka obok tzw. przeżycia pokoleniowego jako cechy ogniskującej, pisze również o tym, że "nowe pokolenie jest zawsze przeciw /.../, jest naruszeniem, nawet zmianą praw /.../ jest odrzuceniem".¹⁵ W Polsce sytuacja odrzucenia była dodatkowo obciążona problemem narodowym, który ograniczał swobodę intelektualnego manewru. M. Król w pracy *Ład utajony, Sytuacje wyborów* zauważa: "w Polsce ówczesnej można było odrzucać kompromis, ale w zasadzie nie można było - jeżeli ktoś chciał zachować przynależność społeczną i narodową - skasować historii. Takie ograniczenie sprzyjało rozwojowi twórczości w epoce romantyzmu, kiedy intensywne poczucie historyczności było oznaką czasu".¹⁶

Literatura emigracyjna nie wyrzekła się historii, czerpała z tradycji i świadomości narodowej. Co pozostało tym, którzy wybrali kompromis, którzy znajdowali się w kraju? M. Król konstatuje "uczynić z tego zawężenia siłę".¹⁷ Rzeczywiście stało się tak, ponieważ kompromis z historią ujęto w ten sposób, że historia stała się zespołem wartości idealnych, ponadczasowych. "Stąd - podsumowuje Król - instynkt idealizacji i przeciętności, stąd idealizacja przeciętności".¹⁸

Fredro, genialny literacki samotnik, całą swoją twórczością egzemplifikuje tezę Króla o idealizacji przeciętności. Wyka ocenia: "Artyzm zewnętrzny Fredry najbliżej był upraszczającej, prostej w swym wdzięku sztuce empiru, forma wewnętrzna była z gatunku psychologii poetyckiej o zakroju humoru realistycznego".¹⁹ Z tych to przyczyn negowali Fredrę pseudoklasycy i atakowali romantycy.

F. Morawski, wypowiadając w obszernym liście do pisarza sąd o dramatach Skarbka, podkreśla przede wszystkim: "Odczytałem Roztrzępanego jego charakterystyczną komedię /.../ podług mnie charakter trafnie schwycony /.../, konieczność sytuacji niekiedy do niższego rzędu śmieszności się zbliża".²⁰

Z tej "niższego rzędu śmieszności" robi Morawski autorowi Podróży Seglasy delikatną wymówkę. Wyka zaś stwierdza: "Fredro był twórcą, który dobro swoje znajdował często na śmietniku".²¹

^ Odrzucenie klasycystycznej metody twórczości dokonało się na zachodzie Europy jeszcze w końcu XVIII wieku i stało się, jak stwierdza Niccol, z tego powodu, że kształtować się poczęła nowa warstwa społeczna - mieszczaństwo, która pragnęła odzwierciedlenia na scenie spraw i konfliktów typowych dla swojej klasy. "Opozycja względem klasycznego kultu formy typowej - zauważa Niccol - przybiera teraz /tzn. w romantyzmie - przyp. Z. Sz./ dwie różne postaci: jedna z nich wiążąca się z przedstawianiem szczegółów prowadzi w ostatecznym rachunku do stadium naturalizmu, druga gubi się w królestwie subiektywnej wyobraźni".²² Pierwszy nurt nazywa Niccol realistycznym i chociaż drugi miał w Polsce znacznie większe osiągnięcia, bardziej żywotnym okazał się jednak kierunek realistyczny. W Polsce dał mu początek Fredro. Wyka pisze: "Fredro przyszedł od strony realizmu, po śladzie natury i zdrowego rozsądku oddala się od pseudoklasyków".²³ Na przedłużeniu tego nurtu znajdują się m.in.: Bliziński, Bałucki, Zapolska, Perzyński, na jego przedprożu Skarbek. Zdaniem Wyki Fredrę i Skarbka łączy umiejętność dostrzegania w konkretnych typach ludzkich nowych, kapitalistycznych konfliktów komediowych. Obydwaj nawiązują do tego samego wzoru, do sentymentalistycz-

nych powieści Sterna i obaj spoglądają na polską rzeczywistość jako jej wnikliwi rejestratorzy. Fredro i Skarbek wprowadzają na deski sceniczne świat drobnomieszczański - podkreśla Wyka - dodając, że Skarbek czyni to w stopniu większym niż autor Zemsty.

Bohaterowie Skarbka w poważnej liczbie rekrutują się z mieszczaństwa i gminu /45 %/. Bohaterami pierwszoplanowymi są wprawdzie, jak zresztą w większości u Fredry, przedstawiciele szlachty i arystokracji, ale w przeciwieństwie do Fredry 67% postaci drugoplanowych Skarbka wywodzi się z mieszczaństwa i miejskiego pospólstwa.²⁴ Fredro - co podkreśla Boy - - jest głównie znakomitym malarzem stanu szlacheckiego. Nie znaczy to jednak, że przedstawiciele innych klas są przez niego dyskryminowani /np. bohaterowie Pana Geldhaba, Meża i żony, Dożywocia, Wielkiego człowieka do małych interesów/. Boy - - inaczej jak Wyka - przeciwstawia Fredrę, ten eudowny unikat, czwartego wieszacza - tradycji romantycznej przede wszystkim po to, "aby obalić owe ostateczne kryterium Polskę i przywrócić - poprzez literackie - kryteria ludzkie w naszej kulturze".²⁵ Znakomicie współgra ta teza Piwińskiej ze stwierdzeniami Króla: "W polskiej literaturze XIX wieku dramat jednostki właściwie nie istnieje, zawsze niemal jest to dramat jednostki jako większej całości społecznej czy narodowej, a zazwyczaj jednej i drugiej zarazem /.../ sprawy psychologiczno-metafizyczne są w tradycji odbioru traktowane po macoszemu, bez próby zrozumienia w innych kategoriach niż społeczno - -narodowe".²⁶

Fredro i Skarbek są bliżsi, niż ich rówieśnicy literaccy głośnej formuły romantyzmu, którą dał M.Praz: "Romantyzm to rozkurcz ludzkiego serca".²⁷

