Zbigniew Żabicki

"Szlachectwo duszy" i jego autor

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 48/2, 400-466

1957

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ZBIGNIEW ZABICKI

„SZLACHECTWO DUSZY" I JEGO AUTOR

I. Z życia artysty

Przypominając współczesnym czytelnikom *Szlachectwo duszy* — niegdyś jeden z głośniejszych dramatów doby pofredrowskiej — należy kilka choćby słów poświęcić biografii jego twórcy. Mało kto pamięta dziś, że właśnie Chęciński jest autorem librett do naszych najpopularniejszych oper narodowych: *Verbum nobile*, *Strasznego dworu* i *Parii*. A już tylko nieliczni specjaliści mogliby wyrazić opinię o bardzo żywej działalności Chęcińskiego na polu warszawskiego teatru. Tymczasem jednak chociażby przez tę działalność zasłużył Chęciński na wzmiankę w historii naszej kultury. Jeszcze bardziej zasłużył na nią jako autor *Szlachectwa duszy*, sztuki, która niewątpliwie należy do ciekawszych dokumentów polskiego dramatopisarstwa z lat pięćdziesiątych XIX wieku.

*

Urodzony 22 grudnia 1826 w Warszawie jako syn prawnika Jana Nepomucena i jego pierwszej żony, Marianny z Dobrowolskich [1], nie zaznał pisarz dobrodziejstwa rodzinnego domu i wcześnie zmuszony był do zarobkowania na życie. Ojciec rozwodził się trzykrotnie i dla syna z pierwszego małżeństwa nie miał nigdy wiele serca. Chłopiec wędrował po różnych domach, przebywając pod opieką kolejnych rodzin ojcowskich. W latach 1837—1840 uczęszczał do warszawskiego gimnazjum na Lesznie, a jesienią 1844 rozpoczął naukę śpiewu u mistrza Quattriniego.

Tak rozpoczęła się niezbyt fortunna kariera śpiewacza Chęcińskiego. Śpiewakiem dobrym nie był; zaangażowany do Teatru Wiel-

[1] Datę urodzenia podaję za artykułem Mieczysława Rulikowskiego w *Polskim słowniku biograficznym*, t. 3, s. 288. Tam też wypadnie odesłać czytelnika pragnącego poznać szczegóły, które nie mieściły się w poniższej pracy.

kiego występował czasami w dobrych partiach basowych, stale zaś pojawiał się na scenie w zespole chórzystów. Jednocześnie już wówczas rozpoczął studia w miejscowej szkole dramatycznej; jego nauczycielem był kierownik Teatru Rozmaitości, Jan Seweryn Jasiński, reżyser o sporej kulturze literackiej, tłumacz około pięciuset sztuk autorów obcych [2]. Być może, iż właśnie przykład Jasińskiego zachęcił młodego aktora do rozległej pracy przekładowej.

Po raz pierwszy wystąpił Chęciński 17 marca 1850 w Rozmaitościach, w komedii Stanisława Bogusławskiego *Lwy i lwice*. Jego ostatni występ przypadł na dwa tygodnie przed śmiercią — 16 grudnia 1874 grał on Kartagińczyka Bomilkara w komedii Augiera *Flecista*. Na scenie — jeśli zważymy rozległość jego zajęć — pojawiał się dość często. Józef Kotarbiński pisze:

> Obdarzony dobrą pamięcią, łatwo uczył się roli, więc w razie choroby innych artystów, szybko ich zastępując, ratował nieraz sytuację [3].

Nic też dziwnego, że w samym tylko dwudziestoleciu 1850—1870 grał w dwustu kilkudziesięciu rolach [4].

Jakim był aktorem? We wspomnieniach współczesnych pozostał jako artysta o niewątpliwej kulturze teatralnej, pieczołowity wobec tekstu, trafnie rozumiejący charaktery odtwarzanych postaci, ale jednak artysta dalszego rzędu.

> Chęciński [...] nie wyszedł poza skalę średniego talentu, ale celuje przede wszystkim wyborną, poprawną wymową, deklamacją, noszącą na sobie charakter wyższej znajomości języka, i inteligencję [!] artystyczną

— czytamy w artykule, którego intencją była zresztą chęć zapropagowania działalności twórcy [5]. Józef Kotarbiński powie później:

> [głównym fundamentem] zdolności aktorskich [Chęcińskiego], podobnie jak w dramatopisarstwie, była retoryka, deklamacja. [...] Brakło Chęciń-

---

[2] Por. J. Lorentowicz, *Zarys dziejów teatru w Polsce*. W wyd. *Wiedza o Polsce*. T. 2. Warszawa br., s. 469. — „Janowi Sewerynowi Jasińskiemu, dyrektorowi teatrów warszawskich" dedykował Chęciński *Szlachectwo duszy* (Warszawa 1859, s. 3 nlb.) „na pamiątkę poważania i niewygasłej wdzięczności za nauczycielskie trudy, serdeczne rady i pokrzepianie ducha na ciężkiej drodze naszego zawodu".

[3] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*. Warszawa—Płock 1924, s. 78.

[4] M. Dzikowski, *Jan Chęciński*. Opiekun Domowy, VI, 1870, nr 31.

[5] *Tamże*.

skiemu silniejszego daru wizji i plastyki, dlatego nie zawsze umiał narzucić widzom swą kreację, ale miał na scenie pewną sumę form szlachetnych i poprawnych, a w niektórych rolach życie i ruchliwość [6].

Występując jako aktor, prowadził Chęciński równocześnie związaną z teatrem pracę wychowawczą. W maju 1864 rozpoczął nauczanie w warszawskiej szkole dramatycznej [7] i na tej placówce pracował aż do zamknięcia szkoły, tzn. do dnia 13 stycznia 1868. W działalność tę wkładał najlepsze chęci i siły; mimo ciągłego niedostatku [8] sprawował swoje obowiązki — jak przypuszcza Kotarbiński — bezpłatnie [9]. Ocena tego okresu życia Chęcińskiego jest zadaniem specjalisty. W każdym razie właśnie Chęciński wychował kilku aktorów tak popularnych, jak Jan Tatarkiewicz [10], Władysław Szymanowski czy znany później z Rozmaitości lwowskich Stanisława Dobrzańskiego amant Lucjan Kwieciński. Perłą pokolenia artystów, które wyszło ze szkoły Chęcińskiego, była wybitna aktorka Romana Popielówna, w latach siedemdziesiątych ulubienica stolicy.

Nowy etap pracy teatralnej Chęcińskiego rozpoczął się w r. 1868, kiedy artysta objął na stałe funkcję reżysera i kierownika literackiego [11]. Praca ta wiązała się z rozlicznymi kłopotami. Po pierwsze — utrudniał ją stały nacisk cenzury, która potrafiła beztrosko usuwać ogromne partie tekstów, uniemożliwiając niemal w ten sposób zrozumienie utworu [12]. Po drugie zaś — działalność kierownictwa literackiego paraliżowały gusty bogatszej publiczności, które nie zawsze pokrywały się z krytyką prasową, domagającą się w zgodnym chórze wielkiego repertuaru.

---

[6] Kotarbiński, *op. cit.*, s. 78—79.

[7] Według informacji Kotarbińskiego (*tamże*, s. 74) Chęciński objął tę funkcję dopiero 15 I 1865.

[8] Przez kilka lat debiutanckich pobory roczne Chęcińskiego wahały się w granicach od 216 do 276 rubli. Dopiero w r. 1856 jego gaża roczna wzrosła do 600 rubli. Później, jako reżyser, zarabiał Chęciński 1050 rubli rocznie, co i tak nie mogło wystarczyć na utrzymanie licznej rodziny. Zob. Kotarbiński, *op. cit.*, s. 74—77.

[9] *Tamże*, s. 75.

[10] O Tatarkiewiczu por. niezwykle pochlebną opinię młodego Żeromskiego (*Dzienniki*. T. 2. Warszawa 1954, s. 13).

[11] Już wcześniej, w r. 1860, był Chęciński przez kilka miesięcy reżyserem „Rozmaitości".

[12] Tak postąpiła cenzura np. z tekstem *Don Carlosa* Schillera, kiedy w r. 1874 ośmielono się wystawić ten dramat. Por. Kotarbiński, *op. cit.*, s. 239.

Jak w tych niezmiernie trudnych warunkach, w latach następujących niemal bezpośrednio po represjach popowstaniowych, udawało się Chęcińskiemu prowadzić scenę warszawską? Kosztowało to artystę z pewnością niemało wysiłków, i niejednokrotnie stawał się on celem ataków prasowych lub wplątywał się w zatargi z ówczesnym prezesem dyrekcji teatrów, Sergiuszem Muchanowem, który — mimo swej, w pewnej mierze usprawiedliwionej, opinii „liberała" i „mecenasa artystów" — nie był przecież bynajmniej idealnym patronem dla narodowej sceny. Wszystkie te potyczki doprowadziły w r. 1872 nawet do okresowej dymisji Chęcińskiego [13]; banicja trwała aż do 30 września 1873. Ale od sporów z aktorami, nawet od konfliktów z Muchanowem, boleśniejsze musiały być dla Chęcińskiego ataki recenzentów, których gniewały błahe farsy i ucieszne jednoaktówki, zajmujące na scenie warszawskiej miejsce należne wielkim klasykom. Tymczasem pisarz wystawiał wprawdzie przeróżne miernoty w rodzaju *Gapiątka z St. Flour,* ale jednocześnie, jak mógł, ratował stale chwiejącą się linię repertuarową przed powodzią wodewilów i bulwarowych fars. Do zwolenników „lekkiego repertuaru" trafiał poprzez Labiche'a, Meilhac'a i Halévy'ego, Feuilleta i — idąc coraz wyżej — poprzez Sardou, Augiera i Dumasa-syna. W ten sposób udawało się czasem dojść do George Sand, której dwie sztuki wystawiono w 1871 roku.

Ale obok tej „linii francuskiej" spotykamy też w dziejach reżyserii Chęcińskiego starania o inscenizację wielkiej klasyki, które były zasługą autora *Krytyków* oraz Heleny Modrzejewskiej, od r. 1868 najwybitniejszej gwiazdy teatrów Warszawy. Należy wszakże pamiętać, że chociaż znakomita większość wprowadzonych przez Chęcińskiego dzieł wielkiej klasyki grana była na benefis Modrzejewskiej [14] (czasami Królikowskiego), to jednak w ostatecznej instancji walczyć o repertuar, staczać potyczki z cenzurą, organizować inscenizację musiał reżyser i — w jednej osobie — kierownik literacki. Trzeba tu wreszcie dodać, że jednym z „odkrywców" Mo-

---

[13] Bezpośredni asumpt do dymisji dał zatarg Chęcińskiego z aktorem Józefem Damse.

[14] Na benefis Modrzejewskiej odegrano m. in. *Don Carlosa* Schillera, *Marion Delorme* Wiktora Hugo, *Romea i Julię, Hamleta* oraz — wydarzenie dobrze upamiętnione w dziejach naszej kultury — *Marię Stuart* Słowackiego. Por. na ten temat informacje u Kotarbińskiego, *op. cit.*, rozdział *Repertuar* — *passim.*

drzejewskiej był nie kto inny, jak właśnie Chęciński [15]. On to — jak wspomina jeden z redaktorów Kuriera Warszawskiego, Zygmunt Zaborowski — wpadł na myśl sprowadzenia artystki do Warszawy [16] i prowadził w tej sprawie pertraktacje z nią oraz z Muchanowem.

Lista osiągnięć Chęcińskiego z lat 1868—1874 jest dość pokaźna. Mimo ogromnych trudności z cenzurą dwukrotnie wprowadził on na scenę Schillera: *Zbójców* w r. 1868 i *Don Carlosa* w 1874. Znacznie częściej grany był Szekspir [17]. W roku 1874 pojawiły się na scenie *Kaprysy Marianny* Musseta i dwukrotnie Molier: raz w *Sganarelu*, raz w *Świętoszku*. Szczytowym momentem całego okresu było wystawienie pod inicjałami „J. S." *Marii Stuart* Słowackiego (1 maja 1872), w której Chęciński grał rolę Darnleya [18]. Poza licznymi miernotami wystawił wreszcie Chęciński kilka istotnie wartościowych sztuk polskich autorów współczesnych — wśród nich *Przezorną mamę* i *Marcowego kawalera* Blizińskiego (1873), Narzymskiego *Pozytywnych* (1874) i znakomitą komedię Bałuckiego *Radcy pana radcy* (1869). Myślę, że tych kilkanaście premier uprawnia w sumie do pozytywnej oceny pracy Chęcińskiego jako człowieka teatru. Taki sąd odnajdziemy zarówno w wypowiedziach współczesnych pisarzowi, jak i w ocenach niektórych teatrologów. Henryk Sienkiewicz pisał:

> Nie był wprawdzie [Chęciński] geniuszem scenicznym, ale pierwszy rzut oka odkrywał w nim jednego z tych prawdziwie pożytecznych i rozumnych współpracowników, bez których nie może się obejść żadna scena, a którzy radą i wrodzonym smakiem artystycznym podnoszą skalę sceny, kształcą gust publiczności i na nowe, szlachetniejsze, wprowadzają teatr narodowy tory [19].

---

[15] Sama Modrzejewska (*Wspomnienia i wrażenia*. Kraków 1957, s. 71—72) rozprzestrzeniała legendę o spotkaniu z Chęcińskim podczas występu teatrzyku amatorskiego w Bochni w r. 1861; do legendy tej ustosunkował się polemicznie Rulikowski. Niewątpliwie natomiast był Chęciński głównym organizatorem występów artystki w Warszawie. Por. Modrzejewska, *tamże*, s. 167—168 oraz 178.

[16] Por. wspomnienia Zygmunta Zaborowskiego w *Książce jubileuszowej „Kuriera Warszawskiego"*. Warszawa 1896, s. 113.

[17] Oto daty niektórych inscenizacji: *Kupiec wenecki* (1869), *Romeo i Julia* (1870), *Hamlet* (1871), *Otello* i *Poskromienie złośnicy* (1873).

[18] Por. Wieniec, I, 1872, nr 38. Drugie wystawienie Słowackiego — *Mazepę* — podjęto w okresie (1873), kiedy Chęciński był chwilowo dymisjonowany od obowiązków reżyserskich.

[19] H. Sienkiewicz, *Jan Chęciński*. Gazeta Polska, 1875, nr 2. Cyt. za przedrukiem w wyd.: H. Sienkiewicz, *Dzieła*. T. 40. Warszawa 1951, s. 93—94.

Zbliżoną do wyżej zacytowanej, choć bardziej zróżnicowaną opinię wystawia Chęcińskiemu Józef Kotarbiński:

> Jako kierownik repertuaru, ogółem wziąwszy, nie miał linii wytycznej, co zresztą niezupełnie było jego winą. [...] Chęciński wprowadził na repertuar celniejsze nowości obce, komedie francuskie, na które zżymała się często niesłusznie krytyka. [...] Ale także obok dzieł wartościowych wybierał dla popisu jednostek różne błahostki, sam tłumaczył nawet pieprzne farsy, za co sprawiedliwie urągali mu recenzenci.

Ostateczna ocena ma jednak zdecydowanie ton pozytywny:

> Chęciński, nie zawsze sprawiedliwie oceniany, był reżyserem artystyczno-literackim gorąco zamiłowanym w sztuce, wolnym od serwilizmu, którym grzeszyli nieraz jego następcy, reżyserowie-urzędnicy. Rozwinął ogromną pracowitość, był w swoim czasie siłą kulturalną, wprowadził na scenę dzieła Szekspira, Szyllera, Moliere'a i Wiktora Hugo, popierał także repertuar swojski, wystawiał nowe sztuki pisarzy oryginalnych dawnych i współczesnych [20].

Równie pochlebnie oceniała działalność artysty Modrzejewska, a także Mieczysław Rulikowski, który w Chęcińskim widział „pierwszego w Polsce nowoczesnego reżysera, posiadającego istotną kulturę literacką" [21].

Jednakże pracę teatralną utrudniała Chęcińskiemu ciężka sytuacja materialna, która zmuszała go do licznych zajęć zarobkowych. Dochody ze sprzedanych utworów nie wystarczały na dopełnienie gaży aktorskiej [22], tym bardziej że Chęciński poślubiwszy w r. 1850 Felicję Sobieską doczekał się bardzo licznej rodziny. Zarabiając na jej utrzymanie, stawał się pisarz równocześnie autorem powiastek dla najmłodszych (był nawet redaktorem Przyjaciela Dzieci), dziennikarzem, wreszcie dostawcą librett operowych. Samych tylko librett i dramatów spolszczył około czterdziestu. Są na tej liście pozycje tak znane, jak libretta do oper Donizettiego (m. in. *Faworyta*), Verdiego (*Hernani, Rigoletto, Trubadur* i *Traviata*), Jakuba Halévy'ego (*Wieszczka róż* i *Żydówka*), Belliniego (*Purytanie*), Aubera (*Marco Spada*) i Meyerbeera (*Prorok*). Tłumaczył również

[20] Kotarbiński, *op. cit.*, s. 78 i 76—77.

[21] Rulikowski, *op. cit.*, s. 289.

[22] Utwory Chęcińskiego nie cieszyły się popytem wśród publiczności warszawskiej. Dowodzi tego taka chociażby notka reklamowa: „Sądząc po półkach księgarskich, na których tak piękny utwór, jak *Anioł i czart*, spokojnie drzemie, wnosić należy, iż utwór ten mało komu dotąd jest znany; a jednak zaprawdę godzien on upowszechnienia, godzien większego rozgłosu. P. Chęciński będzie, jak widać, należał do tego rodzaju piewców, na których dopiero później się poznają [...]" (Kurier Warszawski, 1857, nr 34, s. 175).

Chęciński teksty do muzyki operetkowej; w r. 1869 przełożył np. libretto Ludwika Halévy'ego do *Pięknej Heleny* Offenbacha. Przetłumaczył także tekst do oratorium Mendelssohna *Eliasz*, ponadto zaś napisał libretta oryginalne do oper kompozytorów polskich — Adama Münchheimera (*Otto Łucznik*) i Ludwika Grosmana (*Rybak z Palermo*). Osobną kartę w pracy librecisty stanowią teksty do oper Moniuszki, którymi zajmiemy się później.

Równie szeroką działalność rozwinął Chęciński jako autor utworów dla dzieci. Jego prace należały do bardziej znanych dziełek tego typu. Wystarczy przytoczyć fakt, że słynne *Malowanki* Chęcińskiego (10 tablic rysunkowych z wierszowanymi tekstami) osiągnęły w latach 1874—1908 dziesięć wydań i rekordowy nakład 22 275 egzemplarzy. Do innych prac Chęcińskiego z zakresu literatury dziecięcej należały sparafrazowane z włoskiego *Opowiadania historyczne*, a ponadto liczne zbiorki wierszy (*Przyjaciele dzieci, Wybór wierszyków, Zabawka dla młodszej dziatwy, Dzień grzecznego Władzia* i in.). Badacz literatury dziecięcej oceni kiedyś wartość tej produkcji; wydaje się jednak, mimo pochlebnej opinii młodego Sienkiewicza [23], że to pisarstwo Chęcińskiego nacechowane było moralistyką dość tradycyjnego autoramentu. Uczyło ono wprawdzie współczucia dla nędzy, wpajało zasadę, iż „*res sacra miser*" [24], ale jednocześnie głosiło konieczność podporządkowania się wyrokom bożym, było — krótko mówiąc — sentymentalne i dewocyjne.