Właśnie o kryteria ludzkie - realizowane sposobami dostępnymi literaturze krajowej - zabiegał Skarbek. Taki cel przyświecał jego współpracy z drugą sceną w Warszawie Teatrem Rozmaitości, której istnienie, jak zapewnia Rulikowski, przyczyniło się do ożywienia krajowej literatury dramatycznej.²⁸ Nawet Mochnacki, który stawiał teatrowi bardzo ambitne wymagania, pisał o sztukach wystawionych w Rozmaitościach: "Osobliwszy ten rodzaj dzieł scenicznych również dla oka jak dla słuchu

zdaje się być wynaleziony, najczęściej wszystkie zmysły razem zajmuje".²⁹ Śpiewogra, utwór jak na owe czasy prekursorski. Intryga w straganie Skarbka wystawiana była w Rozmaitościach wiele razy z ogromnym powodzeniem. "Kurier Warszawski" donosił: "Pan Niwiński ubawił oddaniem roli szewca w komedioperze Intryga w straganie. Obecni, zadowoleni z wybornej gry Pana Niwińskiego, zaszczytili go przywołaniem. Żądano powtórzenia kilku śpiewek".³⁰ Jednak, mimo dużego aplauzu publiczności, a więc i scenicznego sukcesu, pisarz nie opublikował tej sztuki w wydaniu książkowym. Nie znalazła ona też żadnego uznania w oczach krytyki, zlekceważono ją zupełnie. Ten prekursorski, zarówno w formie jak i idei scenicznej, utwór, którego wartość zasadzała się głównie na piosenkach wplecionych zrecznie w tok akcji oraz komediowej fabule związanej z przygodami ulicznych kramarzy, samemu autorowi wydał się w końcu mało warty, czemu dał wyraz we wstępie do zbiorowego wydania swoich sztuk dramatycznych.³¹

Fredro nie napisał utworu, którego wyłącznymi bohaterami byłiby przedstawiciele gminu miejskiego, warstwy zdobywającej sobie dopiero prawo obywatelstwa w społeczeństwie polskim. "Fredro posiadał wyczułone ucho na wszystko, co sam bieg czasu, obyczaju i następstwo pokoleń przynoszą /.../ w jego komedii istnieją bankierzy, spekulanci, Żydzi, biurokracja austriacka" nawet terroryści /Rewolwer/, ale nie ma ulicy.³² Trafnie zauważa Piwińska: "pisarz był w gruncie rzeczy konserwatystą, choć nie był to konserwatyzm polski, ale klasowy".³³

Skarbek do wielu swoich utworów wprowadza postaci z ludu, złodziei, prostytutki, stręczycieli, przestępców, czyniąc ich często bohaterami drugoplanowymi lub epizodycznymi /Popas, Czemuż nie była sierotą, Sumienie/. W jakim świetle stawia jednak dramaturg wspomniane wyżej postaci? Jak to już w roku 1868 zauważył Kazimierz Władysław Wójcicki, dominuje w tym przedstawieniu tendencja sentymentalno-realistyczna, opis pełen współczucia, dydaktyzmu i przestrogi pod adresem czytelników.³⁴

Badacze twórczości Fredry wskazują na jego powiązania, czy to w zakresie pomysłu, czy sposobu konstruowania intrygi, z przedstawicielami sentymentalistycznego dramatu mieszczańskiego na zachodzie Europy. Szykowski zauważa wpływy Marivaux, Goldoniego i Dancourta. Krytyk wnioskuje: "Komedie Fredry są pełnym etapem polskiego molieryzmu, już nie w znaczeniu mniej lub więcej biernej recepcji, ale w całościowej dojrzałości współtworzenia", a ten osąd i podobne ujęcie paranteli Fredro-Molier potwierdzają również Boy, Kleiner i Wyka.³⁵

Szykowski, tak pobłażliwy dla Fredry, jest zarazem bezlitośnie surowy dla Skarbka. Pisząc o sztuce Pan Kwiryn czyli podejrzany zarzuca jej: kopiowanie modelowych sytuacji z komedii Moliera i ma za złe, że intryga utworu jest silnie nasycona elementami niewybrednej farsy.³⁶ Co tak porusza Szykowskiego, co jest niewybrednego w intrydze Pana Kwiryna? Tytułowy bohater tej sztuki cierpi na manię prześladowczą i z tego powodu wynika wiele zabawnych sytuacji. Mania prześladowcza to nie jest temat, który mógłby zainteresować Fredrę. Lichwa, zawadiactwo, brawura miłosna cywili i wojskowych, tak /Przyjaciele/, także profesor w roli tego trzeciego /Mąż i żona/.

Skarbek, dostrzegając awans społeczny nowych klas, miał też więcej niż Fredro zrozumienia dla, co dopiero odkrywanych, nowych konfliktów psychologicznych i osobowościowych epoki. Właśnie autor Laury z głęboką znajomością psychologii analizował stany duszy swoich bohaterów, czyniąc często osią intrygi te ludzkie cechy, których istnienia Fredro zdaje się nie widzieć. W Ludziach nieczułych centralnym motywem jest oschłość serca, w Roztrzepanym zupełny brak odpowiedzialności, w Sumieniu dwulicowość i relatywizm pojęć moralnych, w Laurze pozerstwo i brak szacunku do siebie. Na tę postawę pisarską wywarły zapewne wpływ zainteresowania Skarbka zagadnieniami moralnymi i wychowawczymi. Pisarz, długoletni urzędnik Rady Głównej Opiekuńczej Zakładów Dobroczynnych, doradca w sprawach więzień i szpitali, który przyczynił się do założenia w Warszawie kilku przytułków, domów pracy i instytutu dla moralnie zaniedbanych dzieci, a głównie do reformy systemu

więziennego, nie mógł pozostawać obojętnym wobec problemów, przed jakimi stanęli proletariusze i biedota miejska u progu swego gwałtownego rozwoju. Warto tu przypomnieć, że podczas pobytu w Paryżu Skarbek uczęszczał na wykłady z dziedziny nauk medycznych, prawa kryminalnego, które prowadził Piotr Pastoret /"uczony ten wpłynął stanowczo na dalsze powołanie moje"/ i ekonomii politycznej objaśnianej przez socjalistę Saint - Aubina: "rozprawił nam wiele o oszczędności /.../ o przyczynie demoralizacji społecznej".³⁷

W Pamiętnikach Skarbka, które odznaczają się prawie całkowitym brakiem akcentów osobistych kilka stron poświęconych jest opisowi niezwykle ciekawej historii. Przytoczenie jej rzuci światło na postawę etyczną pisarza. Skarbek notuje: "Znalazłszy w domu kary w Warszawie kilkunastu małoletnich winowajców pomiędzy starymi zbrodniarzami /.../ założyłem w tym więzieniu szkółkę dla małoletnich. W tej szkółce, pomiędzy pierwszymi jej uczniami, znajdował się piętnastoletni wiejski chłopiec Kasper Bardelak, na dożywotnie więzienie warowne za podpalenie skazany /.../ przez skłódcy charakteru, spokojny smutek i wielką pilność zwrócił moją uwagę /.../ po wielu usiłowaniach Bardelak wyznał mi, że jest zupełnie niewinnym, bo nie on, ale brat matki jego, folwark spalił, że to z jego namowy zawierzywszy temu, że jako małoletni tak surowo karany nie będzie, przyjął na siebie winę, której dotąd nie zaprzeczył przez posłuszeństwo dla matki, lecz gdy obecnie wuj jego, podpalacz, umarł nie widzi dłużej potrzeby tać się. Podziwiając moc duszy i cnotę Bardelaka zająłem się bezzwłocznie jego rehabilitacją /.../ Po roku, po powrocie moim z Petersburga zjawia się do mnie młody wieśniak porządnie ubrany, pada do nóg i w milczeniu dostarcza jakiś papier. Była to kopia wyroku sądu, uznającego Kaspra Bardelaka niewinnym zbrodni podpalenia".³⁸

Motyw niewinnie prześladowanego pojawia się w czołowym dramacie Skarbka Czemuż nie była sierotą, a także w Sumieniu. Osoby posądzone, najczęściej ze względów rodzinnych, nie mogą dowodzić swej niewinności. Obawiają się utraty honoru i własnej czci. Są to postacie z ludu i honor oraz cześć to ich je-

dyne bogactwo, którego nie zyskali dzięki urodzeniu czy majątkowi. Alfred, konkurent Gustawa do ręki Celiny, człowiek ubogi mówi swemu zamożnemu adwersarzowi: "Dla mnie, zwyczajnego człowieka, panna Celina jest stosowną partią, zwłaszcza, że umiem ją cenić i poważać. Ale pan, człowiek dobrze urodzony, majątny /.../ pan nie możesz mieć szczerzej myśli pojęcia za żonę osoby bez imienia bez rodziny".³⁹

Alfred się myli, Gustaw te szczerze myśli ma, ale na przeszkodzie małżeństwu stoi choroba psychiczna Celiny. Motyw choroby psychicznej, obłąkania, wewnętrznego rozdzielenia, motyw nieuzasadnionych lęków i obsesji, podstawowy dla romantyzmu zachodnioeuropejskiego i polskiego romantyzmu emigracyjnego, rzadko pojawia się u Fredry.⁴⁰ W jakim charakterze występuje on w twórczości dramatopisarskiej Skarbka? W odpowiedzi można tu przytoczyć opinię J.Kleina o funkcji tego motywu u Mickiewicza: "poeta nie waha się przypisać waloru poznawczego stanom patologicznym".⁴¹ Wiemy, że Skarbek, niejako zawodowo, zajmował się ludźmi chorymi umysłowo, wiemy też, że czytywał Pamiętnik Magnetyczny Wileński, na łamach którego I.Lachnicki popularyzował masmeryzm. Gdyby, na wzór zaproponowany przez A.Kowalczykową, ułożyć kwestionariusz dla bohaterów sztuk Skarbka, okazałoby się, że około 9% postaci /są tu bohaterowie pierwszoplanowi, drugoplanowi i epizodyczni/ wykazuje większe lub mniejsze odchylenia od normy psychicznej.⁴²

Wyka, w odróżnieniu od m.in. Kowalczykowej, Janion i Praża, przy ustalaniu kategorii pokolenia nie bierze motywu chorób psychicznych w ogóle pod uwagę. Zasadniczym komponentem jego teorii jest "przeżycie pokoleniowe". Dla pokolenia Fredry i Skarbka była nim przede wszystkim epopeja napoleońska. Fredro i Skarbek z początku zaangażowali się w napoleońskie ideały. Autor Dożycia walczył, autor Sumienia nie, bo był za młody. Jednak później obaj bardzo krytycznie ocenili ten swój entuzjizm. "W rezultacie przeżycie napoleońskie rozszczepiło się u Fredry na kult honoru, żołnierskiej wierności i na poczucie osobistego zawodu i zgorzknienia".⁴³ Wyka konkluduje: "Wynik tego przeżycia u Fredry był wybitnie antyromantyczny, zupełnie sprzeczny z romantycznym, napoleońskim przeżyciem /.../ do wniosków duchowych antyromantycznych dochodził Fredro na

drodze typowo romantycznej".⁴⁴

Słowa te mogą się odnosić również do Skarbka. Oto kilka chronologicznych cytatów z Pamiętnika egzemplifikujących tę zmianę. Po młodzieńczym okresie odurzenia Napoleonem nastąpiło otrzeźwienie i ogromne rozczarowanie polityką cesarza.

"Pierwszy oddział jazdy francuskiej był /.../ zastępem aniołów zbawienia, poprzedzającym owego Pomazańca Boskiego, który miał zwiastować Polsce odrodzenie, wolność, potęgę i szczęście /.../ rok 1812 wielkie nadzieje obudził, na pierwszej sesji sejmku konfederacyjnego Matuszewicz zapewniał: "będzie Polska, co mówię, jest Polska" /.../ w owej chwili rezydent cesarza Napoleona de Pradt urągający temu powszechnemu omamieniu z uśmiechem na twarzy, wiedząc dobrze o tem, że cała ta uroczystość narodowa była tylko komedią /.../, lecz te złudzenia zastąpiła niezadługo zupełna zwątpiałość i trwoga".⁴⁵

Skarbek deklaruje się zresztą później jako wielbiciel cara Aleksandra I i zdecydowany wróg legendy napoleońskiej. Pisząc o porządkach, jakie zaprowadził Aleksander, Skarbek stwierdza: "Otrzymali prawa polityczne ludzie, których ani stan, ani majątek lecz osobiste zalety i usługi do używania tych praw zdolnymi uczynili".⁴⁶

Wspomniano wyżej, w kontekście rozważań Wyki, o odrębności postawy pisarskiej autora Trzy po trzy wobec epoki i pisarzy rówieśników. Opinię o wyjątkowym samotnictwie literackim Fredry podważa B. Zakrzewski. Stwierdza: "Stosunek Fredry do romantyzmu był złożony i nie można go zamknąć w jednej formule: Fredro nie był romantykiem, lub Fredro wróg romantyzmu".⁴⁷

Stawiając tezę, że da się określić widoczne podobieństwa między Fredrą a Mickiewiczem, że "owe wpływy nie mają ani charakteru epigońskich zapożyczeń, ani mechanicznych reminiscencji czy kalek, lecz inspirują twórczo poezję Fredry".⁴⁸

Zakrzewski sądzi: "/.../ zdawałoby się, iż Fredrze, na zasadzie antagonizmów czy związków odpowiadają /.../ partnerzy np. F. Skarbek".⁴⁹