Osobną kartę działalności Chęcińskiego stanowią wreszcie jego prace dziennikarskie i redakcyjne (m. in. korekta Merzbachowskiego wydania dzieł Mickiewicza). Na tych jednakże odbił się wyraźnie nadmiar innych zajęć. Już współpraca z Kurierem Warszawskim naraziła Chęcińskiego na konflikty z redakcją. Zaanonsowany uroczyście jako stały współpracownik [25], nie dostarczał wy-

[23] W artykule Sienkiewicza (*Dzieła*, t. 40, s. 100) m. in. czytamy: „Pisał dla dzieci wiele i bardzo wiele; pisał serdecznie, ciepło, z wielką miłością dla swoich małych czytelników i czytelniczek, zrozumiale, po prostu, a jednak zajmująco. Imię też jego wielką cieszyło się między dziećmi sympatią".

[24] *Res sacra miser* (Biedny rzecz święta) — to tytuł jednego z wierszy Chęcińskiego w zbiorku *Dzień grzecznego Władzia*. Warszawa 1867, s. 70.

[25] W. Kurierze Warszawskim (XLVI, 1867, nr 175, s. 1097) czytamy: „Pragnąc urozmaicić treść pisma naszego, jako też powiększyć rubrykę wiadomości bieżących artykułami budzącymi zajęcie Szanownych Czytelników naszych, zobowiązaliśmy p. Jana Chęcińskiego, znanego autora w literaturze krajowej, na stałego współpracownika Kuriera Warszawskiego".

maganego *pensum* materiałów; wkrótce też, „dotknięty zbyt ostrą krytyką, wycofał się zupełnie od współpracownictwa" [26].

Trudna sytuacja pisarza pogorszyła się jeszcze w ostatnich latach jego życia; w r. 1872 zmarła mu żona i pozostał sam z ośmiorgiem dzieci. W dwa lata później dotknięte zostały one epidemią tyfusu, której ofiarą padł i sam artysta. Zmarł Chęciński w nocy z 30 na 31 grudnia 1874; 2 stycznia 1875 odbył się jego pogrzeb na cmentarzu powązkowskim.

II. Przyjaciel mistrzów

1

Poszukując początków działalności literackiej Jana Chęcińskiego natrafiamy na datę 17 sierpnia 1851. W tym właśnie dniu odbyła się premiera pierwszej oryginalnej sztuki pisarza — jednoaktowego dramatu *Poeta*. Publiczność przyjęła debiutanta obojętnie; *Poeta* „po dwóch przedstawieniach na scenie upadł, aby się więcej na niej nie pokazać" [27]. Niewiele lepszy los spotkał następną próbę dramatyczną Chęcińskiego, komedię *Rozwód, czyli dwie mężatki* (wedle zapewnień Rulikowskiego osnutą na tle wspomnień o ojcu pisarza [28]), która „miała już większe powodzenie, ale również nie utrzymała się w repertoarze" [29].

Te dwa debiuty sceniczne Chęcińskiego musimy wyłączyć z naszych rozważań. Rękopisy ich, które przed r. 1939 znajdowały się w posiadaniu Biblioteki Narodowej w Warszawie [30], zaginęły w czasie działań wojennych. W tych okolicznościach nasza znajomość wczesnych utworów pisarza ogranicza się do trzech pozycji książkowych. Są to: *Anioł i czart* (podtytuł: powiastka; Warszawa 1856), *Jałmużna* (podtytuł: gawęda z podania ludowego; Warszawa 1857) oraz obszerniejszy zbiór *Poemata mniejsze i strofy ulotne* (Warszawa 1860), który zawarł prawdopodobnie większość poetyckiego dorobku Chęcińskiego z lat pięćdziesiątych.

Na czoło tego dorobku wysuwają się wierszowane gawędy, wzorowane na utworach Syrokomli, nie dorastające jednak zasięgiem myśli i artyzmu do poezji mistrza. Utwory Chęcińskiego są w niezwykle silnym stopniu nasycone tradycjonalistyczną dydak-

[26] *Książka jubileuszowa „Kuriera Warszawskiego"*, s. 167.

[27] Dzikowski, *op. cit.*

[28] Rulikowski, *op. cit.*, s. 289.

[29] Dzikowski, *op. cit.*

[30] Rulikowski (*op. cit.*, s. 290) podawał, że Bibl. Narodowa posiada owe rękopisy z depozytu Bibl. Teatralnej.

tyką; tak np. powiastka *Anioł i czart* uzasadniać ma tezę, iż wszelkie cierpienia należy znosić z całkowitym poddaniem się woli bożej, odrzucając podszepty „czarta", który doradza bunt przeciw niesprawiedliwości i krzywdzie. Jednakże do tak zakrojonych moralitetów wdzierają się tu i ówdzie obrazy chłopskich niedoli, motywacja tendencyjna niejednokrotnie schodzi na plan dalszy, a tam, gdzie się pojawia, przeprowadzona zostaje w sposób niezbyt przekonywający.

Tak więc w *Aniele i czarcie* losy Janka-sieroty ukazane są na tle gromady chłopskiej, którą Chęciński traktuje z nieco pobłażliwym humorem, ale i z szacunkiem, uwydatniając w ludzie przymioty takie, jak pracowitość, szlachetność uczuć i zdolność do współczucia cudzym cierpieniom. Wierność tłu życiowemu sprawia również, że motyw „kuszenia czartowskiego" nie określa bez reszty perypetii bohatera gawędy. O losach Janka decydują nie tylko zmagania między „cnotą" i „szatanem", ale także prawdziwe warunki wiejskiego życia: nędza codziennego bytowania (cz. III, rozdz. 25—26, 30), usankcjonowana przez dziedzica brutalność rządców (cz. III, 26), wreszcie cynizm młodego panka, który uwiedzioną przez siebie dziewczynę postanawia poślubić parobkowi (cz. II, 14—18). Oczywiście, nie znaczy to, że obraz wsi skreślony w *Aniele i czarcie* jest poznawczo bogaty. Zarzuty pod adresem obszarnictwa ograniczają się tutaj do krytyki utracjuszowskiego stylu życia (cz. III, 25) i do ataków na obojętność dworu, który pozostawia pełną swobodę wyzysku nielitościwym rządcom (postać Krętosza — cz. III, 26—27). Rzeczywisty konflikt moralny chłopskiej psychiki, konflikt między pragnieniem buntu a wpojoną przez wielowiekowy wyzysk pokorą wobec plebanii i dworu, zostaje rozstrzygnięty i zmetaforyzowany w duchu najfatalniejszej tradycji kościelnej moralistyki. W zakończeniu powiastki pojawia się wreszcie ideał pana dobrego, który nagradza Janka za triumf odniesiony przez jego anioła-stróża w walce z „czartem".

Charakteryzując po latach *Anioła i czarta* i inne gawędy Chęcińskiego, wskazywał Leonard Sowiński, iż „ton ich jest przeważnie ludowy, pełen prostoty" [31]. Pochwale tej towarzyszył jednak

[31] [L. Sowiński], *Jan Chęciński*. Opiekun Domowy, XI, 1875, nr 2. Podobnie oceniał Chęcińskiego gawędy Sienkiewicz (*Dzieła*, t. 40, s. 95), który pisał: „Pierwsze jego utwory liryczne, pt. *Anioł i czart, Jałmużna*, trzymane są w tonie ludowym, serdecznym, a na wpół naiwnym. Nie masz w nich wprawdzie wysokiego lirycznego polotu; Chęciński nie buja pod obłokami Pindara, ale jako skromny lirnik z niekłamanym uczuciem nuci pieśń swojską na dobrze znajomą nutę".

zarzut „pewnej niewyraźności, miękkości i trochę ckliwego sentymentalizmu". W tych dwóch zdaniach można właściwie zamknąć charakterystykę nie tylko *Anioła i czarta,* ale także *Jałmużny, Przypowieści o pszenicy, Skrzypek z inkluzem* i innych powiastek Chęcińskiego. Spotkamy w nich analogiczne wartości — współczucie dla losów chłopa *(Jałmużna, Pan Gramoła),* walkę o uznanie w pańszczyźnianym wyrobniku godności ludzkiej, szlachetności uczuć, nawet talentów artystycznych (historia Grzesia w *Skrzypkach z inkluzem,* antycypująca Sienkiewiczowskie odkrycie Janka muzykanta). Spotkamy w nich jednakże i analogiczne mielizny — dewocyjne moralizatorstwo, niezdecydowanie w krytyce niesprawiedliwości szlacheckich, ową „niewyraźność", jaką zarzucał poecie Sowiński. Na dobro Chęcińskiego trzeba wszakże przyznać, że „ton ludowy" często toruje sobie tutaj drogę przez mgiełkę „trochę ckliwego sentymentalizmu". Wpłynęła na to z pewnością atmosfera ideowa epoki, w której dojrzewający do rozwiązania problem reformy uwłaszczeniowej pobudzał falę dyskusji nad położeniem chłopów, a jednocześnie spychał na ubocze głównego nurtu literatury reakcyjną moralistykę Hołowińskich i Wielogłowskich, poezję szlachetczyzny Rzewuskiego, tradycjonalistyczne gawędziarstwo Chodźki i Pola. Prąd ten ożywiał również twórczość literacką pisarzy-demokratów, przede wszystkim Syrokomli, którego gawędy ludowe stanowiły bezpośredni wzorzec dla wierszowanych obrazków Chęcińskiego.

Oczywiście, nie ulega wątpliwości, że usiłując iść szlakiem ideowych i artystycznych poszukiwań Kondratowicza, Chęciński nigdy nie dochodził na tej drodze do punktów granicznych. Nie potrafił tak, jak to uczynił Syrokomla w epilogu do *Urodzonego Jana Dęboroga,* wezwać szlachty do spłaty zaciąganego przez stulecia długu. Nie umiał nakazać swym szlacheckim bohaterom pokuty za krzywdy wyrządzone poddanym — a tego właśnie dokonał Syrokomla w *Spowiedzi pana Korsaka.* Nie zdobył się — poza jedynym wyjątkiem (powiastka *Kołek bronowy)* — na ukazanie ludowego patriotyzmu, którego odczucie nasyca przecież strofy *Ułasa.* Nigdy też nie pojawiła się w wyobraźni Chęcińskiego wizja lepszego, sprawiedliwszego świata, „gdzie kmiotkowie sami, gdzie ani dworu, ni gospody nie ma", a o takim świecie zamarzył Syrokomla w połowie lat pięćdziesiątych [32].

[32] Por. M. Olszaniecka, *Przypominamy Syrokomlę.* Życie Literackie, III, 1953, nr 5.

Jednakże podkreślając radykalizm pioniera i mistrza, warto wspomnieć równocześnie o całej plejadzie jego świadomych naśladowców, którzy w swym rymotwórczym trudzie umacniali dominację ludowej powiastki nad gawędą szlachecką. Proces ten, który otworzył drogę do *Obrazków* Konopnickiej, był przede wszystkim dziełem Syrokomli, ale pewną rolę odegrali tu także epigoni „litewskiego śpiewaka". Śladami Syrokomli idzie wówczas nie tylko Chęciński, lecz również Wincenty Korotyński, Antoni Kolankowski, później — Stefan Giller. Twórczość Chęcińskiego jest pośród tych autorów najbardziej może znamienna, ponieważ zanika w. niej niemal całkowicie tematyka szlacheckiego zaścianka; wyjątek stanowi tu tylko nieudany poemacik *Nie ma złej drogi do swojej niebogi* i parę drobniejszych wierszy.

Znaczenie gawęd Chęcińskiego podnosi wreszcie ich „prosty, jędrny język i zamaszysty tok wiersza", który słusznie uwydatnia Juliusz Wiktor Gomulicki [33]. O tych zaletach wierszowanych powiastek Chęcińskiego pisali już współcześni, np. Sowiński i Kaszewski, który nie bez racji zarzucał jednak autorowi *Jałmużny* skłonność do rozwlekłych opisów i wręcz gadulstwo. Trzeba tu bowiem powiedzieć, że swobodna konstrukcja gawędy niejednokrotnie osłabiała samokontrolę poety, który rozwadniał akcję swych powiastek w zupełnie zbędnych szczegółach opisu [34]. Niepożądane konsekwencje przynosiła czasami także wzmiankowana przez Sowińskiego „łatwość zewnętrzna" i swoboda wierszowania; niejednokrotnie odnosimy wrażenie, że poeta, urzeczony płynnym tokiem wiersza, rymował beztrosko pierwsze lepsze słowa, nie poddając tworzywa staranniejszej selekcji. Powstawały stąd takie np. fragmenty, których pustosłowia i rozgadania nie przesłoni nawet „zamaszystość wiersza" ani nie usprawiedliwi gawędziarska stylizacja:

Człek mimochcąc mruknął z dreszczem:
„Brr! psa wygnać żal się, Boże!" —
Lecz gadanie nic nie nada,
Pora musi przejść za porą
Więc ku wiosce szła gromada
Przed zawieją umknąć sporo [35].

[33] *Księga wierszy polskich XIX wieku.* Ułożył Julian Tuwim. Opracował i wstępem opatrzył Juliusz W. Gomulicki. T. 2. Warszawa 1954, s. 357.

[34] Por. chociażby dla przykładu rozwlekły opis przybycia św. Piotra do chaty Błażkowej (*Jałmużna.* Warszawa 1857, s. 7—15).

[35] *Anioł i czart.* Warszawa 1856, s. 5—6.

Czytając takie ustępy nietrudno zrozumieć, skąd brały się utyskiwania Kaszewskiego na „zbytnią rozciągłość w formie stosunkowo do treści" i na rozpuszczanie „rumianej kropli w beczce słów" [36].

Toteż artystycznych osiągnięć gawęd Jana Chęcińskiego poszukujemy nie w budowie fabuły i w plastyce obrazowania. Walory te odnajdujemy natomiast w stylizacji form wypowiedzi epickiej, a przede wszystkim w dużym bogactwie wersyfikacyjnym. Chęciński bardzo trafnie posługuje się gwarą; nie wpadając w przesadę, nadaje językowi swych chłopskich bohaterów — poza fragmentami, w których zbyt natrętnie przypomina o sobie „ewangeliczna" moralistyka — rzeczywiście ludowy charakter. Pewne elementy gwary i inne właściwości ludowe (liczne przysłowia, narracja przybierająca jak gdyby formę dialogu wewnętrznego) wprowadza zresztą Chęciński nie tylko do kwestii wygłaszanych przez chłopskich bohaterów, ale także do opowieści odautorskiej:

Piąty gość w chatę — niebożąt pięcioro,
Jest o kim myśleć — ojczysko aż potnie...
Najstarsze matkę pielęgnuje chorą,
A nędza... nędza dokucza sromotnie!
Czym ją odegnać?... modlitwą i pracą...
Żal tłumi prośbę, nim z piersi uleci,
Robotę z dwora jak zechcą, tak płacą... [37]

Do walorów gawęd Chęcińskiego zaliczyć należy wreszcie chyba i różnorodność form wersyfikacyjnych. Po trosze chroni ona jego opowieści przed jednostajnością i monotonią, które stanowią jedno z niebezpieczeństw zagrażających gawędzie. Chęciński w pewnej mierze unika tych konsekwencji przeplatając strofkami stychiczny tok narracji, wprowadzając cytaty z piosenek ludowych, a przede wszystkim — łącząc różne struktury wersyfikacyjne. W samym tylko *Aniele i czarcie* spotykamy następujące typy wiersza sylabicznego: 13-zgłoskowiec (7+6), 11-zgłoskowiec (5+6), dwa rodzaje 10-zgłoskowca (5+5 oraz 4+6); są tu ponadto trocheiczne 8-zgłoskowce, a sporadycznie pojawia się nawet wers 7-zgłoskowy. Właśnie częste przeplatanie tak zróżnicowanych metrów nadaje wierszowi Chęcińskiego ów „żywy" charakter, który zauważyli już współcześni. Inne cechy wersyfikacji poety, które umożliwiły mu

[36] K. Kaszewski [rec. *Poematów mniejszych i strof ulotnych* Jana Chęcińskiego]. Biblioteka Warszawska, 1860, t. 2, s. 488.

[37] *Anioł i czart*, s. 98.

ożywienie dialogu (krótkość replik, przerzutnie średniówkowe), najpełniej zademonstrowało *Szlachectwo duszy* i dlatego ich opis wypadnie odłożyć do rozdziału poświęconego omówieniu tego dramatu.

2

„Szkołę Syrokomli", w której terminował Chęciński, zwiedzaliśmy dotychczas od strony jej konsekwencji literackich; teraz wypadnie zrobić do niej krótki ekskurs biograficzny. Materiały do takiego ekskursu opublikował niegdyś w oderwanych fragmentach Władysław Rajnold Korotyński [38]; dzisiaj dostępne są one w archiwach Biblioteki Narodowej [39]. Ich uzupełnienie stanowią listy Kondratowiczowej do Chęcińskiego, znajdujące się w Bibliotece im. Ossolińskich [40]. Materiały te potwierdzają, że w ostatnich latach życia Syrokomli Chęciński był dla „śpiewaka litewskiego" istotnie jednym z najbliższych.

Poznali się osobiście w r. 1856 w Warszawie, gdzie autor *Lirnika wioskowego* bawił na zaproszenie Aleksandra Przezdzieckiego. Świat literacki Warszawy przyjął Syrokomlę niezwykle gościnnie, a jednym z najserdeczniejszych gospodarzy był właśnie Chęciński. Wkrótce też po powrocie Syrokomli na Litwę rozpoczyna się paroletnia wymiana myśli między dwoma poetami, nacechowana wielką szczerością, nie cofająca się nawet przed najbardziej intymnymi sprawami osobistego życia. Chęciński posiadł pełne zaufanie twórcy *Ułasa*; był jednym z nielicznych, przed którymi Syrokomla potrafił wyspowiadać się ze swej tragicznej — a, jak podówczas sądzono, i hańbiącej — miłości do Heleny Kirkorowej [41]. „Och, jak mi pilno, Jasiu, wypłakać się na twojej piersi" — pisał Kondratowicz w jednej z najcięższych chwil, kiedy dramatyczne zakończenie romansu z Kirkorową pozbawiło go już wszelkich nadziei na osobiste szczęście, a choroba, która za dwa lata miała się stać przyczyną jego

---

[38] W. R. Korotyński, *Syrokomla o sobie*. Warszawa 1896.

[39] Listy L. Kondratowicza do Chęcińskiego. Bibl. Narodowa, rkps 7317. Rękopis ten oznaczam dalej skrótem BN.

[40] Korespondencja Chęcińskiego. Bibl. Ossolińskich, rkps. 4360. Rękopis ten oznaczam dalej skrótem BO.