Swoisty antagonizm postaw Fredro-Skarbek odnajduje Ilnatowicz. Pisze on: "Teść F. Skarbka Gzowski, dziedzic dóbr Osiećciny gdy dowiedział się, że w roku 1818 jego zięciowi zaproponowano katedrę na Uniwersytecie Warszawskim, uznał to za hańbę

i namawiał córkę do rozwodu. I nie dziwota, wszak podobnie myślał Fredro, gdy w tym samym roku pozwalał Panu Geldhabowi tak bezceremonialnie pertraktować z uczyonym heraldykiem, gotowym za sakiewkę do elastycznego traktowania prawdy /.../ I Fredro szlachcic i Geldhab burżua warszawski z tej epoki widzieli więc w uczyonym coś z dawnego posłusznego i usłużnego rezydenta-nauczyciela domowego, chwalcę chlebobdawcy".⁵⁰ Przypomnijmy, że szlachetny oficer napoleoński Lubomir z Pana Geldhaba, a także znikczemiały arystokrata książę Radosław opuszczają córkę bogatego mieszczanina Florę i ta zostaje "na koszu". Fredro pokazuje, że spanoszony przybysz pochodzenia mieszczańskiego nie jest godzien znaleźć się wśród prawdziwej szlachty. A. Zieliński uważa: "Co do Fredry nie mamy żadnych wątpliwości, że reprezentował on światopogląd szlachecki i żywił dawną urazę do ludzi parających się łokciem, zmieszaną z obawą, przed zajmującymi miejsce szlachty, ludźmi pieniądza - stąd jego wyraźna postawa wrogości do miasta".⁵¹

W 1830 roku na deski Teatru Rozmaitości w Warszawie dostała się sztuka Fredry Cudzoziemszczyzna według Wyki wyraźnie ciąg dalszy komedii okresu Stanisława Augusta.⁵² Rozmaitości dają Cudzoziemszczyznę w kwietniu, a anonimowy recenzent "Kurieru Polskiego" tak komentuje jej wystawienie: "/.../ użyteczność dla historycznej literatury: bowiem obyczaje, tok spostrzeżeń, zdarzeń, myśli są przez autora zachwycone /!/ nader szczęśliwie /.../ wyróżnia się nie udana cecha obecnej tam polszczyzny".⁵³ Miesiąc wcześniej w tym samym teatrze wystawiono Skarbka 15 lat czyli życie lokaja, którą Rozmaitości dają kilka razy, częściej Nieproszonych gości, Biuralistów i Popas. Furorę robi jednak piosenka z komedioopery 15 lat, którą "Kurier Warszawski" przedrukowuje, jak podaje redakcja, "na powszechne żądanie Czytelników". Tekst tej piosenki ilustruje aktualne nastroje wśród mieszczaństwa i ulicy warszawskiej. "Teraz, gdy się kredyt wzmaga /każdy pożyczką sobie pomaga/, ten kryje czoło obcemi włosy, /a tamci noszą przyprawne nosy/. Niejeden patrzy fałszywym okiem /lub się okrągłi wypchanym bokiem/. Z wato-

wanymi chodzą żydkami, /sztucznie dobrze gryzą zębami.
/Doktory obca krew w nas wlewają. /O! niechże tego nie poży-
czają/".⁵⁴

Dodajmy, że w tym czasie, dzięki pracom dr K. Marcinkowskiego, dochodzą do szerszej publiczności warszawskiej, budząc prawdziwą zgrozę, wieści o leczeniu przy pomocy przetaczania krwi.⁵⁵ Skarbek umiejętnie notuje te nastroje społeczności warszawskiej. Z kolei na przedstawieniu Biuralistów 8 maja 1830 roku z ogromną owacją i żądaniem wielokrotnego powtórzenia spotkała się następująca piosenka: "Co to jest urzędowanie /.../ Kupić, złupić, sprzedać, nie dać. /Dla awansu intrygują/ proszą, znoszą, szepcą, depcą, /wszystko dla fortuny".⁵⁶

Szyjkowski, zestawiając pisarstwo Fredry i Skarbka, dwie rzeczy z twórczości tego drugiego podkreśla, których uprzednio w omówieniu sztuk Fredry nie wskazywał. Są to: demokratyczna tendencja, położenie nacisku na jednej cesze portretowanego bohatera.⁵⁷ U Fredry "znamiennym rysem budowy komedii jest taka kompozycja, że na czoło, nawet do tytułu utworu zostaje wysunięta postać typowa".⁵⁸ Eksponowanie jednej cechy głównego bohatera stało się podstawowym chwytem literackim w zachodnim dramacie mieszczańskim i wczesnych sztukach Moliera.⁵⁹

Za najlepszą w dorobku Skarbka, dość jednogłośnie, uznano m.in. sztukę Laura, w podtytułowej komedii salonowej. Mąż Laury, Hrabia, dla osiągnięcia lepszego stanowiska i większych zaszczytów chciałby posłużyć się urodą żony. Utwór obnaża zakłamany, sztuczny świat arystokratycznych konwencji. Tytułowa bohaterka komedii wyszła za mąż za Hrabiego, robiąc, jak to się jeszcze określa, dobrą partię. Po trzech latach pożycia małżeńskiego dobra partia okazała się bardzo złą. Laura decyduje się na odejście od męża, chce, co w jej środowisku stanowi obyczajową rewolucję, rozwodu. Skarbek powiela w tym schemacie fabularnym sentymentalną wizję świata, o której mówi Witkowska: "...odrzućcie model miłości małżeńskiej zostało dokonane celowo, bo tylko poza kręgiem tej miłości dostępne są uczucia bogate i atrakcyjne, tam miłość jest ciągłym pożądaniem, namiętnością, rozpaczą".⁶⁰ Hrabia

pcha Laurę w objęcia podstarzałego Szambelana, który bez ogródek zaleca się do bohaterki, ufny w swoją silną pozycję społeczną. Opierającej się tej transakcji Laurze Hrabia czyni wymówki, że nie jest dobrą żoną, ponieważ ... się nie umie znaleźć. Tego zaś najbardziej nie cierpi i uważa za trywialne, więc porzuca żonę.

"Skarbek w Laurze - twierdzi Szyjkowski - atakuje ostro i bezwzględnie korupcję salonowego życia".⁶¹ Sąd ten podziela i Wyka, wystawiając sztuce wysoką ocenę. Stwierdza, że temat podobnych nieporozumień małżeńskich wywodzi się jeszcze z obyczajowości oświeceniowej i tworzy następującą triadę: Spazmy modne, Mąż i żona, Laura. Dodaje przy tym, że "sam konflikt jest jednak w Laurze o wiele bardziej cyniczny niż u Fredry".⁶² Sąd ten zasadniczo modyfikuje po kilkunastu latach: "W wyraźnym związku obyczajowym z Mężem i żoną stoi Laura Skarbka i Bogusławskie Spazmy modne. Żaden wszakże z tych utworów nawet się nie przybliżył do komedii Fredry, jeżeli chodzi o znajomość krętaństwa psychologicznego, o humor i świetność intrygi".⁶³

Jakiego typu powinowactwa, poza podobieństwem konfliktu, istnieją między tymi dwiema komediami Skarbka i Fredry? Jedni twierdzili, że serdeczny i tkliwy Fredro nie powinien być nigdy napisać tej sztuki, uznali ją za wybryk zuchwałej i rozhukanej młodości. Inni odkryli w poecie fanatycznego moralistę i jak pisze Korzeniewski "dopatrzyli się włosienicy pod modnym frakiem".⁶⁴ W obu utworach podobny, niemal identyczny jest tylko temat. Bohaterowie Męża i żony to przedstawiciele stanu szlacheckiego, w Laurze występuje, głównie jako postaci drugoplanowe, siedmiu bohaterów wywodzących się z klasy mieszczańskiej. U Skarbka krytyka społeczna idzie dalej, nie tylko dlatego, że bohater pierwszoplanowy jest Hrabią. Pisarz charakteryzuje swoich protagonistów bezpośrednio, poprzez obnażanie ich zakłamanego postępowania. Nie ma miejsca w salonie na uczucia prawdziwe, toczy się tu wieczna gra. Salon jest sceną, ale poza nią salonowi goście nie są wcale inni. Nieustająca gra pozorów i dlatego jej naturalnym zwieńczeniem jest tragedia tych, którzy wierzą w szcze-



rość i uczciwość. Pisarz odmalowuje salon realistycznie, rzadko ucieka się do ironii.

Trochę inaczej rzecz ma się u Fredry. Bohaterowie Męza i żony są niezwykle dowcipni, ale ich kpiny mają podwójne znaczenie, jedno zrozumiałe dla nich, drugie skierowane do widzów. W saloniku Elwiry ludzie obnażają się i kompromitują jakby mimo woli, nie dostrzegając tego. Ludzie żywi, a w istocie karykatury.

Wymowa ideowa obu tych utworów egzemplifikuje opinię, że Fredrę i Skarbka łączy umiejętne przedstawianie tematyki obyczajowej i wnikliwa obserwacja degradacji klasy ziemiańskiej. Różnica polega na tym, że Fredro wystawia pomnik "odchodzącemu światu", klasie szlacheckiej, a Skarbkowi upadek warstwy ziemiańskiej daje sposobność do wprowadzenia na scenę ich następców: mieszczaństwa i proletariuszy.

W 1833 roku Skarbek wystawia w Teatrze Wielkim dramę Czemuż nie była sierotą, utwór w jego dorobku wyjątkowy i bez wątpienia najbardziej zbliżony do wzorca romantycznego. Gra-no go dwukrotnie i następnie zdjęto tytuł z afisza. Rozmai-tości bardzo chwala ten utwór "tak pożądanym ubogiej jęszcze w płody tego rodzaju literaturze naszej".⁶⁵ Celina, bohaterka sztuki, wychowanica zamożnej Starościny, zakochuje się ze wzajemnością w synu swojej opiekunki, Gustawie. Na przeszkodzie związkowi małżeńskiemu nie stoją różnice klasowe, bo te udaje się ominąć. Kiedy ślub jest już blisko okazuje się, że Celina jest córką paserki i siostrą zawodowego złodzieja. Odkrycia prawdy o rodzinie i przypadkowe aresztowanie Celiny powoduje u bohaterki ciężką chorobę psychiczną. Celina obciążona piętnem swego pochodzenia sama usuwa się z drogi życia Gustawa, wybiera oddalenie i samotność. Gustaw kocha ją nadal, pojedynkuje się o jej cześć i ginie. Czemuż nie była sierotą jest hołdem dla miłości prawdziwej, romantycznej, wyzwolonej z nierówności społecznych.

W tym samym czasie /1832/, w którym Skarbek pisze ten dramat Fredro kończy Śluby panięskie, utwór na pozór wymierzony przeciw romantycznemu pojmowaniu miłości. W istocie Śluby panięskie są "głęboko powiązane z romantycznym dążeniem do wy-

zwolenia tego uczucia od więzów życiowego interesu, przymuszających do małżeństwa dla pieniędzy, majątku i pozycji społecznej, a nie w imię uczucia".⁶⁶ W obu sztukach pojawia się jeden i ten sam romantyczny motyw: magnetyzmu serc i zwycięstwa miłości.

Z dwunastu opublikowanych w pozycji książkowej sztuk Skarbka tylko dwie wykazują podobieństwa z komediami Fredry. Dodajmy, że z tych dwunastu sztuk dwie są przeróbkami /Żona Fra Diavolo, Z siedmiu najbrzydsza/. W tym kontekście warto przytoczyć opinię P.Chmielowskiego, który poświęcając wiele miejsca Fredrze, o Skarbku pisze: "Komedie jego nie wniosły żadnego postępowego czynnika do naszego komediopisarstwa".⁶⁷ Skarbek nie zasłużył sobie nawet, żeby znaleźć się w gronie epigonów swego wielkiego współtowarzysza tak jak on hrabiego i liberała. Dopiero Wyka we wstępie do Fism wszystkich Fredry chciałby stworzyć coś na kształt formacji dramatopisarzy krajowych i tu dałby Skarbkowi miejsce obok Fredry. Obu autorów łączy bowiem umiejętność dostrzeżenia w konkretnych typach ludzkich kształtowanych przez kapitalistyczne stosunki produkcji nowych konfliktów komediowych i obaj reprezentują liberalny stosunek do zaborcy.⁶⁸ Czym miał się odznaczać ów liberalizm, jakie są kategorie określające formację pisarzy reprezentujących ugodowe poglądy? Wyka sądzi, że są to: wprowadzenie na deski sceniczne świata drobnomieszczańskiego, nawiązanie do tradycji teatru ludowego, literackie spożytkowanie bieżących problemów ówczesnego życia, umiejętność dostrzeżenia nowej sytuacji społecznej i wpływających z niej konfliktów komediowych. W oparciu o te wyróżniki formułuje Wyka tezę o paralelizmie żywotów artystycznych Fredry i Skarbka, o ich związkach, ale też podkreśla odmiennność obu pisarzy, szczególnie w doborze tematów komediowych.