[41] Por. np. listy Kondratowicza do Chęcińskiego z r. 1857 i 1858 (BN, k. 14, list z 15 XII 1857, i k. 18—19, list z r. [1858]). Daty listów, gdzie to było możliwe do ustalenia, podaję według nowego stylu.

przedwczesnej śmierci, czyniła coraz groźniejsze postępy [42]. Tygodnie, w których Chęciński opóźniał się z odpowiedzią, przyjmował Syrokomla szczególnie boleśnie. „[...] jak mi jeszcze raz nie odpiszesz, nabędę przekonania, że już nie mam współczującego serca na ziemi, że nie mam nikogo — nawet Ciebie" — skarżył się przyjacielowi w liście z 30 lipca 1859 [43].

Chęciński był zresztą godny okazywanego mu zaufania. Skrupulatnie usiłował spełniać prośby przyjaciela, niejednokrotnie ponad własne możliwości. Prawdziwie wzruszające są tu dzieje opieki Chęcińskiego nad niewidomym naukowcem, Walerianem Tomaszewiczem, którą zlecił mu gorącym listem Syrokomla. I samemu Kondratowiczowi pośpieszał Chęciński niejednokrotnie z pomocą materialną: trudnił się rozprzedażą jego *Wrażeń pielgrzyma*, wydobywał z kasy teatrów warszawskich honoraria za inscenizacje jego utworów. W czasie, kiedy śmiertelnie chory poeta borykał się ze „straszną zmorą natrętnych dłużników [!] — lichwiarzów" [44], żona jego nagliła Chęcińskiego nieustannymi prośbami o organizowanie spektaklów „na środki leczenia się" dla autora *Chatki w lesie* [45]. Na te apele warszawski reżyser nie pozostawał obojętny; opiekował się rodziną poety jeszcze po śmierci Syrokomli, toteż Kondratowiczowa „ze łzami Bogu dziękowała", że w imię pamięci „Ludwika", który go „kochał" — „osładzał jej sieroctwo i jej niedolę" [46].

Jednakże od tych spraw bardzo już osobistych silniej interesują nas te wszystkie momenty, które dowodzą pewnego pokrewieństwa twórczości. Z myślą o Chęcińskim-aktorze pisze Syrokomla w *Wiejskich politykach* rolę Stefana [47]; z myślą o Chęcińskim-powierniku dedykuje mu jedno z najlepszych swych dzieł, a mianowicie

[42] List z 25 VI 1859. BN, k. 23.

[43] BN, k. 24.

[44] List S. J. Gzowskiego do Chęcińskiego z 6 VIII 1859. BO, k. 29.

[45] Listy P. Kondratowiczowej do Chęcińskiego z lat 1860—1861. BO, *passim*. Por. także list Kondratowicza z 22 VIII 1857. BN, k. 8.

[46] Listy Kondratowiczowej z 22 IX 1862 i 10 IV [1863?]. BO, k. 45 i 49.

[47] W liście Syrokomli z 15 XI 1857 (BN, k. 13) czytamy: „Czy wiesz, mój drogi, że ja pisząc rolę Stefana mam ciebie na myśli? Napisz mi, ale prędko, czy chcesz amantować — bo jeśli ty roli nie przyjmiesz, to bym ją pisał inaczej, a dla ciebie stworzył inną". Chęciński istotnie wystąpił w *Wiejskich politykach* (w październiku 1858), jednakże w roli wójta.

Ułasa [48]; ale z myślą o Chęcińskim-pisarzu zwraca się do niego już w r. 1856 z propozycją współpracy autorskiej. Pisze:

> Czy wiesz Pan, jaką mam myśl? Wszak Francuzi od dawna z powodzeniem używają współki dramatycznej; sprobujmy jej z panem, napiszmy cokolwiek dramatycznego (koniecznie wierszem) *iunctis viribus*; maniera nasza podobna, łataniny nie będzie znaczno, pan znasz scenę, wyborną masz dykcję dialogowania, przysłużymy się ogółowi, a ja będę miał zręczność częstszego korespondowania z Panem, którego kocham [49].

Przychylnym okiem spogląda wreszcie Kondratowicz na wszystkie próby literackie przyjaciela. O wierszu, którym Chęciński uczcił pamięć muzyka Ignacego Komorowskiego, pisze: „Jakżeś piękny, jak rzewny napisał wierszyk po Komorowskim w Kurierze. Musiałeś go kochać jak człowieka i dobrze oceniać jako artystę" [50]. Ze szczególnym entuzjazmem przyjmuje Syrokomla kolejne sukcesy *Szlachectwa duszy*: „Z rozrzewnieniem bratnim wyczytałem wczora w Gazetach o twoim powodzeniu *Szlachectwa* [...]" [51]. Troszczy się o wystawienie komedii Chęcińskiego w Wilnie, kiedy zaś *Szlachectwo duszy* i tutaj odniosło pełny triumf, przygotowuje wraz z szeregiem aktorów i pisarzy album pochwalny, w którym również i sam zamieszcza okolicznościowy wierszyk.

To zainteresowanie Syrokomli staje się zupełnie zrozumiałe, jeśli zważymy, że *Szlachectwo duszy* miało być początkowo wspólnym dziełem Chęcińskiego i Kondratowicza. W pierwotnych projektach komedia nosiła tytuł *Wielcy i mali*. Fabułę jej wykoncypował Chęciński i dokładny plan akcji przesłał mistrzowi do rozpatrzenia w połowie 1857 roku. Syrokomla pisał mu w odpowiedzi:

> Plan cały aprobuję w zupełności — jeśliby się okazały potrzeby zmian, te dadzą się widzieć przy robocie. Zarysowano wybornie; teraz do pędzla i barw! Szybko, energicznie. Abyśmy dali sobie wzajemnie postrzec, jak pojmujemy główne charaktery, zrobmy tak: ja piszę zaraz scenę z I aktu,

---

[48] Dedykacja ta brzmi: „Janowi Chęcińskiemu na pamiątkę chwil bratnio z nim spędzonych w Warszawie poświęca W. Syrokomla. Wilno, d. 2 Października 1857" (W. Syrokomla, *Ułas*. Sielanka bojowa z błot poleskich. Wilno 1858, s. 5). Chęciński zrewanżował się przyjacielowi, poświęcając mu „na pamiątkę braterskiej przyjaźni" *Porządnych ludzi*.

[49] List z 15 XI 1856. BN, k. 1.

[50] List z 15 XI 1857. BN, k. 12. Wzmiankowany wiersz Chęcińskiego ukazał się w Kurierze Warszawskim, 1857, nr 281, s. 1497.

[51] List z [kwietnia?] 1859. BN, k. 22.

gdzie wchodzi Wilczura z Michałem [52]; Pan zaś kochany, ponieważ zachowujesz sobie ostatnią III aktu scenę — pisz ją zaraz. [...] Tu [!] będziesz miał do rozwinienia Baronostwo oboje i Anielę — ja zaś Wilczurę i Michała; będziemy tym sposobem mieć cztery, pięć najgłówniejszych charakterów, które już raz na zawsze będziemy wiedzieli, jak traktować [...] [53].

Ten początkowy zapał Syrokomli osłabł nieco, gdy sprawa zaczęła się ukonkretniać. Jeszcze 22 sierpnia 1857 donosi on, że „postać Wilczury już się dostatecznie odkonturowała", ale jednocześnie żali się, że „Michał mi jeszcze coś blady [...]" [54]. Praca idzie jednak poecie coraz bardziej niesporo; 15 września 1857 wciąż jeszcze obiecuje jedną scenę [55], a w dwa miesiące później posyła zaledwie „bardzo małą cząstkę" [56]. Później sprawa *Wielkich i małych* znika z korespondencji przyjaciół; Chęciński w następujących słowach wyjaśnia dalsze losy komedii:

Praca wspólna [...] nie doszła do skutku. Posłałem plan komedii — Ludwik zaczął robotę, ja zaś oderwanych scen nie mogłem pisać. Nareszcie gdy był w Warszawie, powiedział mi sam, że gdybyśmy razem mięszkali, może by się powiodło, ale w takim oddaleniu współka niepodobna.

Kazał mi pisać samemu, gdyż cała inicjatywa i obmyślenie charakterów były moje.

Napisałem — a tytuł sztuki, granej wkrótce u nas i w innych miastach — *Szlachectwo duszy* [...].

Później kilka planów do komedii podawałem mu ustnie; cieszył się, zapalał — potem cierpienie zabijało chwilowy zapał [57].

Z przytoczonych materiałów wynikają pewne wnioski. Oczywiście, nie wolno obarczać Syrokomli odpowiedzialnością za koncepcję ideową i artystyczną *Szlachectwa duszy*; sam Chęciński stwierdza przecież, iż był autorem pierwotnego planu komedii. Być może zresztą, że sztuka budziła w Syrokomli jakieś sprzeciwy, które wpłynęły na zerwanie współpracy — choć przypuszczenia takiego nie potwierdza, nawet w formie aluzji, zachowana korespondencja.

---

[52] Michał przybrał w ostatecznym tekście sztuki imię Czesława. Scena, o której pisze Syrokomla, odpowiada w *Szlachectwie duszy* sc. 7 aktu I.

[53] List bez daty [1857]. BN, k. 5.

[54] List z 22 VIII 1857. BN, k. 8.

[55] List z 15 IX 1857. BN, k. 9.

[56] List z 15 XI 1857. BN, k. 13.

[57] Dopisek Chęcińskiego na liście Kondratowicza z 15 XI 1856. BN, k. 2.

Z drugiej strony jednak nie ulega wątpliwości, iż plan generalny *Szlachectwa* przyjął Kondratowicz z całkowitą aprobatą. Serdeczne zainteresowanie poety sztuką Chęcińskiego, które nie słabnie po rozwiązaniu „współki", zdaje się świadczyć, że stanowiska takiego nie zmienił Syrokomla i później. Fakty te nakazują docenić rolę patronatu Kondratowicza w genezie komedii. Program wyrażony w *Szlachectwie duszy* wyrasta z dyskusji uwłaszczeniowych nurtujących na przestrzeni lat 1856—1861 nie tylko Warszawę, ale i Wilno; wpływ Syrokomli mógł tu odegrać rolę zapładniającą, zogniskować zainteresowania Chęcińskiego na zagadnieniu włościańskim, uczulić pisarza na problematykę najbardziej aktualną. Skądinąd wiemy, że w marcu 1858 Kondratowicz donosił przyjacielowi, iż postanowił „zbadać" kwestię chłopską, która „teraz u nas [...] w ruchu" [58]. Te słowa mistrza dobiegły Chęcińskiego wówczas, gdy zasadnicza koncepcja dramatu była już gotowa, niemniej jednak mogły one stanowić dodatkowy bodziec w pracy nad *Szlachectwem duszy*.

3

Obraz związków Chęcińskiego z demokratyczną kulturą okresu nie byłby pełny, gdybyśmy pominęli w nim lata zażyłej przyjaźni i współpracy artystycznej autora *Jałmużny* ze Stanisławem Moniuszką. Ocena zasług Chęcińskiego jako librecisty jest w przeważającej części sprawą muzykologa; tylko on może sprawiedliwie osądzić walory tekstów pisanych przez artystę do *Parii*, *Verbum nobile*, *Beaty* i *Strasznego dworu*. Trudno bowiem mówić o specyficznie literackich wartościach libretta; podobnie, jak wiersze pieśni, i libretto operowe ożywa dopiero wówczas, gdy słowo zbrata się z muzyką. Najogólniej można jednak stwierdzić, że Chęciński uniknął szczęśliwie wielu niebezpieczeństw zagrażających twórcom tekstów operowych. Szczególnie zręcznie poradził sobie z najtrudniejszą może sprawą rymów męskich narzucających, ze względu na swą rzadkość w języku polskim, wciąż te same skojarzenia słowne. Pod tym względem autor librett rozwinął dużą pomysłowość, i jakkolwiek w tekstach jego powtarzają się czasem owe przysłowiowe rymy: los — cios, drżeń — cień, ten — sen itp., to jednak spotykamy tu również asonanse i pary rymowe dość rzadkie i jednocześnie nie rażące przeciętnego poczucia estetycznego bezpardonowym naginaniem treści do formy. Równie udatnie radzi sobie

[58] List z 5 III 1858. BN, k. 17.

Chęciński z refrenami; znać w nich niemal zawsze zwiększoną samokontrolę librecisty, dzięki której w pamięci słuchacza pozostaje często zgrabny aforyzm, a nie natręctwo rymów męskich. Wystarczy przypomnieć chociażby tak popularny refren z I aktu *Strasznego dworu*:

Tęgoś wyrzekł, panie bracie,
To mi głowa, to mi plan!
Nie ma niewiast w naszej chacie,
W i w a t! *semper* wolny stan! [59]

Najlepiej wreszcie świadczy o librettach Chęcińskiego szczery liryzm ich licznych fragmentów. Rzecz to godna uwagi, jeśli zważymy, że ukazując przeżycia swych bohaterów, musiał to czynić librecista w granicach określonej, bardzo dla liryka uciążliwej konwencji metrycznej. I chociaż muzyka Moniuszki i pod tym względem wielokrotnie przerasta tekst [60], to jednak właśnie zasługą Chęcińskiego są takie np. rzetelnie poetyckie fragmenty jego librett:

Czemuż we mnie także trwoga
Przed wróżbami tkwi?
Wiem, że przyszłość w ręku Boga,
Jednak serce drży!
Może grzech, kto prawo rości
Czytać z tajnych kart?
Lecz niewinnej ciekawości
Bóg przebaczy żart! [61]

Ostatnią wreszcie cechą, która predysponowała Chęcińskiego do roli oczywiście nie kongenialnego, ale w każdym razie poprawnego ilustratora muzyki Moniuszki, jest — jak już mówiliśmy — właściwa jego poezji różnorodność wersyfikacyjna. Chęciński z dużą swobodą operuje nie tylko 11-zgłoskowcem, ale również i trudnymi dla liryka formami wiersza 6-, a nawet 4-zgłoskowego. Tekst taki ułatwia pracę muzyka, który przy mniej zróżnicowanych wersyfikacyjnie librettach musi się borykać z monotonią wiersza. A taka sytuacja we współpracy Chęcińskiego z Moniuszką mogła się była zdarzyć rzeczywiście, bowiem twórca *Halki* komponował swe opery już do gotowych librett. Tak było z *Parią* i *Strasznym dworem*, tak samo z *Verbum nobile* i z *Beatą*.

---

[59] *Straszny dwór*. Warszawa 1865, s. 5—6.

[60] Tak np. Zdzisław J a c h i m e c k i (*Stanisław Moniuszko*. Warszawa br., s. 167) zwraca uwagę, iż indywidualizacji postaci Zbigniewa i Stefana w *Strasznym dworze* dokonała dopiero muzyka M o n i u s z k i.

[61] *Straszny dwór*, s. 31.

Jednakże zajmując się na tym miejscu librettami Chęcińskiego pragniemy przede wszystkim postawić pytanie, czy współpraca z Moniuszką mogła wywrzeć wpływ na rozwój świadomości pisarskiej twórcy *Szlachectwa duszy*. Jedno można powiedzieć od razu: przykład Moniuszki był dla Chęcińskiego wzorem prawdziwie wielkiej, narodowej sztuki. Zrozumienie tej roli Moniuszkowskiego dzieła przewija się przez całe przemówienie, które Chęciński jako jeden z najbliższych przyjaciół twórcy *Halki* [62] wygłosił w r. 1872 nad grobem zmarłego kompozytora. Zasadnicza myśl tej wypowiedzi sprowadza się do uznania w Moniuszce artysty, który swymi pieśniami wyrażał tęsknoty i uczucia całego narodu:

> umiał przemawiać Moniuszko tą mową natchnionych dźwięków do każdego pojęcia; umiał przenikać nią i wzruszać zarówno serce bijące pod szatą bogacza, jak pod siermięgą prostaczka; pieśń jego stała się własnością i pociechą wszystkich, [...] jej dźwięki rozlegają się w miastach i siołach, pod sklepieniem pałaców i pod strzechą wieśniaczej chaty.

Niech nas w sposób ahistoryczny nie oburza naiwny „solidaryzm" tych sformułowań. Co innego jest tu istotne: oto źródło wielkości Moniuszkowskiej sztuki widzi Chęciński w jej głębokim związku z życiem i pieśnią ludu. Posłuchajmy jeszcze jednego fragmentu cytowanej mowy żałobnej:

> Tajemnicze odgłosy natury, melodie ludowych pieśni, którym Stanisław chciwie się przysłuchiwał, spokojny urok domowej zagrody, [...] wpłynęły silnie na jego przyszłe utwory, nadając im tę porywającą tęsknotę i rzewność [63].

Zażyłość między twórcą *Szlachectwa duszy* a Moniuszką datuje się niemal od chwili przyjazdu kompozytora do Warszawy (wcześniej znali się przez Syrokomlę). Wkrótce po objęciu dyrekcji opery warszawskiej autor *Halki* zwrócił się do Chęcińskiego z propozycją współpracy. Szło o libretto do *Parii*.

Libretto to, napisane prawdopodobnie wiosną 1859 [64], a więc

---

[62] O przyjaźni Chęcińskiego z Moniuszką świadczy nie tylko żywa wymiana listów i bilecików między obu twórcami (por. BO, *passim*), ale również taki chociażby fragment (BO, k. 125) z listu żony Moniuszki, pisanego do librecisty po zgonie kompozytora: „Straciliśmy wszystko, i Ty, Kochany Panie Janie, straciłeś przyjaciela, co Cię znał, kochał i oceniał. To Ci zostało w spuściźnie po nim, że i po śmierci niesiesz nam ulgę, a jemu pociechę, że znał ludzi, z którymi się sercem dzielił".

[63] J. Chęciński, *Mowa wygłoszona na pogrzebie Moniuszki*. BO, k. 157.

[64] Wiersz, którym Chęciński zadedykował *Parię* Moniuszce, datowany jest 6 VII 1859.

w okresie warszawskiej prapremiery *Szlachectwa duszy*, dobitnie świadczy o zainteresowaniach obu twórców. Charakterystyczny jest już dobór pierwowzoru, który dla Chęcińskiego stał się budulcem libretta. Była nim tragedia Kazimierza Delavigne'a, który rozpocząwszy karierę jako rojalista i pseudoklasyk, ewoluował ku stylowi romantycznemu i poglądom liberalnym, by w r. 1830 zaliczyć się swą *La Parisienne* w poczet piewców rewolucji lipcowej. *Le Paria* (1821) należał do najlepszych tragedii tego autora. Dramat z wielką siłą wypowiadał hasło równości stanowej; urzekł on Moniuszkę, który — jak zapewnia Chęciński — „od dawna marzył", by nadać tragedii kształt muzyczny [65]. Takie pragnienie kompozytora, a za nim i librecisty, miało w r. 1859 swoją wymowę. Mianowicie Chęciński tworzył swoje dzieło w okresie wielkich dyskusji przedpowstaniowych, dzięki czemu nabierało ono cech aktualności. Główny monolog Idamora — pariasa, który został wielkim wodzem i uratował ojczyznę, lecz zabiły go przesądy kasty — brzmiał wówczas tonem tyrady politycznej. Romantyczna i egzotyzująca hiperbolika Chęcińskiego niosła aktualny protest przeciw niesprawiedliwościom stanowym i zmajoryzowaniu życia społecznego przez arystokrację:

Paria!!!
Jemu słońce żałuje swych promieni,
Kwiat usycha zatruty jego tchnieniem,
On swym dotknięciem człowieka plami,
Drga ziemia gniewem pod jego stopą,
Rzeka się burzy, strumień się pieni,
Gdy Paria biegnie doń spragniony.
Tylko tygrys zgłodniały, wypadłszy z między drzew,
Nie bacząc, czy on z pól, czy z miast,
Gdy zatopi w nim szpony,
Widzi, że Paria, jak każdy z innych kast,
Ma w żyłach swych człowieczą krew! [66]

Pochodząca od Moniuszki inicjatywa opracowania *Parii* była dla Chęcińskiego lekcją sztuki społecznej. Hiperboliczne tyrady *Parii* współbrzmiały w jego twórczości z ideami *Szlachectwa duszy*, a później jeszcze — *Porządnych ludzi*. Dalej Chęciński już nie

[65] Por. Jachimecki, *op. cit.*, s. 182. W tejże monografii por. obszerne uwagi o stosunku libretta Chęcińskiego do oryginału Delavigne'a.
[66] *Paria*. Warszawa 1917, s. 5.

poszedł, a i Moniuszko nie powtórzył *Halki*. Kolejny etap współpracy obu twórców — przypadający bezpośrednio na ostatnie dwa lata przed powstaniem — zaznacza się wzrostem zainteresowań dla tematyki narodowej, widzianej przez pryzmat tradycji szlacheckiej. Tak bowiem należy rozumieć dwa główne dzieła Chęcińskiego-libreciści: *Verbum nobile* oraz *Straszny dwór* [67]. Oczywiście, obie te „sielanki szlacheckie" nie są całkowicie oderwane od współczesności; sprawił to moment historyczny, który je wydał. W *Strasznym dworze* pojawiają się postacie „towarzyszy pancernych" powracających z walki w obronie ojczyzny; w obu utworach znajdujemy bądź *implicite*, bądź bezpośrednio apele o ludzkie obchodzenie się z chłopstwem. Na kartach *Strasznego dworu* apel ten zostaje sformułowany dyskursywnie:

Uprawiać chcemy żyzny łan,
Wzajemnie dzielić pracy trud,
Miłować nasz wieśniaczy lud,
O jego byt serdecznie dbać,
W radości, w troskach udział brać,
I niezależny zachować stan! [68]

Jednakże te echa społeczne brzmią w obu utworach bardzo słabo, tłumi je — zwłaszcza w *Verbum nobile* — tradycjonalistyczne spojrzenie na przeszłość szlachecką. Mimo to oba libretta nie stały się apologią sarmatyzmu. Sprawą osobnych badań powinny być tradycje literackie obu oper; niemniej już teraz warto zwrócić uwagę, że zarówno *Verbum nobile*, jak i *Straszny dwór* wyrastają nie tyle z gawęd Rzewuskiego i Chodźki, co z ducha Fredry. Sam pomysł *Strasznego dworu*, po części zapożyczony ze *Starych obrazów i gawęd* Kazimierza Władysława Wójcickiego, nawiązuje bezpośrednio do *Ślubów panieńskich* [69]. Istotniejszy jest tu jednak typ spojrzenia na przeszłość szlachecką. Łączy on — podobnie jak u Fredry — szczery sentyment z rzeczowym obiektywizmem, podchwytującym niespodziewanie a trafnie różne plagi czasów sarmackich. Przecież cała fabuła *Verbum nobile* sprowadza się w istocie do tego, że młoda, trzeźwa dziewczyna obala jednym sprytnym (choć trochę naiwnie sprytnym) powiedzonkiem wszystkie przeszkody, które na drodze do szczęścia postawiły jej nonsensy „honoru"

[67] Pomijam w tym krótkim omówieniu *Beatę* (Warszawa 1872) — utwór schyłkowy, pisany przez Moniuszkę *invita Minerva*, dla zarobku.

[68] *Straszny dwór*, s. 20.

[69] Zwrócił na to uwagę Jachimecki, *op. cit.*, s. 155.

szlacheckiego. Zaś w *Strasznym dworze* jesteśmy już jedną nogą w świecie Rejentów i Łatków; trzeba się tu tylko uważnie przyjrzeć figurom chciwych krętaczy, Damazego i Cześnikowej, na które widz na ogół po prostu niewiele zwraca uwagi, urzeczony barwnością scenicznej feerii. A już tylko muzykolog mógłby powiedzieć, ile pobłażliwego, ale kpiarskiego humoru wprowadza do tych dzieł muzyka Moniuszki, zwłaszcza w III akcie *Strasznego dworu*.

*

Sumując powyższe uwagi stwierdzamy, że zarówno przyjaźń Syrokomli, jak i współpraca z Moniuszką musiały oddziałać na rozwój twórczy autora *Szlachectwa duszy*. Jednakże sam Chęciński nie potrafił w swej wczesnej twórczości rozwinąć podniet ideowo-artystycznych płynących z przykładu mistrzów. Mimo rzetelnego współczucia dla chłopa, mimo prób zerwania z tradycyjną kreacją „poczciwego kmiotka" — wskazania zawarte we wczesnych utworach Chęcińskiego nie przekraczały granic liberalnego katechizmu cnót społecznych, skojarzonego z fideistyczną dydaktyką. Ale wiersze i gawędy Chęcińskiego powstawały w szczególnym momencie historycznym: w czasach, kiedy dwa palące problemy — narodowy i chłopski — coraz burzliwiej zdobywały sobie od nowa drogę do umysłów współczesnych. Niebawem przecież wstrząsnąć miało krajem wrzenie 1861 roku. Atmosfera tych lat musiała jakoś oddziałać na twórczość Chęcińskiego. Nakazała mu występować w obronie ludzkiej godności chłopa, raz po raz powstrzymywała jego pióro przed ostatecznym spłyceniem obrazów ludowej krzywdy przez moralistyczną sztampę. W dużym stopniu atmosfera ta oddziałała również na recepcję utworów pisarza. Szczególnie dobitnie wykazują to dzieje kariery scenicznej *Szlachectwa duszy*.

III. „Szlachectwo duszy"

1

Rok 1859, rok warszawskiej inscenizacji *Szlachectwa duszy*[70], stał się w dziejach Chęcińskiego momentem przełomowym. Zapoznany przez publiczność literacką gawędziarz, którego jeszcze tak niedawno rekłamował rozpaczliwymi notkami Kurier War-

[70] Premiera komedii odbyła się 28 III 1859.

szawski, awansował nagle do roli pierwszej gwiazdy teatralnego sezonu. Nazwisko Chęcińskiego zdobyło sobie poklask takich autorytetów jak Kraszewski [71], i uznanie publiczności; więcej jeszcze — na krótki czas stało się nieomal hasłem w sporach społeczno-politycznych, wyznaczyło linię demarkacyjną oddzielającą młodzież stołeczną od Biblioteki Warszawskiej, Dziennik Literacki od Czasu, postępowców od okopów św. Trójcy. Warszawska publiczność zapełniła „pięćdziesiąt przedstawień, z których dwadzieścia kilka przy zamkniętej kasie" [72]. To nagłe zainteresowanie sztuką Chęcińskiego ze strony kulturalnej Warszawy miało chyba wyraźne zabarwienie polityczne. Porywał publiczność zręczny wiersz, ale bardziej jeszcze frapujące były demokratyczne hasła komedii. Szczególnie mocno zapadała w umysły kluczowa tyrada Anieli; jak pisze Nowaczyński, bliski jeszcze przekazanej przez poprzednie pokolenie tradycji, „cała Warszawa [...] powtarzała tę tyradę na pamięć" [73]. Zresztą „komedia ta o liberalnych tendencjach" porwała nie tylko Warszawę, ale „całą Polskę. Była przez rok grana 20 kilka razy w Warszawie, trupy wędrowne poniosły ją na prowincję, Siemieński w Krakowie poświęcił jej sprawozdanie, a znakomity historyk literatury Nehring odczyt w Poznaniu" [74]. Tak zatem Chęciński-dramaturg osiągnął w r. 1859 apogeum powodzenia i sławy. Przez dalszych lat piętnaście pisał jeszcze wiele, był nawet pochlebnie notowany przez niektórych recenzentów, ale nigdy już nie udało mu się porwać za sobą publiczności. Powiemy nawet, że całe dalsze piętnastolecie jego kariery literackiej było tylko słabym odblaskiem owych sukcesów z 1859 roku.

Jakie czynniki spowodowały, że *Szlachectwo duszy* stało się sensacją teatralną sezonu? Czytelnikowi dzisiejszemu sam przebieg akcji dramatu niewiele tu jeszcze wyjaśni. Czytając dziś *Szlachectwo duszy* trzeba mieć w pamięci warszawską atmosferę 1859 r., która nadawała kierunek recepcji dramatu Chęcińskiego, wyostrzała

---

[71] Kraszewski pisał do Chęcińskiego 30 V 1859 (BO, k. 56): „*Szlachectwo duszy* [...] chciwie [...] przeczytałem, niepłonnie wróżąc z pierwszych prób, że ono musi być tym, czym jest: jedną z najlepszych naszych [?] komedii polskich. Mówię to bez pochlebstwa i serdecznie winszuję Panu Dobr[odziejowi], żeś je napisał [...], wreszcie, żeś Pan od razu pozyskał sobie współczucie i uznanie ogólne".

[72] Dzikowski, *op. cit.*

[73] A. Nowaczyński, *Poeta i „Krytycy"*. Jan Chęciński i jego ostatnie dzieło. Życie, I, 1897, nr 11.

[74] E. Land[au], *Jan Chęciński*. Życie Teatru, III, 1925, nr 1.

pewne akcenty utworu, tłumiła inne, wyjaskrawiała niejako demokratyczną tendencję komedii, pozwalała wreszcie przyjmować i aktualizować niektóre sceny dramatu ponad ich rzeczywistą nośność ideologiczną. Trzeba było dopiero głosu demokratów spoza Królestwa [75], aby ujawniły się ideowe słabości komedii.

Musimy tu zresztą dodać, że ową warszawską recepcję sankcjonował w pewnej mierze rozdźwięk między wymową perypetii dramatu a tyradami poszczególnych postaci sztuki. Tyrady mówiły o wiele więcej i wypowiadały swe prawdy o wiele donośniej, niż to czynił sam przebieg kolizji dramatycznej, biły na głowę rzeczywistą, ograniczoną wymowę konfliktów utworu. W tej sprawie można odwołać się do świadectwa współczesnych, i to świadectwa pochodzącego od krytyka „z lewa". W recenzji Dziennika Literackiego czytamy:

> W komedii jeden z reprezentantów [...] świata arystokratycznego sam uznaje tę wyższość szlachectwa duszy i sam dopomaga plebejuszowi [...]. Zaszczytnym to jest dla szlachty polskiej, ale dramat na tym pewnie nie zyskuje. Przez trzy akta bowiem nie toczy się walka między szlachectwem rodowym a szlachectwem duszy, lecz jedynie chodzi o wykazanie fałszu i o odparcie plotki rozsianej przez hrabiego. Nie wiem, dlaczego pan Siemieński w Dodatku do Czasu uderzał na pana Chęcińskiego, iż tak drażliwe kolizje za treść sobie obrał, bo nie widzę w tym dramacie kolizji podobnej. Właśnie brak prawdziwej kolizji jest wadą tego dramatu. Bo zresztą budowa jest bardzo zręczna, charaktery, choć nie nowe, ale trafnie skreślone. Morałów jest wprawdzie za wiele, ale pisarz znał publiczność, dla której pisał: podobne morały, choćby jak oklepane, zawsze są oklaskami hucznymi przyjmowane w teatrze [76].

2

Dwie były główne przyczyny, które Chęcińskiemu nie pozwalały przekroczyć ciasnych horyzontów liberalnych. Pierwszą podchwycił trafnie sprawozdawca Dziennika Literackiego: był nią solidaryzm, i to nie solidaryzm pojawiający się jako ostateczne wyjście z trudnej sytuacji ideowej, ale solidaryzm głośny, deklarowany i zarazem kształtujący kolizję dramatyczną komedii. Od tego grzechu publicyści Dziennika Literackiego sami bynajmniej nie byli wolni, ale specyficzne warunki Galicji — najsilniejsza tu spośród wszystkich zaborów koncentracja magnackiej

[75] Dziennik Literacki, IX, 1860, nr 5, s. 58—59 (w rubryce *Przewodnik*).

[76] Tamże. Podkreślenie Z. Ż.

reakcji — umożliwiały im czasami dostrzeżenie szczególnie jaskrawych złudzeń solidarystycznych w enuncjacjach innych środowisk ideowych. Zapewne właśnie dlatego sprawozdawca Dziennika potrafił wytknąć Chęcińskiemu, iż „jeden z reprezentantów świata arystokratycznego sam uznaje wyższość szlachectwa duszy".

Solidarystyczną, a powiedzmy jeszcze dokładniej — liberalistyczną „miękkość" Chęcińskiego zauważył również Leonard Sowiński. Pisał on:

> Autor stawia wprawdzie kwestią nieśmiało; ironia jego łagodna jest, walczy w gruncie rzeczy o nie zasady, ale raczej o przyzwyczajenia; na usprawiedliwienie jednak autora należy przypomnieć, że były to inne niż dziś czasy; że las wzajemnych uprzedzeń dwu obozów gęstszy był, bardziej zarosły, i że autor musiał być do pewnego stopnia pionierem.

Owo pionierstwo nie zmienia jednak faktu, że w tym obrazie starcia „dwóch obozów: ludowego i arystokratycznego" — wyraziła się „obywatelska miłość do obu obozów, będąca syntezą ich starcia się" [77].

Ale chociaż solidarystyczne ograniczenie osłabiało rolę *Szlachectwa duszy* jako utworu transmitującego idee demokratyczne, to jednak przyjęcie dramatu przez Warszawę roku 1859, Warszawę roznamiętnioną w sporach ideowych i politycznych, zwiększało zagrożenie, jakie sztuka Chęcińskiego niosła obozowi „starych", zwłaszcza przedstawicielom najbardziej skrajnej konserwy. Dzisiaj końcowa scena II aktu, w której przed oczyma widza wybucha bunt przeciw przesądom, owa *hybris* plebejskiego bohatera dramatu, wydaje się nam już zgoła nie rewolucyjna — tym bardziej że jej tendencję przesłania dokonująca się równocześnie apologia postępowego arystokraty. Lecz w r. 1859 scena ta mogła zaniepokoić reakcyjnego krytyka — i istotnie, wywołała ona namiętną polemikę Lucjana Siemieńskiego, który komedię Chęcińskiego zaatakował za „pychę demokratyczną, nie mogącą znieść nad sobą wyższości społecznej" [78]. I jeśli nawet Siemieński nie widział w *Szlachectwie duszy* szturmu na wszystkie przywileje panującej klasy, to w każdym razie dostrzegał tu próbę dyskwalifikacji zasług wywodzących się jedynie z tradycji genealogicznych. To właśnie decydowało o postępowej wymowie komedii.

---

[77] S. [L. Sowiński], *Jan Chęciński*, Opiekun Domowy, XI, 1875, nr 2.

[78] L. Siemieński, *Przegląd piśmiennictwa*. Czas, 1859, Dodatek Miesięczny, t. 15, s. 563.

3

Solidaryzm wszakże — to tylko jeden czynnik, który nie pozwalał Chęcińskiemu nadążyć za literackim zapotrzebowaniem demokracji warszawskiej. Sprawa druga wymaga dodatkowych wyjaśnień. Jest rzeczą powszechnie znaną, że nawet program rewolucyjno-demokratyczny, nie mówiąc już o ideach burżuazyjnego demokratyzmu, torował w ostatecznej instancji drogę postępowi przemian kapitalistycznych. Jednakże kiedy rewolucyjny demokrata rzucał hasło „lud", myślał rzeczywiście o ludzie, o władzy ludu, i dlatego po r. 1864 potrafił czasami przejąć idee socjalistyczne. Kiedy słowo „lud" wymawiał burżuazyjny demokrata, myślał o jakiejś potężnej społecznie sile, która pomoże w realizacji haseł wolnościowych, która wreszcie, w warunkach kraju uciśnionego, współdziałać będzie w walce o suwerenność narodową. Gdy jednak słowo „lud" wymawiał demokrata o silnych ograniczeniach liberalistycznych, a takim wszakże był Chęciński, miał on na myśli ideał chłopa wyzwolonego, chłopa-*bourgeois* (Wilczura jest bowiem bardziej modelem niż postacią rzeczywistą), ideał emancypowanego „stanu trzeciego", który ma dorównać klasom „tradycyjnym" i zjednoczyć się z nimi w sojuszu. Ten ograniczony ideał niewątpliwie odbił się rozdźwiękiem między twórczością Chęcińskiego a demokratyczną lewicą warszawską.

Przeglądając *Szlachectwo duszy* przekonujemy się bowiem, że tym, co Chęcińskiego odróżnia od pisarzy takich, jak Apollo Korzeniowski, czy nawet Józef Narzymski, jest daleko z jego strony posuniętą afirmacja wąsko burżuazyjnego charakteru przemian postulowanych w tekście komedii. W *Szlachectwie duszy* hasło tytułowe konkretyzuje się w postaci wzbogaconego chłopa, wchodzącego w koligacje z rodziną baronowską. W ten sposób dramat o „szlachectwie duszy" staje się właściwie dramatem o „szlachectwie pieniądza". Stąd wywodzi się właśnie rozbrat między programowymi tyradami komedii a rzeczywistą wymową przedstawionego w niej konfliktu. Zresztą i niektóre tyrady formułują wyraźnie ów drugi, mniej abstrakcyjny, a bardziej „rzeczowy" morał utworu.