Fredrze zarzucano niekiedy szablonowość, schematyzm, kopiowanie cudzoziemskich wzorów, a także posługiwanie się wiecznymi tematami. Przerost funkcji dydaktycznej w wielu utworach Skarbka prowadził z kolei do drobiazgowości, do osadzania sztuki w łatwo rozszyfrowalnych realiach. Na tę cechę pisarza zwróciła uwagę A.Bartoszewicz przy okazji omawiania

realiów toruńskich w Pamiętnikach. "Zalążkiem realizmu szczególów jest opis obyczajów w funkcji estetycznej; Ten właśnie motyw stanowi o nowatorstwie powieści Skarbka".⁶⁹

Matka bohaterki Ludzi nieczułych Zofii jest starą, schorowaną kobietą, która żyje tylko dzięki wytrwałej opiece córki. Leon i Walery urzędnicy z Sumienia nudzą się setnie popołudniami. O takich właśnie pisał Skarbek: "Na obiady w Zamku uczęszczali wojskowi i urzędnicy najmniej do V klasy /.../ mogli się na nich objeść wykwinnych podług nich potraw tudzież obładować kieszenie swe cukierkami, ciastkami i owocami, które za powrotem do domu między dziawę lub innych członków swej rodziny rozdzielali /.../ Obiadów tych nie cierpiałem, bo składały się z potraw pospolitych, nędznie przyrządzonych, które trzeba było zakrapiać równie nędznym winem".⁷⁰

W istocie wszystkie sztuki Skarbka powstawały w odpowiedzi na określone zamówienie społeczne, były formą określenia się pisarza wobec charakterystycznych dla życia w zaborze rosyjskim, zjawisk. Sztuki Fredry powstałe po ataku Goszczyńskiego są, zdaniem Wyki, już bardzo silnie powiązane z rzeczywistością społeczną. "Świat ziemiański nabiera w tych komediach cech właściwych formacji kapitalistycznej, takich cech, które go łączyć będą z mieszczaństwem, jeżeli chodzi o motywy działań ekonomicznych i wzorce moralne. Pojawiają się zupełnie nowe postacie: galicyjski urzędnik, buntowniczy chłop Narcyz i Hryńko, bywalcy na rzeszowskim targu koni, woźny sądu wekslowego, faktor żydowski, magister chirurgii a akuszer, konspiratorzy demokratyczni i madam Sztok z córeczką, utrzymująca pensjonat młodych panienek".⁷¹ Bohaterka Skarbka Celina z Czemuż nie była sierotą jest dzieckiem podrzutkiem. Wiadomo, że proceder ten był w pierwszej połowie XIX wieku nagminny.⁷²

Nowe czasy, zjawiska znajdują swoje literackie odzwierciedlenie. Są to już lata bujnego rozwoju gospodarki Królestwa Polskiego i inwazji kapitalistycznych form organizacji życia. Skarbek, jak to proponuje Wyka, działa w okresie pogranicza między pseudoklasycyzmem a romantyzmem.⁷³ Dla postaci z Nieproszonych gości, Popasu czy Zosi Przybylanki obo-

wiążącą rzeczywistością społeczną jest więc okres rozpadu warstwy ziemiańskiej, zmierzchu feudalizmu. Funkcjonuje jeszcze moralność wypracowana przez tę klasę, jej pojęcia honoru, cnoty, występku, prawdy i fałszu. Rozwijające się nowe klasy społeczne duszą się w tych starych ustaleniach, powstają konflikty, które z biegiem lat doprowadzą do całkowitej emancypacji ludu miejskiego, bohatera większości sztuk Skarbka. Stąd też bierze się podstawowa opozycja w utworach pisarza, która najlepszy wyraz artystyczny znalazła w Zosi Przybylance: "/.../ przeciwstawienie prostoty i uczciwości sfery rzemieślniczej - obłudzie i niemoralności warstwy towarzyskiej, arystokratycznej".⁷⁴ Nie był to konflikt wydumany, lecz mało który dramaturg potrafił go dostrzec i obiektywnie przedstawić. Istnienie takiej opozycji poświadcza J. Kamionkova dowodząc, że po roku 1825 nastąpiło w Polsce przewartościowanie się ideałów, dochodzenie do głosu mieszczaństwa i nobilitacja mieszczańskich wzorów obyczajowych.⁷⁵ Szykowski bezapelacyjnie zastrzega: "całkowicie idealnym jest w Zosi Przybylance środowisko kramów szewskich /.../ wszystkie zaś cienie spadają na salon warszawski".⁷⁶ Czy kramy szewskie rzeczywiście należało tak idealizować? Czy zbyt silnie nie włączył się tu odautorski dydaktyzm i chęć silniejszego skonstrastowania i tak opozycyjnych środowisk? Nie bez wpływu na tę koncepcję było też uwzględnienie wirtualnego odbiorcy - - Skarbek wiedział kto przychodzi do Teatru Rozmaitości i czego tam oczekuje. Fredro oczekiwał innej publiczności niż autor Iaury i nie liczył się tak z odbiorcą. Toteż kiedy okres wczesnego niemowlęctwa mieszczaństwa minął Skarbka przestano wystawiać na scenie. Do Fredry wraca się zaś stale i to w najróżniejszych sytuacjach dziejowych i społecznych.⁷⁷ Sztuki Skarbka grywano często w latach 1825-1848. Potem trafiały na scenę bardzo rzadko i autor, mimo usilnych zabiegów, wciąż spotykał się z odmową dyrekcji teatrów. Nie wiemy czym te odmowy były podyktowane nie rozumiał ich też Skarbek, który liczył na to, że jako obywatel prześladowany /od roku 1860/ będzie miał większe wzięcie na scenie.⁷⁸ Nadchodziła jednak epoka, w której przedstawianie z całą powagą grozy konfliktów między gminem, mieszczaństwem a arystokracją było

już naprawdę anachroniczne. Następne pokolenia nie miały też zresztą wiele zrozumienia dla Fredry.⁷⁹ Szczególnie mocno atakował go K. Irzykowski, zarzucając mu plagiaty i kopiowanie cudzych pomysłów. Pisał zgryźliwie: "/.../ oprócz sztuk cudzoziemskich zagrażają dramатовi polskiemu genialne zawalidrog: Fredro, Wyspiański".⁸⁰

Wskazując na pararealność żywotów artystycznych Fredry i Skarbka Wyka zajmuje postawę metodologiczną uwzględniającą dzisiejszą perspektywę minionych kilkudziesięciu lat, z której nie widać już różnic, a uwypuklają się silnie podobieństwa. Zarówno Fredro i Skarbek nie dają się w żaden sposób przyporządkować żadnemu z pięciu kryteriów pokoleniowych wyszczególnionych wcześniej przez Wykę. Nie należeli bowiem, ani Fredro, ani Skarbek do żadnego koła rówieśników i wzajemnego poparcia, do żadnej grupy programowej, nie byli skupieni wokół żadnego pisma, nie posiadali tzw. świadomości negatywnej, odpornej wobec wspólnych przeciwników literackich, nie tworzyli odrębnej, choć zróżnicowanej grupy i wreszcie nawet nie ma hipotetycznych danych, by obu choćby nieświadomych swych duchowych i literackich więzi, zakwalifikować do jednego pokolenia.