Prześledźmy teraz dokładniej, w jaki sposób sztuka wygłaszająca manifest tendencji demokratycznych zamienia się chwilami w niezbyt subtelną apologię dorobkiewiczostwa. Wymaga to pobieżnego przynajmniej zapoznania się z akcją komedii. Jej akt I wprowadza nas w następującą sytuację: Baron, właściciel Żalic, powiadamia

żonę o zamiarze poślubienia córki Anieli Czesławowi Wilczurze, synowi bogatego chłopa, którego ojciec wykształcił na lekarza. Plan ten wzbudza opór Baronowej, która liczy na sprzeciw córki. Okazuje się jednak, że Aniela dała już Czesławowi swą obietnicę, płynącą zresztą ze skłonności serca. Młoda panna broni przed matką swego prawa do uczuć i wygłasza ową słynną tyradę programową (akt I, sc. 3), którą „na pamięć" powtarzała ówczesna Warszawa:

Ja, kochani rodzice, sercem w serce patrzę;
Tu na wsi, ciągle prostym ludem otoczona,
Gdzie uczucia swobodniej wybiegają z łona,
Gdzie nimi święta wiara kieruje jedynie,
Gdzie co w myśli, to w mowie, co w sercu, to w czynie,
Często tyle zacności widzę, że w tej mierze
Wpływowi urodzenia bynajmniej nie wierzę.
Czyżby Bóg, mając względy nam podobnym winne,
Dawał nam inne dusze, a prostakom inne?
Nie, każdy z jednakową idzie na świat Boży,
A jak się tu kieruje, czy lepiej, czy gorzej,
Czy się uczuciem wzniesie, czy upadnie nisko,
Na to pewno nie wpływa ni herb, ni nazwisko.
Wszak tego przekonania żaden głos nie zgłuszy,
Że najpierwszym szlachectwem jest szlachectwo duszy;
A do niego otwarta dla każdego droga,
Bo herb ludzie stworzyli, a dusza — od Boga! [79]

Po odejściu Anieli Baron przytacza małżonce dalsze argumenty; tu oczywiście wypływają sprawy pieniężne. Scena 4 zawiera prehistorię Baronostwa: stereotypowe dzieje zmarnowanego — na skutek szerokiego gestu Baronowej — posagu pani i majątku pana, potem powrót w wiejskie zacisze i nieudana, wedle oświadczeń Barona, próba odbudowy zrujnowanej gospodarki. Konieczność finansowa ma zatem zadecydować o mariażu Anieli z Czesławem; Baronowa wszakże ma jeszcze nadzieję, że uda się jej uchronić córkę przed mezaliansem.

Po statycznych scenach 5 i 6 ukazuje się widzowi Wilczura z synem. Ich przydługa rozmowa stwarza okazję do pomieszczenia jeszcze paru programowych tyrad. Oto jedna z nich, w której dokonuje się zespolenie hasła „szlachectwa duszy" z hasłem „szlachectwa pieniądza". Wygłasza ją stary Wilczura (akt I, sc. 7):

Łatwiej być baronówną niżeli doktorem,
Nikt od razu uczonym nie wpadł do kołyski,
Tytuły po rodzicach to nietrudne zyski,

[79] Tekst *Szlachectwa duszy* cytuję według wyd.: Warszawa 1860.

Z nimi na świat przychodzi co godzinę krocie.
Tytuł zyskany pracą, grosz zebrany w pocie,
To mi rzecz, mosterdzieju, co uzacnia człeka.

Dialog przerywa przybycie przyszłego sojusznika Baronowej — hrabiego Stefana, który gruboskórnie wyraża swe zdumienie na wieść o planowanym ożenku Czesława. Jednocześnie z ust Stefana Czesław dowiaduje się, że panna Aniela jest jakoby uboga; wiadomość ta budzi nagły niepokój młodego Wilczury. Okazuje się, że ojciec jego, choć bogaty, liczył w planowanym związku na pomnożenie majątku (akt I, sc. 9):

STEFAN (z uśmiechem)
Boś się podobno złapał, mój szkolny kolego;
Twój ojciec chce majątku, wszakże tak powiada,
Nawet teraz...

CZESŁAW
W istocie, to jego zasada,
Chce, ażeby w małżeństwie zawsze strony obie
Miały równe majątki.

STEFAN
Ano, w tym sposobie
Twój *pater* na wasz związek pierwszy nie zezwoli,
Bo wy macie fortunę, a oni są goli.

Dalsze sceny potwierdzą, że Stefan miał rację, oceniając tak trzeźwo zamiary Wilczury, który „nawet teraz", a więc w sytuacji, kiedy jest w stanie wyposażyć syna sumą dwustu pięćdziesięciu tysięcy, nie zaniecha myśli o dalszym powiększeniu rodzinnego stanu posiadania. Ta celna charakterystyka dorobkiewicza nie budzi jednak u Chęcińskiego ani słowa protestu; wręcz przeciwnie, drogę postępowania starego Wilczury pisarz wydaje się akceptować jako wzorzec dla realizacji wypowiadanych jednocześnie postulatów równości stanowej.

Jest wprawdzie w dramacie postać, która ze względów osobistych nie może pogodzić się z przymusem narzuconym przez szlachectwo pieniądza. Mowa oczywiście o Czesławie, który podejmuje próbę ominięcia reguł nierówności majątkowej. Ta reakcja pozytywnej przecież postaci jest charakterystyczna dla twórczości Chęcińskiego, której bohaterowie nigdy nie zdobywają się na bunt przeciw dyktaturze majątku czy stanu. W popowstaniowym *Poświęceniu* Stanisław godzi się z sytuacją, w której zwykły blagier nie tylko wykorzystuje owoce jego pracy, ale na dodatek zabiera mu majątek i pannę. W *Porządnych ludziach* inny pozytywny bohater — Bolesław —

dobrowolnie przejmuje na siebie wszystkie sprawki pospolitego oszusta Antoniego. Bohater *Szlachectwa duszy* nie zostaje wprawdzie doprowadzony przez autora aż do tak odległych granic rezygnacji, ale i on nie myśli ani przez chwilę o walce, próbuje odnaleźć kompromis, który zresztą najbardziej kosztuje — jego samego. Oto Czesław, pragnąc nie dopuścić do zerwania przez ojca małżeństwa z Anielą, postanawia w tajemnicy przed wszystkimi wyposażyć swą wybrankę. „Ona będzie bogatą!" (akt I, sc. 9) — oto jedyna myśl, którą Czesław potrafi przeciwstawić merkantylnym poglądom środowiska. Słowo „przeciwstawić" zostało tu zresztą użyte niewłaściwie, bowiem Czesław z całą swą szlachetnością i poświęceniem mieści się najzupełniej w świecie, któremu po części jeszcze tytuł szlachecki, ale przede wszystkim już pieniądz nadaje swoje prawa.

Rzecz prosta, że jeszcze łatwiej mieszczą się w tym świecie pozostałe postacie dramatu. W pierwszym rzędzie naturalnie hrabia Stefan, którego niejasne aluzje Czesława co do przyszłego majątku Anieli skłaniają do ponownego podjęcia starań o jej rękę (był już kiedyś konkurentem baronówny). W ten sposób zawiązana zostaje we wszystkich szczegółach kolizja dramatyczna. Akt I kończy się sceną zbiorową, w której spotykają się wszystkie osoby dramatu.

Akt II ukazuje narastanie konsekwencji anonimowego poświęcenia Czesława. Sto tysięcy, przekazane przez młodego Wilczurę na konto Baronowej, wywierają spodziewane skutki: pani hardzieje, przypuszcza ofensywę do serca i rozsądku córki, wreszcie zapowiada mężowi zerwanie związku Czesława z Anielą, który już za trzy dni miano uświęcić przy ołtarzu. Wszystkie te zabiegi Baronowej umożliwia okoliczność, iż Czesław, kierowany delikatnością, zachował w tajemnicy swą darowiznę, przypisując ją dobroci krewniaka Baronowej, Radosta. W konsekwencji wszystkie postacie utworu działają w dobrej wierze. Takie poprowadzenie intrygi znacznie stępiło krytyczną intencję dramatu. Nie wiemy przecież, jak zachowaliby się Baronowa i Stefan, gdyby zdawali sobie sprawę, że zamierzają odpłacić krzywdą za dobrodziejstwo Czesława [80]. Słusznie stwierdzał

[80] Problem jest jednak nieco bardziej złożony i na tym miejscu celowo uwydatniam tylko jedną jego stronę. Trzeba pamiętać, iż jakkolwiek ciche ofiarnictwo Czesława w znacznej mierze usprawiedliwia postępowanie Baronowej, co osłabia tendencję utworu, to jednak Chęciński kierując działaniem młodego lekarza pragnął podkreślić subtelność jego uczuć, kontrastującą z zachowaniem się hrabiego Stefana. Okoliczność ta nakazuje wystrzegać się ryczałtowej negacji w ocenie postaci Czesława.

recenzent Dziennika Literackiego, że w ten sposób teza utworu zatraciła się w komedii nieporozumień. Przypominam słowa krytyka:

> Przez trzy akta [...] nie toczy się walka między szlachectwem rodowym a szlachectwem duszy, lecz jedynie chodzi o wykazanie fałszu i odparcie plotki rozsianej przez hrabiego [81].

Konsekwencje zawiązanej intrygi spiętrzają się coraz pokaźniej i w końcu następuje perypetia dramatyczna — scena, w której widz powinien odnieść przekonanie, że nieszczęścia prześladujące kochanków doprowadziły ich już na próg nieuchronnej katastrofy. Mowa tu o zręcznie zorganizowanym finale II aktu. Oto nadchodzi moment pozornego triumfu Baronowej. Arystokratka powiadamia Wilczurę, że Aniela pozyskała dzięki Radostowi stutysięczny posag; to umożliwia zerwanie małżeństwa z Czesławem. Słowa te (akt II, sc. 10) rzuca Baronowa z bezprzykładną brutalnością, kontrastującą z silnie przedtem zaakcentowaną subtelnością Czesława:

> Mąż mój ten dziwny związek ułożył beze mnie;
> Bo kiedy nasz majątek ucierpiał chwilowo,
> Pan Baron, niepamiętny na godność rodową,
> Słabnąc w jednym nieszczęściu, nic dziwnego czemu,
> Nie miał dosyć odwagi przeszkodzić drugiemu! [...]
> Dziś oddycham błogo!
> Zlękliście się, że nasza córka jest ubogą,
> Że ją chcemy narzucić waszej wspaniałości,
> Wcale nie! Ktoś godniejszy prawo do niej rości,
> A skoro Baronówna zostanie hrabiną,
> Żal mi, że wasze piękne rachuby zaginą!

Jednakże finałowa scena aktu II mówi nie tylko o interesowności i zakamieniałych przesądach arystokratki. Raz jeszcze — i tu chyba najmocniej — ukazuje Chęciński mimo woli również „pozytywne" groszoróbstwo Wilczury. Zacytowana wypowiedź Baronowej poprzedzona została bowiem sceną, w której arystokratka, pragnąc wypróbować ojca Czesława, powiadamia go o rzekomym ubóstwie Anieli. Reakcja, jaką wyznanie to budzi w Wilczurze, jest płaską reakcją dorobkiewicza. I dlatego uzasadnione jest oskarżenie, które wygłasza Baronowa (akt II, sc. 10):

> Teraz widzisz, Baronie, o co panom idzie,
> Wiedziałam o tym pierwej; tam, gdzie chciwość niska
> Bezwstydne swoje piętno tak jawnie wyciska,
> Próżno szukać uczucia!

[81] Zob. przypis 75.

Ale powtarzam: ta demaskacja Wilczury dokonuje się w komedii bez aprobaty i woli autora. Dla Chęcińskiego ojciec Czesława pozostaje nadal bohaterem pozytywnym. Przekonuje o tym wielka tyrada finałowa aktu II, w której stary Wilczura występuje (sc. 10) w dalszym ciągu jako rzecznik poglądów pisarza:

Nie, panie Baronie,
Nie wy córce, lecz ja dziś synowi zabronię
Łączyć się z waszym domem na urągowisko,
Bo widzę, co z godności strąca was tak nisko... [...]
Bieda i chęć ratunku — to były dwa swaty,
Co biegły do prostaczej, lecz zamożnej chaty,
Co dumę i krew waszą pchnęły nam w objęcia;
A dziś, wydarłszy serce chłopskiego dziecięcia,
Nie bacząc, że i ono ma uczucie człeka,
Dać mu w łeb! bo już dzisiaj bieda nie dopieka! [...]
(do Czesława z uczuciem)
Wiem, że musisz przeboleć, że ci pierś rozkrwawię,
Że przywiązanie Ojca opłakać ci trzeba;
Ale cóż? ja bym tobie rad przychylić nieba,
A tymczasem, chcąc szczęścia, skazałem na ciernie!
Oh, dzisiaj, mój chłopaku, żal mi dziś niezmiernie,
Że ci dałem naukę, że tym ośmielony
Pchnąłem cię z prostej chaty w te pańskie salony,
Gdzie się obłuda z fałszem w maskaradę bawi,
Gdzie co w sercu, zjesz diabła, nim język wyjawi!
Pójdź, chłopcze! kruk krukowi oka nie wykole,
Oni z sobą, my z sobą, tu nie nasze pole!

Jest to najsilniejszy fragment *Szlachectwa duszy*. Gdyby nie kontekst, gdyby nie dalszy rozwój konfliktu, moglibyśmy upatrywać w autorze tej tyrady pisarza związanego z radykalną ideologią owych czasów. Tak właśnie zamknął Apollo Korzeniowski swoją *Komedię*: odchodząc od świata Marszałków i Prezesów, od świata, „gdzie się obłuda z fałszem w maskaradę bawi", Henryk-„proletariusz" rzucał mu na pożegnanie słowa tchnące pogardą równie silnie, jak silnie była nią nasycona zacytowana tyrada Wilczury. Ale u Korzeniowskiego było to zakończenie dramatu; u Chęcińskiego jest to tylko zakończenie II aktu.

Gdybyż nie kontekst! W kontekście *Komedii* Korzeniowskiego nie ma ani jednego słowa, które pozwalałoby przypuszczać, że Henryk czy też drugi pozytywny bohater utworu — Sekretarz — formułują swe oskarżenia w imię praw, jakie nadaje pieniądz. Wręcz przeciwnie! Henryk jest działaczem konspiracji, Sekretarz — uciśnionym człowiekiem pracy. Inaczej u Chęcińskiego. Plebejska duma

Wilczury ma zaplecze w majątku; demokratyczny protest bohatera uzasadnia „grosz zebrany w pocie, co uzacnia człeka" (akt I, sc. 7). Żywe współczucie dla ludu, które zadokumentował Chęciński w swych gawędach, szacunek dla tradycji narodowej, wykazany przez twórcę *Szlachectwa duszy* we współpracy z Moniuszką — wszystko to nie wystarczało jeszcze, aby hasła demokratyczne mogły przemówić pełnym głosem, bez liberalistycznych uwikłań. Zwłaszcza kiedy demokratyczne poglądy trzeba było aktualizować w ówczesnej rzeczywistości polskiej. Chęciński potrafił wprawdzie napisać utwór, w którym z wielką mocą przemówił bunt przeciw przesądom kasty i stanu; było to libretto do *Parii*. Ale akcja *Parii* rozgrywała się w hinduskim mieście Benares, i to „około 1500 roku".

Akt III *Szlachectwa duszy* jest już tylko logiczną konsekwencją ograniczeń ciążących na poglądach twórcy. Akcja zmierza tu szybko do pomyślnego rozwiązania. Wilczura, nie mogąc ścierpieć krzywdy syna, na pierwszą wieść o jego poświęceniu śpieszy do Baronostwa wyjaśnić sytuację. Baronowa zmuszona jest uznać ruinę wszystkich swych planów; Stefan, uprzedzony listem Wilczury, w ogóle nie powraca już na plac boju. Trzeba jeszcze tylko rozwiązać perypetie młodych; bierze się do tego Wilczura w sposób jakże zgodny z charakterem swych dotychczasowych poczynań. Gotów on jest w końcu udzielić zezwolenia na ślub syna z Anielą, jednakże nie da mu już ani grosza. Skoro panna uboga, niechże będzie ubogi i pan młody, i niech „ciężarem pracy" powtórzy karierę swojego ojca. (Oczywiście, narzuca się tu pytanie, którego Chęciński bynajmniej nie stawia, czy rzeczywiście pracą lekarską potrafi Czesław dorobić się krociowego majątku, a jednocześnie — jaką to pracą dorobił się go stary Wilczura.) Ostateczne stanowisko Wilczury formułuje taka oto nieporównana maksyma (akt III, sc. 4):

> Ale dziś, mosterdzieju, takie zdanie moje:
> Albo oboje równo, albo nic oboje.

Oto końcowa formuła dla zasad egalitaryzmu! Demokratyczna tendencja ulega tu całkowitemu już spłyceniu. Ale na tym jeszcze nie koniec. W finale komedii przemówi wreszcie walczący solidaryzm. Najpierw Wilczura zaoferuje pewną sumę dla „poratowania wioski" Baronostwa, która i tak kiedyś przejdzie do rąk Czesława. Ostatni zabierze głos Baron, którego zachowanie musiało już nieraz zastanowić widza. Okazuje się mianowicie, że arystokrata w kontaktach z Wilczurą bynajmniej nie liczył na pieniądze! Przeciw-

nie — Aniela jest panną posażną, bo dzięki wytrwałej pracy (?) ojca majątek rodowy Baronostwa znalazł się w kwitnącym stanie. Baron fakt ten dotychczas zatajał, nie chcąc przedwcześnie pobudzać oporu żony. Para młodych otrzymuje solidne fundusze [82], dorobkiewicz zaspokaja miłość ojcowską i marzenie o koligacjach z rodziną arystokraty, Baronowa mimo lęku o opinię „świata" jednoczy się z wszystkimi w powszechnej zgodzie. Baron przykładem własnego życia wskazuje drogę szlachcie (akt III, sc. 5):

> Pamiętałem o Ojców przekonaniu starem,
> Że największą jest hańbą być światu ciężarem.
> Jak wielu, co majątek nierozważnie stracą,
> Błąd mój powetowałem stałością i pracą...

Wilczura kończy komedię apologią Barona — prostą, ale dosadną (akt III, sc. 5):

> Ba! no! to i mnie teraz nie zamrużyć powiek.
> Baronie! mosterdzieju, tęgi z ciebie człowiek!

4

Charakter konkluzji ideologicznych płynących z dramatu Chęcińskiego sprawił, że po upływie lat kilkunastu sztuka ta mogła znaleźć się w obrębie najbliższych tradycji literackich piśmiennictwa pozytywistów. Szczególnie interesujące są tutaj dwa głosy prasy pozytywistycznej; świadczą one, iż ich autorzy uważali się za spadkobierców haseł wypowiedzianych w *Szlachectwie duszy*. Pierwszą z tych kwalifikacji ideowych cytujemy z artykułu w Opiekunie Domowym z r. 1870:

> Komedie Chęcińskiego [uprzednio zaznaczono, że najlepszą z nich jest *Szlachectwo duszy*] odznaczają się przede wszystkim i zawsze poważną myślą, przeprowadzoną na podstawie konsekwencji demokratycznych przekonań, co dowodzi, że autor głębiej patrzeć umie na otaczające go stosunki społeczne [...].

W dalszych wywodach publicysta broni na przykładzie dramatów Chęcińskiego dobrego prawa literatury do tendencyjności:

> Ta sympatyczna i szlachetna tendencja, cechująca wszystkie komedie Chęcińskiego, nie przeszkodziła bynajmniej autorowi w skreślaniu charakterystyki wprowadzonych osób. Przeciwnie, postacie Chęcińskiego są

[82] Nb. uszedł tu uwadze pisarza pewien przypadkowy, a dość zabawny szczegół: Czesławowi daruje Wilczura ćwierć miliona, podczas gdy panna ma tylko dwieście tysięcy. Los jakoś nie dopuścił, aby „oboje mieli równo"!

żywe, wyraźne i poruszające się o własnych siłach, wykończone pod względem szczegółów i całości, narysowane ze znajomością natury ludzkiej i ludzkiego serca [...] [83].

Krótszą, ale równie pochlebną ocenę wystawia *Szlachectwu duszy* w r. 1875 Przegląd Tygodniowy, który w dramacie pochwala przede wszystkim „myśl głęboką" i „wyższe idee" [84]. Końcowa opinia krytyka Przeglądu niedwuznacznie wskazuje na poczucie łączności z tradycją Chęcińskiego. Czytamy bowiem:

przy tworzeniu tej komedii w owym czasie jeden z pierwszych torował [Chęciński] nie znaną dotąd drogę nowej dzisiejszej szkoły.

Ta „nowa szkoła" to oczywiście twórczość Zalewskiego, Sarneckiego, Lubowskiego, *Epidemia* Narzymskiego, dla których Bogusławski i Chmielowski używali wspólnego miana „komedii społecznej" [85].

Na tle tych głosów krytyki pozytywistycznej zaskakuje dość surowa opinia samego Chmielowskiego, który wytykał *Szlachectwu duszy* słabość kolizji dramatycznej, pustą frazeologię tyrad nie popartych ciekawszym ukształtowaniem charakterów i konfliktów. Oczywiście, nie znaczy to, że Chmielowski odżegnywał się od haseł wypowiedzianych przez pozytywne postacie dramatu. Krytyk miał jednak pretensję do dramaturga, że hasłom tym zabrakło ilustracji w sytuacjach scenicznych. Czytamy:

Gdyby Chęciński umiał był pogłębić charaktery, nie pozostając na kilku rysach ogólnikowych, przesadnych zarówno w obrazowaniu złego, jak dobrego; gdyby potrafił był nadać słowom osobistości swoich dodatnich więcej siły przekonywającej, rozumowej, nie poprzestając na tyradach uczuciowych: to przeciwstawienie owo mogłoby było nabrać istotnie doniosłości społecznej i utworzyć komedię wyższej wartości. Tak jak jest, przy najzacniejszych myślach i uczuciach, nie robi wrażenia starcia się ludzi żywych wśród warunków współczesnych, lecz wrażenie frazesów dość mdłych, przybranych w kształty ludzkie [86].

Cytat ten potwierdza, że krytyka Chmielowskiego dotyczyła środków realizacji artystycznej, natomiast z zasadniczymi tendencjami *Szlachectwa duszy,* z owymi „najzacniejszymi myślami i uczu-

[83] Dzikowski, *op. cit.*

[84] *Jan Chęciński,* Przegląd Tygodniowy, X, 1875, nr 1.

[85] O sprawie tzw. „komedii społecznej" pisałem (Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 2) w recenzji z opracowanej przez Tadeusza Siverta antologii *Dramatu mieszczańskiego epoki pozytywizmu warszawskiego.*

[86] P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna.* T. 2. Petersburg 1898, s. 186.

ciami" pozostawała solidarna. Jednoznacznie pochwalnej oceny wypowiedzieć Chmielowski już nie mógł. Uwagi swe pisał u schyłku stulecia, a zatem po niemal czterdziestu latach nowych doświadczeń literackich, które nawet i tam, gdzie były zgodne z pozytywistyczną tendencją, przelicytowały wielokrotnie dorobek artystyczny i ideowy Chęcińskiego. Egalitarystyczne idee i krytykę arystokracji wypowiedziały od tego czasu znacznie precyzyjniej, śmielej i donośniej powieści Orzeszkowej, dramaty Świętochowskiego, nowelistyka Prusa. W samej tylko dziedzinie dramatu *Szlachectwo duszy* musiało na tle osiągnięć Bałuckiego i Blizińskiego wydawać się pozycją z archiwum literatury. Niemniej jednak zasadnicza tendencja krytyki Chmielowskiego omija idee dramatu; mimo wszystkich usterek utworu Chęciński pozostaje dla autora *Naszej literatury dramatycznej* jednym z prekursorów „komedii społecznej" w Polsce. *Szlachectwo duszy*, nawet oceniane z perspektywy r. 1898, zachowuje jednak swe miejsce w ideowej genealogii literatury pozytywistycznej.

5

Oceniając ostateczne konkluzje *Szlachectwa duszy* jako idee zgodne z duchem liberalnego programu reformy społecznej, nie możemy jednak ryczałtowo obniżać znaczenia sztuki w epoce, która ją zrodziła. Demokratyczne tyrady komedii oznaczały w r. 1859 więcej, niż mogły oznaczać w r. 1874 analogiczne tyrady z komedii Kazimierza Zalewskiego *Z postępem*, wymierzonej również — w imię majątku i „pracy" — przeciw przesądom stanu. Podstawową przesłanką polemik Zalewskiego, Sarneckiego i innych było uznanie *status quo* wytworzonego po r. 1864; ich krytyka postulowała tylko pewne zmiany w raz już ustalonym układzie sił. Chęciński pisał natomiast swą sztukę w okresie wielkich dyskusji nad zmianą położenia mas chłopskich — i tak też mogła ją rozumieć demokratyczna Warszawa. Powstawała w ten sposób sytuacja, w której utwór Chęcińskiego, kończący się solidarystyczną aprobatą sojuszu między majątkiem a herbem, mógł być zarazem wystąpieniem w imię równości stanowej. Nie lękając się paradoksów trzeba tu wyraźnie stwierdzić, że pozytywny bohater Chęcińskiego, będąc wzorem liberalistycznego rozwiązania konfliktów między zamożnym stanem trzecim a arystokracją, był zarazem idealnym modelem uwłaszczonego chłopa. To właśnie nakazuje wyznaczyć miejsce *Szlachectwa duszy* w tradycji literackiej jak najmniej uproszczoną miarą.

Słuszność takich kryteriów potwierdzają wystąpienia współczesnych krytyków dramatu. Oddajmy głos dwom głównym antagonistom Chęcińskiego: recenzentowi Biblioteki Warszawskiej oraz Lucjanowi Siemieńskiemu. Ich ataki uprzytomniają wyraźniej od wszelkich analiz, że w *Szlachectwie* duszy obecne są takie wartości ideowo-artystyczne, które łatwo mogła przeoczyć ogólnikowa ocena.

Lucjan Siemieński był krytykiem wnikliwym i uważnym. Nikt chyba lepiej od niego — poza lwowskim głosem „z lewa" — nie potrafił wykryć istotnych słabości i ograniczeń utworu. Rzecz prosta, przede wszystkim zaatakował Siemieński programowe tyrady komedii, ale krytyka jego nie poprzestała na tym, sięgnęła dalej i głębiej. Oto zajmując się poszczególnymi postaciami komedii uwydatnił recenzent te wszystkie momenty, w których pióro dramaturga zawahało się przed konsekwentną krytyką odtworzonego typu społecznego lub zamazało konstrukcję postaci pozytywnej. Najbardziej pouczający jest tu przykład analizy dokonanej przez Siemieńskiego na postaci Baronowej. Zwracaliśmy już uwagę, że autor *Szlachectwa duszy* postawił bohaterkę w takiej sytuacji, która w znacznej mierze usprawiedliwiała jej postępowanie. Ta niekonsekwencja pisarza wobec potrzeb antyarystokratycznej tendencji znalazła natychmiastowy oddźwięk w artykule Siemieńskiego. Czytamy:

> Autor szczerze pragnął całe *odiosum* dumy rodowej włożyć na grzbiet mdlejącej Baronowej; chciał zrobić z niej istotę o tyle śmieszną, o ile wzgardy godną — a właściwie gdyby parę śmieszności wyrzucić, przedstawił matkę, która nie znając narzeczonego swej córki, ani ojca jego, zżyma się na niestosowność tego związku z człowiekiem prostej kondycji [...] [87].

Z aprobatą przyjmuje Siemieński także te wszystkie motywy komedii, w których zahamowanie tendencji krytycznej, osłabienie pozytywnych wskazań dokonało się zgodnie z zamierzeniami twórcy. Najżywszy aplauz budzi oczywiście w krytyku postać Barona:

> staje się [on] wyznawcą zasad socjalno-postępowych, ale jako rozumnie praktyczny człowiek praktykuje je, unikając wiatrem nadzianych deklamacyj [88].

Pozytywnie ocenia wreszcie Siemieński te cechy w charakterystyce obu Wilczurów, które postaciom tym odbierają rangę rzeczywis-

[87] Siemieński, *op. cit.*, s. 572.
[88] *Tamże*, s. 573.

tych bojowników o emancypację stanu trzeciego. O starym Wilczurze powie wprawdzie tylko, że „zacny sercem, rubaszny w mowie, niczym nie zdradza swego pochodzenia", ale Czesława opatrzy jednoznaczną już pochwałą:

> Czesław, piękny, szlachetny charakter młodzieńca, nie wyjeżdża z teoriami o społeczeństwie; widać, że będzie umiał żyć po ludzku i po bożemu [89].

A jednak te wszystkie kompromisy dramaturga nie wystarczają dla złagodzenia ataku Siemieńskiego. Reakcja augura Czasu potwierdza uwagi, które wypowiedzieliśmy wyżej o złożoności problemu literackiej reprezentacji „stanu trzeciego" w *Szlachectwie duszy*. Postacie Wilczurów są tu argumentem dla aprobaty sojuszu między obozami posiadaczy (boć chłopa-milionera trzeba nazwać posiadaczem), ale postacie te zarazem reprezentować mają lud, chłopstwo, dla którego w tym okresie czołówka demokratyczna coraz bardziej zdecydowanie pragnie wywalczyć należne prawa. Stąd też *Szlachectwo duszy* staje się dla Siemieńskiego pretekstem do namiętnego ataku przeciw realistycznej literaturze epoki, w której dojrzewa postać chłopskiego bohatera. Recenzent Czasu ubolewa zatem, iż wprowadzenie do utworu literackiego pozytywnych postaci chłopskich wiedzie do zakłócenia właściwych proporcji w obrazie zalet, cnót i zasług poszczególnych klas społecznych. Siemieński pisze:

> Mniemam, że daleko mądrzej byłoby podnosić zalety każdego stanu, wystawiać jego obowiązki, jego posłannictwo [...] [90].

I dalej:

> Niech przebaczy panna Aniela, ale to nie jest prawdą dowiedzioną, by między prostym ludem zawsze było to w myśli, co w mowie, lub żeby wszystkimi tam uczuciami kierowała tylko święta wiara. [...] Każdy stan niechaj się mierzy tym, co najlepszego ma w sobie; inaczej wywołuje się tylko bezowocna walka [...] [91].

Nie trzeba oczywiście dodawać, że tym zarzutom dotyczącym idealizacji chłopstwa towarzyszy pretensja, iż Chęciński zohydził obraz szlachty, tak bardzo przecież — wedle krytyka Czasu — zasłużonej dla kraju. W pretensji tej solidaryzuje się z Siemień-

---

[89] *Tamże.*
[90] *Tamże,* s. 564.
[91] *Tamże,* s. 568.

skim recenzent Biblioteki Warszawskiej, którego dość zręcznie skonstruowane zaczepki dotyczą na pozór tylko budowy dramatu:

> Dopiero na scenie można było [...] poznać główną słabą stronę [komedii] w tym, że autor chciał nam przedstawić nowe wyobrażenia o równości w walce z przestarzałym wyobrażeniem dumy rodowej szlacheckiej. Wprawdzie w obu tych obrazach postawieni bohaterowie wcale nierównej miary. [...] Tam charaktery zacne, działające moralnie, po męsku; tu same upadki uciekające się do mdłej intrygi. W tym nierównym boju walka nie mogła nabrać prawdziwego interesu i podnieść się do tej skali, do jakiej artysta powinien podnosić swoje utwory, aby zdołały go przeżyć na scenie. Zapewne autor dał się uwieść chętce obrócenia w śmieszność zastarzałego przesądu dumy rodowej i dlatego wyobrazicielów tej myśli przykroił do tej foremki wodewilowej; lecz czyż nie wyższą zrobiłby komedią, stawiając w walce dwa przeciwne obozy, reprezentowane przez równy zastęp, z których jeden upada pod siłą ducha czasu, a nie pod ciężarem śmieszności?

Te łagodne na pozór upomnienia kończy niespodziewanie akcent ostrej nagany: „Mniejsza byłaby sprzeczność z historią i prawdą" [92].

Z recenzją Biblioteki Warszawskiej wkroczyliśmy jednakże w sferę zagadnień bardziej ogólnych. Warszawski krytyk komedii atakuje już nie poszczególne sceny i wątki utworu; kwestionuje on generalnie rację istnienia satyry społecznej, w konsekwencji — zgłasza protest przeciw tendencyjności sztuki. Analogiczne myśli wypowiada Siemieński, którego krytyka idzie trzema torami.

Po pierwsze, krytyk Czasu wysuwa odwieczny zarzut, iż tendencyjność krępuje swobodę piszącego i pozbawia utwór wartości artystycznych; przede wszystkim narodziny tendencji oznaczają zmierzch prawdziwego komizmu. Przykładem służy Chęciński:

> odstępując od dawnej reguły karcenia śmiechem obyczajów, bierze [on] ze strony poważnej swoje osoby, i traktując rzecz na serio, rzuca niby wyrocznię budującego przykładu [93].

Szukając sankcji dla negatywnej oceny takiego zjawiska, uzurpuje Siemieński najlepsze tradycje naszego teatru. Pisze:

> Na komediach Fredry skończyła się prawdziwa komedia niepretensjonalna, a karcąca; bez wysileń dowcipu, a dowcipna; nie pusta i trywialna, jak

---

[92] *Wiadomości literackie.* Biblioteka Warszawska, 1860, t. 1, s. 497.

[93] Siemieński, *op. cit.*, s. 565.

farsa Nestroya, a pobudzająca do śmiechu; pełna komicznego żywiołu, dawała tylko dobry humor i myśl pogodną, a bynajmniej nie poruszała jadów pychy i zawiści i nie jątrzyła jednych klas przeciw drugim, jak to praktykuje dzisiejsza płaczliwa komedia [...] [94].

Z tymi słowami wkraczamy na drugi teren ofensywy Siemieńskiego, która teraz koncentruje się na demokratycznych hasłach sztuki. Pycha i ambicja! To one sprawiły, że zawrzała „ta wojna między społeczeńskimi stanami". Winę za to ponosi oczywiście „stan średni, nadymający się najwięcej z osobistych przymiotów, które mu dały majątek, znaczenie w społeczeństwie i rozległe wpływy w interesach materialnych". W ten sposób zrodziła się „doktryna równości towarzyskiej":

najjałowsza ze wszystkich doktryn, jakie kiedykolwiek wstrząsały światem, obudza bowiem tylko niesmak z położenia, w jakim tego lub owego Pan Bóg postawił, a nie uczy obowiązków moralnych, jakimi się nie już wznieść do rzędu historycznego stanu, ale swój własny stan uzacnić [można] [95].

I wreszcie trzeci kierunek polemiki. Siemieński z dużą przenikliwością zauważa proces, który dziś nazwalibyśmy zapewne rozwojem realizmu krytycznego; *Szlachectwo duszy* wydaje mu się jednym z przejawów tego procesu na naszej glebie. Ale przeciwieństwo między tą nową literaturą realistyczną a tradycją literatury szlacheckiej rysuje się w świadomości krytyka jako sprzeczność między kosmopolitycznym wpływem literatury zachodniej a narodowym charakterem piśmiennictwa. Zło idzie od Zachodu! Oto, co czytamy o tych dziełach literatury francuskiej, w których Siemieński, z dużą oczywiście przesadą, upatruje wzorców pisarstwa Chęcińskiego:

Przewróćmy stosy powieści, komedii, poematów, a wszędzie spotkamy jeden prawie temat: socjalną walkę, tym gorszą, że nigdzie nie rozstrzygnięta, a wszędzie tylko zaczepiona: zasiew bez przewidywania, jaki zbiór będzie. Jest to charakter owej literatury mieszczańskiej grasującej we Francji za Ludwika Filipa, która dziś przeniosła się do nas i zamieniła się prawie w jedyne źródło natchnienia piszących [...] [96].

---

[94] *Tamże*, s. 574.
[95] *Tamże*, s. 563.
[96] *Tamże*, s. 565.

6

Czytając obszerne studium Siemieńskiego zdajemy sobie oczywiście sprawę, że krytyk przecenił znaczenie atakowanego dramatu, że *Szlachectwo duszy*, będąc bezpośrednim celem polemiki, posłużyło mu jednocześnie za pretekst do wypowiedzenia ogólniejszych tez estetycznych. Niemniej jednak sam już fakt, iż dramat Chęcińskiego mógł stać się punktem zaczepienia dla generalnej dyskusji, nakazuje zwrócić uwagę na pewne wartości sztuki — realistyczne, pomimo wszystkich jej ograniczeń. (Przymiotnika „realistyczny" używam tu mówiąc o zgodności zawartego w dramacie obrazu życia społecznego — z rzeczywistym procesem dziejowym.) Źródło tych rozproszonych w komedii realistycznych obserwacji (bo można tu mówić tylko o obserwacjach, a nie o realistycznej konstrukcji utworu) stanowiło zrozumiałe na tle ówczesnych dyskusji zainteresowanie położeniem chłopstwa, świadomość krzywdy, jaką stanowi trzeciemu wyrządzają przesądy feudalne, a stąd — świadomość historycznej słuszności postulatów reformy stanowej.

Czy jednak od takich pozycji wiodły jakieś dalsze drogi dostępne nie tylko dla Chęcińskiego, ale w ogóle dla ówczesnej twórczości komediopisarskiej? Sprawa wymagałaby obszerniejszych rozważań, postawmy więc tylko parę hipotez. Niewątpliwie — jeden szlak rozwojowy był zamknięty nie tylko przed Chęcińskim, ale i przed wszystkimi pisarzami, którzy w okresie wrzenia przedpowstaniowego nie byli w stanie przekroczyć progu oddzielającego ich od dojrzewających środowisk konspiracyjnych — a sprawa ta dotyczy również, *toutes proportions gardées*, autorów takich, jak Józef Korzeniowski i Kraszewski. Mowa o wyraźnym w latach przedpowstaniowych dążeniu do wskrzeszenia teatru pryncypialnych polemik politycznych, dążeniu, które realizował Apollo Korzeniowski i które nurtowało prace dramatyczne Józefa Narzymskiego. Chęciński bowiem, tak jak większość ówczesnych pisarzy, nie przyswoił sobie haseł demokratycznej lewicy. Jego postulaty współbrzmiały z ideami młodzieży lewicowej tylko wówczas, gdy zwalczał przesądy szlacheckie i domagał się emancypacji „trzeciego stanu".

Od *Szlachectwa duszy* mógł jednak prowadzić inny jeszcze tor dalszego rozwoju. Określając go metaforycznie powiemy, że jest to droga, na której jeden z etapów wyznacza rok 1881 — data wydania *Rozbitków* Blizińskiego. Przewodnikiem na owej drodze było postępujące rozczarowanie do programu pozytywistycznego,

wzmagający się stale krytycyzm w odniesieniu do gloryfikowanych przedtem stosunków społecznych. Czy w twórczości Chęcińskiego odnajdujemy jakieś zapowiedzi określonych w ten sposób przemian? Wydaje się, że zapowiedzią taką byli *Porządni ludzie* (1861); jednakże dalsza twórczość dramatyczna pisarza zbacza z tej linii rozwojowej, zatraca ostrość obserwacji: jej zasięg tematyczny ulega nagłemu zwężeniu, a pasja krytyczna wyraźnie słabnie. Popowstaniowe utwory Chęcińskiego niewiele się właściwie różnią od tradycjonalistycznego dramatopisarstwa Jana Aleksandra Fredry. Tylko mniej silnie dochodzą w nich do głosu poglądy reakcyjne.