W istocie nie wiadomo nawet czy Fredro i Skarbek się znali. Bardzo prawdopodobne, że spotkali się w Warszawie np. w Teatrze Rozmaitości, który wystawiał sztuki obu autorów. Byli to jednak ludzie różni wyznawaną filozofią życiową i postawą wobec rzeczywistości. Skarbek, lojalista, człowiek o zacięciu społecznikowskim, ekonomista, historyk, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, urzędnik, poświęcający się bez reszty pracy oraz Fredro, typowy szlachcic, pan na Chorążczyźnie, literacki samotnik jednocześnie niezwykle aktywny towarzysko, nie stroniący od zabaw i hulank. Drogi artystyczne obu pisarzy nie zeszły się nigdy. Fredro, jak sugeruje Zakrzewski, wcale nie jest tak daleko od romantyzmu i jego czołowych przedstawicieli np. Mickiewicza.⁸¹ Tymczasem Skarbek, obciążony mocno dziedzictwem teatru stanisławowskiego, przejęty ideami Smitha o powszechnej równości, tworzy komedie i dramy, w których bohaterowie poprzez szlachetność swego serca zyskują prawa ludzkie, przewyższają moralnie postacie

z arystokracji. Nie taki program akceptował Fredro, członek masońskiej loży Wielki Wschód.⁸²

Mamy u Skarbka wnikliwą analizę psychologiczną, ale prze-
ważnie łączy się ona ze światem postaci z ludu. Szlachta
i arystokracja to postacie karykatury, wycięte z papieru.
Wójcicki pisał: "/.../ jeżeli projektowany teatr ludowy przy-
jedzie kiedy do skutku to sztuki Skarbka mogą i powinny zna-
leźć na nim dobre powodzenie, bo zalecają się przede wszyst-
kim wiernym przedstawieniem ludowych typów i mieszczańskich
postaci".⁸³ Owo wierne przedstawienie okazało się prędko moc-
no nieaktualne. Tak to na sztuce Skarbka zaciążył historyzm
pojęty zbyt dosłownie, historyzm nie przewyciężony, gdy tym-
czasem Fredro zwycięsko uporał się z tymi ograniczeniami.
W sumie, co mocno akcentuje Piwińska, polskość, nawet arcy-
polskość Fredry stała się jego siłą i przepustką do historii
komedii europejskiej. Z uznaniem pisze o Fredrze Nicoll,
konstatując, że choć pomysły ściągą posta od Szekspira jest
to wcale udane przeniesienie starych spraw w bardzo egzotycz-
ne realia.⁸⁴

Skarbek i Fredro widzą bardzo ostro zmierzch formacji
feudalnej i początek ery kapitalistycznej. Jako jedni z pier-
wszych autorów dramatycznych w kraju odsłaniają prawa rządzą-
ce mechanizmami zmian społecznych i uwzględniają złożoność
ludzkich motywów. W sztukach obu twórców można doszukiwać się
prawd psychologicznych, w imię tych prawd autorzy nie prze-
strzegają, obowiązującej jeszcze w pseudoklasycyzmie, zasady
trzech jedności, rezygnują ze statycznego wzorca i jednorodne-
go modelu bohatera, naturalizują świat przedstawiony swoich
komedii. Urealniając zdarzenia i postaci bohaterów, próbując
jednocześnie dokonać analizy psychologicznej ich postępowa-
nia, tworzą podstawy dla rozwoju dramatu psychologicznego.
Szyjkowski obu autorów zalicza do ... epoki A. Fredry. Na jej
końcu mieszczą się Bażucki i Perzyński. Uwzględniając cyto-
wane wyżej opinie Niccola i Wyki, klasyfikację Szyjkowskiego,
można stwierdzić, że nurt dramatu zapoczątkowany przez Fredrę
i Skarbka okazał się w swej dalszej historii niezwykle żywotny.

Zasługi Fredry są tu bezsporne, ale rola Skarbka też nie jest w tym rozwoju bez znaczenia.

Przypisy

- ¹ F.Skarbek, Pamiętniki, Poznań 1878, s.40.
- ² Cyt.za K.Wyka, Aleksander Fredro, Warszawa 1968, s. 15.
- ³ Skarbek, op.cit., s.157.
- ⁴ op.cit., s.159.
- ⁵ Wyka, op.cit., s.15.
- ⁶ op.cit., s.15.
- ⁷ M.Szyjkowski, Dzieje komedii polskiej w zarysie, Kraków 1921, s.39.
- ⁸ F.Skarbek debiutuje wystawiając w Warszawie 31.I.1813 r. Pannę modną, A.Fredro 10.III.1813 w Lwowie Intrygę na przedce.
- ⁹ K.Wyka, Pokolenia literackie, Kraków 1977, s.202.
- ¹⁰ op.cit., s.128,150.
- ¹¹ op.cit., s.129.
- ¹² op.cit., s.150.
- ¹³ K.Wyka /w/ A.Fredro, Pisma wszystkie, oprac.S.Pigoń, wstęp K.Wyka, Warszawa 1955, s.24.
- ¹⁴ T.Kostkiewiczowa, Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko, Warszawa 1975, s.202.
- ¹⁵ K.Wyka, Pokolenia literackie, op.cit., s.203.
- ¹⁶ M.Król, Ład utajony. Sytuacja wyboru., /w/ Tygodnik Powszechny, nr 3 z dn. 16.I.1977, s.3.
- ¹⁷ op.cit., s.3.
- ¹⁸ op.cit., s.3.
- ¹⁹ K.Wyka, Pokolenia literackie, op.cit., s.203.
- ²⁰ zob.K.W.Wójcicki, F.Skarbek /w/ Biblioteka Warszawska 1968, t.I, s.475.
- ²¹ K.Wyka, A.Fredro, op.cit., s.68.
- ²² A.Nicoll, Dzieje dramatu, Warszawa 1962, t.I, s.387.
- ²³ K.Wyka /w/ A.Fredro ... op.cit., s.37.
- ²⁴ Obliczeń dokonano na podstawie wydania: Teatr Fryderyka hr.Skarbka, Warszawa 1847, t.I i II.