To załamanie tendencji realistycznych obserwujemy zresztą nie tylko u Jana Chęcińskiego, ale i u większości dramaturgów pozytywistycznych, wśród których Bałucki, Świętochowski i Bliziński należą jedynie — z różnych zresztą przyczyn — do świetnych wyjątków. Kiedy powiadamy, że dramat okresu pozytywizmu dziedziczy tradycje *Szlachectwa duszy,* znaczy to, że dramat ten nie tyle kontynuuje ideowe osiągnięcia komedii Chęcińskiego, ile je raczej powtarza — rzecz prosta, przystosowując się do zmienionych warunków życia i udoskonalając środki wypowiedzi scenicznej. W istocie, wśród myśli wypowiadanych przez Zalewskiego czy Lubowskiego nie znajdziemy wielu takich, których by chociaż w zarodkowej formie nie zawierało *Szlachectwo duszy.* I tu, i tam napotkamy aprobatę dla współpracy tytułu z herbem, i tu, i tam odczytamy program sanacji majątków szlacheckich. Dramaty popowstaniowe są może obfitsze w powierzchowną krytykę giełdy i salonu, ale i w nich przecież dominuje apologia programu liberalnego. Wreszcie demokratyczne hasła równości stanowej: te odnajdziemy i w *Szlachectwie duszy,* i w pozytywistycznym dramacie popowstaniowym, ale — jak już podkreślałem — ich społeczny walor jest w latach siedemdziesiątych znacznie niższy, niż był w r. 1859, u progu powstania styczniowego.

I tu raz jeszcze wypadnie powrócić do sprawy kontekstu literackiego. W literaturze popowstaniowej niewiele już głosów podnosiło na serio protest przeciw idei równości stanów. W swym głównym, realistycznym zrębie literatura ta stała na mocnym gruncie burżuazyjno-demokratycznej koncepcji struktury społeczeństwa. Natomiast w latach przedpowstaniowych ludzie myślący kategoriami Siemieńskiego nie należeli bynajmniej do wyjątków. Przede wszystkim pisze jeszcze i na poglądy epoki oddziaływuje Henryk Rzewuski, którego nowe prace ukazują się w latach 1856—

1858. Na półkach księgarń pojawiają się ostatnie serie *Podań litewskich* Chodźki. W krakowskim Kalendarzu dla Rodzin Katolickich drukuje swe osławione powiastki Walery Wielogłowski. Do publiczności warszawskiej docierają nowe tomy poezji Wincentego Pola. W dziedzinie dramatu próbuje swoich sił Wacław Szymanowski, „biały" apologeta mieszczańskiej trzeźwości i patriarchalnej moralności szlacheckiej.

Oczywiście, znajdujemy również w kontekście literackim *Szlachectwa duszy* i takie utwory sceniczne, do których w mniej lub bardziej wypaczonej postaci przedostały się echa wielkich dyskusji wokół sprawy chłopskiej. Powstają tego typu utwory pod piórem Józefa Korzeniowskiego i Kondratowicza, pisze je także Kraszewski. Zwłaszcza *Majątek albo imię* (1859) Korzeniowskiego wykazuje wiele zbieżności ze *Szlachectwem duszy*: Korzeniowski, jak Chęciński, polemizuje w swym dramacie z przesądami feudalnymi, wydrwiając w osobie hrabiego Janusza ich najbardziej zagorzałych wyznawców. Krytyczne wycieczki Korzeniowskiego w pewnej mierze idą nawet dalej niż u autora *Szlachectwa*; z większą nieufnością spogląda twórca *Majątku* na „szlachectwo fortuny", próbuje obu uznanym przez „wielki świat" wartościom — kapitałowi i tytułowi — przeciwstawić wartość trzecią: prawdę, wierność uczuć. Jednocześnie wszakże komedia Korzeniowskiego jest bardziej niż *Szlachectwo duszy* odległa od aktualnych dyskusji politycznych. Pochodzenie „spod strzechy słomianej" [97] pełni w dramacie Korzeniowskiego tylko rolę biograficznego ornamentu w prezentacji pozytywnego bohatera, nie staje się punktem zaczepienia dla generalnej polemiki w obronie „trzeciego stanu", jaką przy wszystkich jej ograniczeniach odczytujemy przecież wyraźnie w *Szlachectwie duszy*. Chociaż zatem materiał życiowy jest w komedii Korzeniowskiego niewątpliwie bogatszy, to jednak autora *Majątku* nie stać na takie uogólnienia społeczne, jakich — prawda, że w deklaracjach, a nie w konflikcie dramatu — nie skąpił swemu widzowi Chęciński.

Spostrzeżenia te oczywiście nie mogą prowadzić do wniosków wartościujących; idzie tu tylko o wskazanie różnic dzielących pisarzy, którzy w owym czasie zajmowali stanowisko zgodne z szeroko rozumianym programem liberalnym. Wartościować musimy dopiero wówczas, kiedy w zasięg analizy wkracza problem ciążenia tradycji

[97] J. Korzeniowski, *Majątek albo imię*. Warszawa 1860, s. 57.

patriarchalnych nad poglądami twórców. Badany tym probierzem, dramat Korzeniowskiego wykazuje znacznie większe nasilenie sympatii „sarmackich". Chęciński, nawet wówczas, gdy kreuje postać Barona, idzie z duchem czasu szybciej niż Korzeniowski, którego najmocniejsze atuty — to figury cnotliwych ziemian z zacisznej prowincji. Bo przecież nie kto inny, tylko pani sędzina Bydgowska i zamożny szlachcic (*nomen omen*!) Starzycki kierują w imieniu autora losami młodych bohaterów i wypowiadają o nich — także w imieniu autora — swe wyroki.

Najciekawiej chyba puentuje sprawę patriarchalizmu w kontekście literackim *Szlachectwa duszy* Siemieński, który swą recenzję zamyka przykładem „pozytywnym", dobranym bardzo zręcznie z uwagi na autorytet owego „konkurencyjnego" autora, którym jest Kraszewski. Rzecz upatrzona przez Siemieńskiego dla ostatecznego pognębienia *Szlachectwa* nosi tytuł *Stare dzieje* i stanowi ciekawy przykład swoistego odbicia dyskusji uwłaszczeniowych w świadomości autora *Jaryny*, nasuwający analogie z równie utopijną komedią Syrokomli *Wiejscy politycy*.

Akcja *Starych dziejów* rozgrywa się współcześnie; jej bohaterem jest wzniosły hrabia-artysta, którego „pociąg ku wyższym pracom" doprowadza do ruiny finansowej. Na domiar złego rządca-dorobkiewicz chce go wyzuć z majątku. Hrabia stoi nad brzegiem przepaści i za chwilę już nastąpić ma katastrofa, kiedy poczciwa gromada chłopska — rzecz dzieje się na Rusi! — urządza dobrowolną składkę i za zebraną sumę ratuje posiadłość dziedzica. Dobry pan w nagrodę znosi pańszczyznę. Oto „prawdziwy diagnozista swojego czasu" — konkluduje w swym rozbiorze Siemieński. Krytyk Czasu widzi w tej summie utopijnych złudzeń Kraszewskiego najwierniejszy dokument epoki. Czytamy:

> Rys przywiązania naszego ludu do dawnej, zasiedziałej na jednym miejscu szlachty nie jest wymysłem fantazji autora, ale prawdą pokazującą, jak silne były węzły tego społeczeństwa, które pomimo warstwowych nierówności stało na [...] prawach miłości ojcowskiej i dziecięcego przywiązania [...] [98].

W takim kontekście *Szlachectwo duszy* mogło zainteresować demokratyczną Warszawę jednoznacznością haseł deklarowanych w tyradach, rzeczowością obserwacji, troską o zachowanie życiowego prawdopodobieństwa poszczególnych perypetii scenicznych. Tak

---

[98] Siemieński, *op. cit.*, s. 577.

też — jako utwór przynajmniej w założeniu realistyczny — oceniał dramat Chęcińskiego jeden z najczynniejszych działaczy lewicowej konspiracji warszawskiej, Apollo Korzeniowski. Pisał on, że Chęciński jako autor *Szlachectwa* „czerpie natchnienie z naszego życia, z życia, że się tak wyrazimy, żywego". Jego dramat może stanowić przekonywający argument przeciw „stronnikom sztuki dla sztuki, bałwochwalcom sztuki idealnej",

> [którzy] sieją próżne trwogi, że poezja zniży się i znędznieje w dotknięciu z codziennym życiem narodu. Przeciwnie, ona jedna to życie podnosi i wypogadza. [...] P. Chęciński zdaje się kierować tymi zasadami w formie demokratycznej poezji. W *Szlachectwie duszy* tak to było widoczne i dotykalne, iż uderzało nowością [99].

W ostatecznej ocenie *Szlachectwa duszy* trzeba ten głos krytyka bliskiego pozycjom rewolucyjno-demokratycznym bezsprzecznie wziąć pod uwagę. Potwierdza on raz jeszcze, że polityczna funkcja dzieła literackiego może w określonym momencie historycznym przerosnąć jego rzeczywistą wymowę. Pod jednym warunkiem: że jest to utwór aktualny, związany z problematyką swojego czasu, utwór chociażby mylny w ocenach syntetycznych, ale przecież poszukujący klucza do współczesności na drodze przynajmniej w niektórych punktach zbieżnej z postępową ideologią epoki.

7

Kończąc omówienie *Szlachectwa duszy* trzeba jeszcze zwrócić uwagę na teatralne wartości tego utworu. Oczywiście, wartości te mieszczą się bez reszty w ramach tej konwencji komediowej, której najbogatszą reprezentację stanowi ówczesna twórczość Józefa Korzeniowskiego. Mamy tu zatem do czynienia z typową komedią obyczajową, wiernie trzymającą się gleby realiów, eliminującą wszelkie wyolbrzymienia charakterologiczne i sytuacyjne, daleką od jakichkolwiek prób metaforyzacji. Komedia taka nacechowana jest dbałością o prawdopodobieństwo zachowań i sytuacji, o wewnętrzną zgodność wprowadzonego schematu obyczajowego; tym różni się wyraźnie od wielu, nawet późnych, komedii Fredry, w których elementy groteski *(Rewolwer)*, gwałtowne spiętrzenia sytuacji komicznych *(Wielki człowiek do małych interesów)*, wreszcie przerzuty akcji na teren dla polskiego widza egzotyczny —

[99] A. N[ałęcz] K[orzeniowski], *Przegląd piśmienniczy*. Tygodnik Ilustrowany, 1863, t. 7, nr 179.

częstokroć dominują nad zasadą wierności wobec obyczajowego tła. Nie znaczy to, rzecz prosta, iż komedia Chęcińskiego czy Korzeniowskiego jest bardziej realistyczna od komedii Fredrowskiej. Wręcz przeciwnie — postać Jenialkiewicza, zbudowana na groteskowym wyolbrzymieniu jednej tylko cechy charakteru, megalomanii, uogólnia portret psychologiczny powiatowej „głowy do pozłoty" na pewno trafniej, niż np. anemiczna i spłycona przez liberalną programowość sylwetka Czesława ze *Szlachectwa duszy* uogólnia doświadczenie społeczne ówczesnej „inteligencji z awansu". Idzie tu o co innego. Idzie o to, że Chęciński-komediopisarz tworzy wszystkie swe postacie, także niewątpliwie arealistyczne (np. chłopa-milionera i wzniosłego Barona), z zespołu cech prawdopodobnych, z zachowań — powiedzielibyśmy — przeciętnych. To samo dotyczy oczywiście i konfliktów między poszczególnymi bohaterami. Stopień prawdy życiowej zależy tu dopiero od zasady koncepcyjnej, która organizuje w artystyczną całość obserwacje przeniesione wprost z życia do wizji literackiej. Wiemy zaś, że taką zasadą jest u Chęcińskiego tylko w niewielkim stopniu tendencja demokratyczna, nad którą dominuje wyraźnie pochwała dorobkiewiczostwa. Ta zasadnicza przyczyna sprawia, że poetyka komedii obyczajowej nie mogła w *Szlachectwie duszy* stanąć w służbie konstrukcji jednoznacznie realistycznej.

Toteż nasze pytanie o walory sceniczne *Szlachectwa* dotyczy przede wszystkim wartości w pewnej mierze autonomicznych wobec koncepcyjnych założeń dramatu —.takich, jak technika akcji i dialogu, jak wiersz komedii. Innymi słowy: trzeba sprawdzić, w jaki sposób Chęciński gospodarował materiałem literackim w ramach przyjętej koncepcji ideowo-artystycznej, skądinąd bynajmniej nie najpłodniejszej dla realizmu sztuki. Od tego sposobu gospodarowania zależały sprawy nie pierwszoplanowe, ale mimo to godne uwagi. Zależał od niego przede wszystkim stopień p o t o c z n o ś c i komedii. Dobre rzemiosło teatralne mogło w pewnym stopniu uchronić pisarza przed sztucznym koturnem dydaktyki, a co ważniejsze — mogło przyczynić się do wykształcenia narzędzi artystycznych służących przekazywaniu ułamków prawdy życiowej, narzędzi, które w bardziej realistycznej funkcji użyte zostały później w *Porządnych ludziach*. Otóż wydaje się, że autor *Szlachectwa* był właśnie takim dobrym „technikiem" komedii obyczajowej.

Rzuca się to w oczy chociażby przy analizie sposobu prowadzenia akcji. Ekspozycja dramatu jest dość krótka. W sytuację kome-

diową pisarz wprowadza widza w sposób możliwie przystępny i żywy; dialogi ekspozycji cechuje szybka wymiana replik, odpowiadająca zaznaczonemu już w tym miejscu napięciu uczuciowemu i konfliktom dzielącym poszczególne postaci (myślę tu o obu dialogach między Baronem i jego żoną i o dialogu Anieli z rodzicami). Dzięki temu widz wchodzi od razu nie tylko *in medias* sytuacji scenicznej, ale jednocześnie zapoznaje się z przeżyciami bohaterów sztuki. Postacie, na których spoczął ciężar ekspozycji, nie są skutkiem tego jedynie obojętnymi informatorami, ale — na tyle, na ile je stać — p r z e ż y w a j ą podawane przez siebie informacje. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim sc. 3, w której jakże wcześnie następuje silne starcie uczuciowe między Anielą i jej matką.

Sprawność sceniczną autora demonstruje również sc. 9 aktu I, w której ostateczne zawiązanie kolizji przeplata się jeszcze z podawanymi mimochodem elementami ekspozycji. Połączenie takie dobrze świadczy o właściwym Chęcińskiemu poczuciu teatralnej ekonomiki czasu. Trafnym pomysłem wydaje się także zamknięcie aktu I natychmiast po zawiązaniu akcji statyczną sceną zbiorową. To zgrupowanie naprzeciw siebie oko w oko obu przeciwstawnych obozów, których cele i motywy działania poznaliśmy właśnie przed chwilą, wzmaga zainteresowanie widza dla perypetii II aktu.

Akt ten zawdzięcza swą zgrabną budowę temu, iż autor dość troskliwie baczył, by wszystkie postacie sztuki operowały tylko niepełną wiedzą o działaniach innych bohaterów. Baronowa nie zdaje sobie sprawy z poświęcenia Czesława; Stefan — z postępów, jakie poczyniła intryga Baronowej. Anielę pozostawia autor w wątpliwości co do rzeczywistych pobudek kierujących jej kochankiem; stary Wilczura aż do końcowej sceny aktu nie wie w ogóle o zmianach, jakie dokonały się w sytuacji dramatycznej. Baron wreszcie nie zna pobudek, które ożywiły kontrakcję jego żony. Gdyby ta niepełna wiedza o motywach kierujących postaciami utworu stała się również udziałem widza, finałowa perypetia aktu II mogłaby przyjąć pozór rzeczywistej katastrofy. Niestety jednak, niewiara w domyślność publiczności wzięła tutaj górę nad scenicznym instynktem pisarza; Czesław kilkakrotnie daje do zrozumienia widzom, że właśnie on jest autorem „darowizny Radosta".

Akt III nie stwarzał już dramaturgowi szczególnego pola do popisu. Jego zaletą jest tylko szybkie tempo wydarzeń prowadzących do rozwiązania konfliktu.

Jednakże te walory „techniczne" *Szlachectwa duszy* przewyższa jeszcze dobry dialog i zręczny wiersz komedii. Chęciński niejednokrotnie bardzo skutecznie walczy z „teatralnością" poszczególnych scen, ożywia wiersz utworu, pragnąc go zbliżyć do mowy potocznej. Trudne to zadanie, jeśli zważymy, że komedia pisana jest 13-zgłoskowcem! Realizacja tego zadania powiodła się Apollonowi Korzeniowskiemu, którego *Komedia* wyrasta jeszcze z praktyki wersyfikacji romantycznej i Fredrowskiej, nie powiodła się natomiast później autorom wierszowanych komedii z okresu pozytywizmu: szczególnie salonowe drobiazgi Asnyka *(Gałązka heliotropu)* cechuje więcej troski o zachowanie schematu intonacyjnego 13-zgłoskowca niż o zbliżenie wiersza do języka codzienności [100].

Jakie cechy wersyfikacji Chęcińskiego sprawiają, że wiersz jego percypujemy jako wiersz „żywy", zharmonizowany z szybkim tempem dialogu, a przez to i zwiększający stopień prawdopodobieństwa sytuacji scenicznych? Decyduje o tym przede wszystkim żywa wymiana replik dialogowych między postaciami dramatu. Dla ilustracji wybieram celowo przykład aktu I, a więc nie najbardziej typowy; jest to przecież akt najmniej dramatyczny, w dużej części służący ekspozycji. Otóż na 682 wersy tego aktu aż 165, więc około 24,1%, zostało rozbitych na repliki. Inną cechą charakterystyczną jest obfitość replik krótkich, mniej niż 6-zgłoskowych [101]. Replik takich w samym tylko akcie I znajdziemy 178; w tej liczbie 13 kwestii 5-zgłoskowych, 55 — 4-zgłoskowych, 65— 3-zgłoskowych, 31 — 2-zgłoskowych i 14 replik o wymiarach jednej sylaby. Cyfry te potwierdzają sąd Marii Renaty Mayenowej, która pisze:

---

[100] Na tę „salonową" tendencję komedii pozytywistycznej zwróciła m. in. uwagę Maria Renata Mayenowa na jednym z seminariów przeprowadzonych w r. 1954 w Instytucie Badań Literackich. Tendencja ta odbiegała również od żywych jeszcze tradycji wersyfikacji Fredrowskiej. Na temat wersyfikacji i dialogu Fredry por. analizy Kazimierza Wyki we wstępie do wyd.: A. Fredro, *Pisma wszystkie*. T. 1. Warszawa 1955, s. 70—84.