- 25 M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szyderycy*, Warszawa 1973, s. 168.
- 26 M. Król, *op.cit.*, s.3.
- 27 zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974, s. 27.
- 28 M. Rulikowski, *Teatr Warszawski od czasów Osińskiego /1825, 1925/, Lwów 1939*, s.13-16.
- 29 cyt.za A.Kowalska, *Mochnicki i Lelewel współtwórcy życia umysłowego, Warszawy i kraju*, Warszawa 1971, s. 145.
- 30 zob. *Kurier Warszawski* nr 308 z 1829 roku.
- 31 zob.wstęp do: *Teatr Fryderyka hr.Skarbka*, *op.cit.*, s.7.
- 32 K.Wyka, *A.Fredro*, *op.cit.*, s.69.
- 33 M. Piwińska, *op.cit.*, s.167.
- 34 K.W.Wójcicki, *F.Skarbek*, *Biblioteka Warszawska*, *op.cit.*, s.475.
- 35 M.Szyjkowski, *op.cit.*, s.54, por.: T.Ż.Boy, *Obrachunki fredrowskie /w/ Pisma*, Warszawa 1956, s.168, a także J.Kleiner, *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław, 1964, s.370.
- 36 *op.cit.*, s.64.
- 37 F.Skarbek, *Pamiętniki*, *op.cit.*, s.38.
- 38 *op.cit.*, s.222.
- 39 *Teatr Fryderyka hr Skarbka*, *op.cit.*, s.9.
- 40 zob.A.Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.
- 41 J.Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1946, t.I, s.228.
- 42 por.A.Kowalczykowa, *op.cit.*, s.106.
- 43 K.Wyka, *A.Fredro*, *op.cit.*, s.17.
- 44 K.Wyka, *Pokolenia literackie*, *op.cit.*, s.204.
- 45 F.Skarbek, *Pamiętniki*, s.23, 49, 50.
- 46 por.W.Rostocki, *Korpus w gęsie pióra uzbrojony*, Warszawa 1971, s. 41.
- 47 B.Zakrzewski, *Fredro z paradyzu*, Wrocław 1976, s. 89.
- 48 *op.cit.*, s.90.
- 49 *op.cit.*, s.89.
- 50 I.Ihnatowicz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX-w.* Warszawa 1971, s.33.
- 51 A.Zieliński, *Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815-1831*, Wrocław 1969, s.88, por.Z. Szwejkowski, *Fredro - wróg miasta /w/ Nie tylko o Prusie*, Poznań 1967, s. 7.

- 52 K.Wyka, A.Fredro, op.cit., s.31.
- 53 zob. "Kurier Polski" nr 122 z 7.IV.1830.
- 54 zob. "Kurier Warszawski" nr 86 z 1830 s. 433.
- 55 zob.B.Seyda, Dzieje medycyny w zarysie, Warszawa 1977,s.299,
a także A.Wrzosek, K.Marcinkowski, Powstanie Listopadowe /w/
"Archiwum Historii i Filozofii Medycyny, t.XII,Poznań 1932,
s. 148.
- 56 cyt. za W.Rostocki, Korpus w gęsie pióra .. op.cit., s.108.
- 57 M.Szyjkowski, Dzieje komedii polskiej.../op.cit., s.39.
- 58 K.Wyka, A.Fredro, op.cit., s.34.
- 59 por.J.Pawłowiczowa, Wstęp /do/ Drama mieszczańska, Warszawa
1955.
- 60 Polski romans sentymentalny, Warszawa 1971, s. 24.
- 61 M.Szyjkowski, Dzieje komedii polskiej... op.cit., s.65.
- 62 K.Wyka, Wstęp /do/ A.Fredro, Pisma wszystkie, op.cit., s.42.
- 63 K.Wyka, A.Fredro, op.cit., s.39.
- 64 B.Korzeniewski, O wolność dla pioruna w teatrze, Warszawa
1973, s.153.
- 65 zob. "Rozmaitości" nr 34 z 1833.
- 66 K.Wyka, A.Fredro, op.cit., s.47.
- 67 P.Chmielowski, Historia literatury polskiej. Warszawa 1899,
t.III, s.230.
- 68 K.Wyka, Wstęp /do/ A.Fredro, Pisma wszystkie op.cit.,s.42.
- 69 A.Bartoszewicz, Toruń w życiu i twórczości F.Skarbka, "Rocz-
niki Toruńskie", Toruń 1966, t.I, s.217.
- 70 F.Skarbek, Pamiętniki, op.cit., s.229.
- 71 K.Wyka, A.Fredro, op.cit., s.72.
- 72 por.F.Schulz, Podróże Inflanctczyka z Rygi do Warszawy i po
Polsce, Warszawa 1956 oraz B.Seyda, Dzieje medycyny ...
op.cit., s.579.
- 73 por.ciekawe rozważania o teorii romantyzmu Morse Peckham,
O koncepcję romantyzmu, /w/ "Pamiętnik Literacki", rocznik
LXIX, zeszyt I, s. 231.
- 74 M.Szyjkowski, Dzieje komedii... op.cit., s.65.
- 75 por.J.Kamionkowa, Życie literackie w Polsce w pierwszej po-
łowie XIX w., Warszawa 1970, s. 193.

- ⁷⁶ M. Szykowski, *Dzieje komedii...* op.cit., s.66.
- ⁷⁷ por. J. Konieczny, *Recepcja literatury polskiej na Pomorzu Gdańskim w latach 1864-1914*, odbitka z *Rocznika Grudziądzkiego*, Grudziądz 1970, s.260-261.
- ⁷⁸ F. Skarbek, *Pamiętniki*, op.cit., s.308.
- ⁷⁹ zob. J. Konieczny, *Twórczość krytycznoliteracka Adama Grzymały-Siedleckiego*, Warszawa 1976, s. 43.
- ⁸⁰ K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1976, s.181.
- ⁸¹ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyzu*, op.cit., s.98.
- ⁸² I. Chajn, *Wolnomularstwo II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1975, s.91.
- ⁸³ K.W. Wójcicki, F. Skarbek, op.cit., s.75.
- ⁸⁴ A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962, t.I, s. 432.

F. SKARBEK AND A. FREDRO - ARTISTIC CONNECTIONS

A. Fredro, the most eminent Polish come Summary dist writing in the period of Romanticism has nothing to do with the ideas of this literary trend. In the same time there was another man whose name was F. Skarbek. He was a novelist, historian, economist, the author of many comedies which were put up on the stage in Teatr Rozmaitości in Warsaw. Historians of comedy designate him an epigonus of Fredro and place him in the Enlightenment period.

Both writers thought that the most important in the theatrical art was the actor and the stage realization. They were raising to the rank of nobility the middle-class and brought the working class onto stage. In their literary production they were dealing with the contemporary moral conflicts. They were liberals. The Skarbek's production there were many elements of didacticism and detailed realities. He gained great popularity. These features, differentiating him from Fredro, were the cause of the complete decay of interest in his comedies.

Ф. СКАРБЕК И А. ФРЕДРО - ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ

Резюме

Идеи А. Фредро — выдающегося польского драматурга романтического периода — зачастую не отождествляются с идеями этого литературного течения. К этому времени относится деятельность Ф. Скарбека, писателя, историка, экономиста, автора многих комедий, поставленных с успехом в варшавском Театре Розмаитости. Творчество Скарбека причисляется историками комедии к концу эпохи Просвещения, начала Романтизма, а сам Скарбек определяется иногда как эпигон Фредро.

Оба автора считали, что в искусстве театра самым существенным является актёр и сценическая постановка. В своих произведениях возвышали мещанство и выводили на авансцену пролетариат. В их творчестве нашли отражение современные социально-бытовые конфликты. Оба они считались либералами. Творчество Скарбека весьма насыщено элементами дидактизма и детальными реалиями, пользуясь в своё время огромной популярностью. Эти черты, отличающие его от Фредро, повлияли позднее на абсолютную потерю интереса к комедиям Скарбека.