[101] Walory *Szlachectwa duszy* polegające na trafnym udramatyzowaniu dialogu uzmysławia najlepiej porównanie tego utworu z napisaną współcześnie komedią Syrokomli *Wiejscy politycy*, gdzie granica między replikami przypada z reguły na średniówkę (lub klauzulę) i gdzie zamiast żywej wymiany zdań mamy najczęściej rozwlekłe monologi. Ale nie sięgając nawet do *Wiejskich polityków* wystarczy porównać *Szlachectwo duszy* z współczesnym dramatem Korzeniowskiego *Majątek albo imię*, by przekonać się, że Chęciński przewyższa na ogół dramatopisarzy tego okresu zręcznością wersyfikacji i sprawną techniką dialogu.

Formowanie dialogu na modłę rozmowy potocznej znacznie skraca replikę. Taką skróconą repliką operuje dramat poromantyczny [102].

Równie silnie zbliża wiersz *Szlachectwa duszy* do języka codziennego dość częste zatarcie średniówki wewnątrz 13-zgłoskowego wersu. Mowa tutaj o pojawiających się w utworze Chęcińskiego wewnątrzwierszowych zwarciach syntaktyczno-intonacyjnych (według terminologii Wóycickiego), odziedziczonych po wersyfikacji romantycznej, choć występujących tu już nie tak licznie, jak u romantyków; wyrażająca się w ten sposób tendencja do „upotocznienia" wiersza słabnie zdecydowanie w późnej poezji krajowej, a zwłaszcza w liryce okresu pozytywizmu, w której następuje złagodzenie przerzutni wewnątrzwierszowych [103]. Na 682 wersy I aktu *Szlachectwa duszy* mniej lub bardziej wyraźne zakłócenie regularnej struktury intonacyjno-metrycznej obserwujemy w ponad 60 wersach (prawie 10%). W niektórych wypadkach przerzutnia średniówkowa służy poecie do uwydatnienia akcentu logicznego lub emocjonalnego, np.:

Los przygniótł go n i e d o l i // ręką skamieniałą
Kiedy spojrzysz w p r a w o ś c i ą // jaśniejące oczy
Doktor, nie doktor, z a w s z e // prostakiem zostanie
Ręczę ci, hrabio; n a d t o // poznałem Anielę

---

[102] M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*. Warszawa 1949, s. 178.

[103] M a y e n o w a (*Język liryki pozytywistycznej*. W pracy zbiorowej: *Pozytywizm*. Cz. 1. Wrocław 1950, s. 518—519) pisze: „Unikanie rozdwojenia linii metrycznej wiersza i linii intonacyjnej materiału językowego stwarza ową szczególną monotonię liryki pozytywistycznej [...]". Por. także z prac nowszych uwagi Zdzisławy K o p c z y ń s k i e j (*Trzynastozgłoskowiec*. W pracy zbiorowej: *Sylabizm*. Wrocław 1956, s. 405):

„W utworach Pola, Syrokomli, Lenartowicza, a także i u poetów późniejszych, jak Asnyk, Konopnicka, Tetmajer, Kasprowicz, prawie zupełnie brak jest w 13-zgłoskowych wersach przerzutni średniówkowych [...]".

Tak zatem wersyfikacja C h ę c i ń s k i e g o jest, metaforycznie mówiąc, „żywsza" nie tylko od wersyfikacji pozytywistycznej, ale także od wersyfikacji S y r o k o m l i. Oczywiście, nie wszędzie i nie zawsze; także i u Chęcińskiego znajdziemy długie monologi, w których struktury intonacyjna i metryczna są prawie całkowicie ze sobą zgodne. Należy wreszcie dodać tu i tę poprawkę, że sam fakt, iż wiersz *Szlachectwo duszy* jest wierszem utworu d r a m a t y c z n e g o, wpływa na jego strukturę. Niemniej odnotowane już wyżej porównanie *Szlachectwa duszy* z *Wiejskimi politykami* Syrokomli (także dramatem!) nakazuje wystrzegać się w tym wypadku absolutyzacji tezy o rozstrzygającym wpływie gatunku literackiego na wiersz utworu.

Często jednak zwarcie wewnątrzwierszowe nie znajduje żadnego uzasadnienia treściowego i może być wyjaśnione tylko wpływem toku mowy potocznej na wiersz komedii. Na przykład:

Najęło zaraz szereg // sal na pierwszym piętrze
Gdym wrócił z Francji, tydzień // bawiłem w Warszawie
Lecz deser... ech! to panna // Aniela objaśni
U sąsiada. — To ciebie // dziwi? — Niesłychanie!

Czasem nawet zdarza się, że zatarta średniówka przedziela pewne utrwalone już przez tradycję językową zrosty frazeologiczne:

Otóż na wsi, pod ręce // ująwszy się z pracą
Toś ty, uważam, kota // nie targował w worku
Że ten mariaż nie przyjdzie // do skutku. — Dlaczego?

W przytoczonych dotychczas przykładach widzieliśmy przede wszystkim objawy żywiołowego wpływu praktyki poezji doby romantycznej. Są jednak w strukturze *Szlachectwa duszy* i takie momenty, które wyjaśnić może tylko świadoma dążność do nadania utworowi piętna życiowej prawdy. Tak np. teatralność podziału na sceny zwalcza Chęciński tworząc ścisłe powiązania wersyfikacyjne pomiędzy poszczególnymi częściami aktu. Na 11 scen aktu I (a więc na dziesięć przedziałów między scenami) aż w ośmiu przypadkach następuje rozbicie wersu pomiędzy dwie sceny, zaś w czterech przypadkach do sceny następnej przeniesiony zostaje rym. Jest to już oczywiście celowy zabieg pisarski.

Jeśli jednak dowody te pozostawiają jeszcze zastrzeżenia co do świadomego charakteru pracy autora nad nadaniem tekstowi potocznej bezpośredniości, to niewątpliwy argument przynosi tu taka oto uwaga reżyserska:

> Mimo policzenia śmiechu w sylaby wiersza artyści raczą nie zważać na to w ciągu całej komedii i śmiać się dowolnie we wszystkich podobnych miejscach [104].

Ta zabawnie brzmiąca wskazówka powtarza się jeszcze w tekście *Porządnych ludzi* [105]. Obie one potwierdzają wysunięte powyżej

---

[104] *Szlachectwo duszy*, s. 49.
[105] *Porządni ludzie*. Warszawa 1861, s. 227.

przypuszczenie, iż Chęciński jako dramaturg kierował się w swej pracy pisarskiej troską o życiowe prawdopodobieństwo utworu. Jest chyba rzeczą oczywistą, że doświadczenie aktorskie pomagało mu w tych staraniach odnajdywać często właściwą drogę.

IV. „Porządni ludzie"

1

Twórczość Chęcińskiego z lat poprzedzających bezpośrednio wybuch powstania nie jest obfita. W nerwowej, napiętej atmosferze walk politycznych, w czasie, kiedy każda „pokojowa" demonstracja groziła przeobrażeniem w starcie zbrojne — pisarz rzadko siadał do pracy i publikował niewiele. Jedyna większa rzecz Chęcińskiego z tych lat — pięcioaktowa komedia *Porządni ludzie* — powstała jeszcze u progu tego okresu, być może w roku 1860 [106]. W następnych miesiącach pisze Chęciński jednoaktówkę *Przed obiadem i po obiedzie*, która zapoczątkowuje cykl „przysłów dramatycznych" [107], oraz kilka drobnych utworów wierszowanych. Spośród nich dwa — *Próbę satyry* i *Pożytecznych* — zamieszcza w Tygodniku Ilustrowanym (1862), jeden natomiast, powiastkę ludową *Kołek bronowy*, drukuje w *Książce zbiorowej* ofiarowanej Wóycickiemu [108]. Na tych tytułach wyczerpuje się [109] lista prac literackich Chęcińskiego z lat 1860—1863.

Jaka tematyka dominuje w tych utworach? Po wczesnych gawędach poety, po *Szlachectwie duszy* można było się spodziewać, że w twórczości Chęcińskiego pogłębi się antyfeudalna tendencja i wzrosną zainteresowania dla kwestii chłopskiej. Stało się inaczej. Obserwacja pisarza skupia się teraz całkowicie na środowisku mieszczańsko-urzędniczym, a jego polemiczna pasja koncentruje się w krytyce niesprawiedliwości, których dopuszczają się bogacze. Bohaterami nowych utworów Chęcińskiego stają się ubodzy prawnicy i artyści (Gustaw i Edward w *Porządnych ludziach*, Stefan

---

[106] Aprobata cenzora na wydaniu sztuki z 1861 r. nosi datę 10 (22) V 1861.

[107] Jednoaktówka ta przeznaczona była dla popisu Alojzego Żółkowskiego. Wskazuje na to uwaga recenzenta (*Kronika literacka*. Biblioteka Warszawska, 1862, t. 4, s. 134) oraz dedykacja dla Żółkowskiego, poprzedzająca w drukowanym wydaniu (Warszawa 1862) tekst sztuki.

[108] Wyd. z r. 1862. *Kołek bronowy* przedrukowano w *Księdze wierszy polskich XIX wieku*, s. 358—363.

[109] Pomijam tutaj omówione już wcześniej libretta do *Verbum nobile* i *Strasznego dworu*.

w *Przed obiadem i po obiedzie),* którzy we własnych środowiskach zawodowych i we własnej niedoli poznają wszechwładne prawo nowego społeczeństwa: pogoń za zyskiem.

Dlaczego jednak uwaga Chęcińskiego koncentruje się na tych zagadnieniach właśnie teraz, kiedy twórczość innych pisarzy nurtuje coraz silniej sprawa reform społecznych i walki narodowowyzwoleńczej? Każda odpowiedź na tak sformułowane pytanie może być tylko hipotezą, mimo to spróbujmy hipotezę taką postawić. Pisałem już wyżej, że w *Szlachectwie duszy* Chęciński skupiał uwagę przede wszystkim na tym, co w nadchodzących przemianach społecznych miało charakter ciasno burżuazyjny. W *Niekomicznej komedii* Narzymskiego „syn ludu" był ubogim artystą; w *Szlachectwie duszy* miał on tytuł lekarza, ćwierć miliona na własnym koncie i nadzieję na krociowy spadek. Rzecznik „trzeciego stanu" był w tej komedii bogaczem. Teraz wszakże dostrzegł Chęciński drugie oblicze swojego ideału: dostrzegł, że wśród tych, których przedtem obdarzał mianem „ludzi pracy", są zarówno próżnujący milionerzy, jak i zapracowani nędzarze. Jednym słowem — pisarz, który przedtem interesował się przede wszystkim tym, co w dokonujących się przeobrażeniach było burżuazyjne, dostrzegał teraz nową nierówność: nierówność właśnie kapitalistyczną. Otwórzmy karty jednoaktowego „przysłowia" *Przed obiadem i po obiedzie* i odczytajmy stamtąd fragment dialogu dwóch dawnych kolegów szkolnych: bogacza Walentego i ubogiego Stefana, który mówi:

na studenckiej ławie
Byliśmy sobie równi, tam traf urodzenia,
Bogactwo lub ubóstwo braterstwa nie zmienia;
Tam się chyba w zdolnościach różnica dopatrzy
I biedny od bogacza pojęciem bogatszy. [...]
Lecz potem, jakże często panek ubogiego
Wstydzi się po dawnemu nazywać kolegą:
Jak, rozparty w powozie, od pieszego stroni,
Jak się lęka uścisku spracowanej dłoni.
Jak, próżniak, gardzi skrzętnym biedaka rzemiosłem [110].

Tak w imię nowej inteligencji zawodowej występuje Chęciński z oskarżeniem tych wszystkich, którym przywileje nadał ich stan posiadania. Zarzuca bogaczom próżniactwo i nieczułość na cierpienia bliźnich; w myśl zasady, iż „syty głodnemu nie wierzy" [111], Walenty

[110] *Przed obiadem i po obiedzie.* Warszawa 1862, s. 8—9.
[111] *Tamże,* s. 55.

nakazuje odpędzić spod swych drzwi zgłodniałego żebraka, zaś przyjacielowi z lat dziecinnych odmawia pomocy w uzyskaniu posady.

2

Ale Chęciński oskarża swych *hommes d'argent* nie tylko o próżniactwo i nieczułość serca. Widzi on, i widzi to z jasnością rzadką w ówczesnej literaturze, że pogoń za zyskiem może prowadzić aż do przestępstwa. Mówią o tym *Porządni ludzie,* dramat, który ściągnął na pisarza ataki reakcyjnej krytyki. Niezwykle powikłana akcja tej „komedii", która tylko z podtytułu jest komedią, sprowadza się w zasadniczych momentach do następującego toku wydarzeń. Główny bohater sztuki, Antoni Ładzicki, dokonał kradzieży: przywłaszczył sobie dwieście tysięcy rubli, pozostawionych w depozycie dla młodego malarza Edwarda. Posądzenie padło na innego jurystę, który niebawem zmarł, ale syn jego, Gustaw, postawił sobie za cel życia zmazanie plamy na pamięci ojca. Tymczasem Ładzicki, raz wkroczywszy na drogę występku, idzie po niej dalej. Pragnąc zdobyć cały spadek po zmarłym stryju, rozpuszcza fałszywą pogłoskę, iż drugi spadkobierca — Bolesław — jest nieprawym dzieckiem, i jednocześnie utrudnia mu zdobycie dokumentów świadczących o pochodzeniu legalnym. Miary podłości Ładzickiego dopełnia jego stosunek do własnej córki, którą dla swych osobistych korzyści zamierza wydać za hrabiego Wacława. W ten sposób usiłuje zrujnować miłość dwojga młodych (córki i Edwarda), a tym samym raz jeszcze krzywdzi ubogiego malarza, którego niegdyś potajemnie wyzuł z majątku. We wszystkich tych poczynaniach zachowuje Ładzicki nieskazitelną opinię; już teraz bogacz, jest *eo ipso* „człowiekiem porządnym" i z wyżyn swojego autorytetu sądzi innych, zarzucając im zgubną „niepraktyczność". Ta sytuacja społeczna Ładzickiego sprawia, że wszystkie jego intrygi idą pomyślnym torem i ani jeden z pozytywnych bohaterów dramatu nie jest im w stanie przeciwdziałać. „Porządnego człowieka" gubi dopiero... przypadek. Głupawy i chytry współuczestnik jego krętactw, pokątny „jurysta" Makówka, odsłania innym postaciom sztuki tajniki przestępstw kompana. Cóż jednak dzieje się dalej? Oto Ładzicki, skompromitowany przed najbliższym otoczeniem (tylko córka nie uwierzyła prawdzie), zostaje ocalony... z woli pozytywnych bohaterów sztuki. Poczciwy Bolesław daruje mu własną krzywdę, ba, więcej nawet — weźmie na siebie odpowiedzialność za kradzież popełnioną

na szkodę Edwarda. Czyni to dlatego, by oszczędzić Celinie pogardy dla własnego ojca. Ten motyw można jeszcze zrozumieć, nie sposób natomiast solidaryzować się z Gustawem, który również oszczędza Ładzickiego, choć ten zhańbił pamięć o jego ojcu i rzucił cień na dobrą tradycję prawniczego rodu. Ładzicki musi wprawdzie zwrócić część przywłaszczonych pieniędzy, ale jego dobra opinia pozostaje nienaruszona. Inni będą przez niego cierpieć, on będzie kradł dalej. Co do tego nie ma wątpliwości ani Chęciński, ani czytelnik dramatu. Nic też dziwnego, że ustami Gustawa wypowie pisarz (akt V, sc. 7) surowe oskarżenie „wielkich fortun" wyrastających z krzywdy ludzkiej:

a ja powiem szczerze,
W zbyt szybki wzrost majątków bynajmniej nie wierzę:
Te skrytych źródeł skarby, osłonięte nocą,
Świecą podstępem, lichwą lub krzywdą sierocą!

3

Rozwiązanie konfliktu *Porządnych ludzi* narzuca konieczność omówienia kilku zagadnień, z których na plan pierwszy wysuwa się kwestia pozytywnego bohatera ówczesnej twórczości Chęcińskiego. Napotykamy tu problem, który sygnalizuje nam jedną z głównych słabości pisarza: bohater Chęcińskiego jest człowiekiem szlachetnym, umie dostrzec niesprawiedliwość i krzywdę, ale nigdy nie zdobędzie się na wypowiedzenie im walki. Jego przekonania (nie zawsze równoznaczne z przekonaniami twórcy) nie wykraczają poza filantropię i ogólnikowy humanitaryzm. Radca w jednoaktówce *Przed obiadem i po obiedzie* atakuje tych, którzy „ten tylko ból czują, co ich samych pali [...]". Bolesław takie widzi przeznaczenie odziedziczonego majątku (akt I, sc. 10):

Powinniśmy tak użyć nieboszczyka pracy,
Żeby coś skorzystali i kraj, i biedacy;
Żeby bogactwo, które przez chciwość nieczułą
W biednych budziło zazdrość, możnych w oczy kłuło,
Dzisiaj błogosławili i mądrzy, i prości:
Tym mu pono najlepiej dowiedziem wdzięczności!

Pozytywny bohater Chęcińskiego jest wreszcie — w przeświadczeniu autora — powiązany jakimiś pośrednimi związkami z ludem. Ojciec Gustawa był ubogim prawnikiem dla biedoty i zebrał „żal ludu, co tłumnie Cisnął się, aby bliżej iść przy jego trumnie" (akt I, sc. 3). Malarz Edward w życiu ludu szuka natchnienia dla swej sztuki (akt I, sc. 9):

poznawszy ziemię, patrzyłem na ludzi,
Jak żyją, jak pracują, jak się bawią w święta,
Jak tam grają grajkowie, jak tańczą dziewczęta,
Byłem na trzech weselach...

W tych słowach odzywają się echa wiersza, którym w r. 1857 Chęciński uczcił pamięć kompozytora Komorowskiego, „wioskowego grajka", co lud ukochał „tak szczerze, tak rzewnie":

On z wami sercem zespolił się całem,
On śpiewał o was z tak świętym zapałem,
Że tętno czucia rozbudziłby w drewnie! [112]

Ale nawet w tej miłości ludu bohater Chęcińskiego jest człowiekiem rezygnacji.

Ta „bezprogramowość" pisarza łączy się chyba ściśle z jego pesymistyczną oceną współczesności (mowa oczywiście o okresie 1860—1863). Głęboko pesymistyczne jest zakończenie obu sztuk. W jednoaktówce *Przed obiadem i po obiedzie* moralny sens wydarzeń nie dociera do świadomości krytykowanego bohatera, którego nic nie jest w stanie wytrącić z błogiego samozadowolenia, chyba tylko... głód, jak to sugeruje autor dramatu. Pesymistyczne konkluzje *Porządnych ludzi* nie wymagają dodatkowych komentarzy. Obraz stworzony tutaj jest chyba — poza komedią Apollona Korzeniowskiego *Dla miłego grosza* (1859) — najbardziej ponurym obrazem życia społecznego owego czasu. Tę cechę *Porządnych ludzi* podkreślał w swej recenzji sam Korzeniowski. Pisał on, że Chęciński „bardzo umiejętnie przedstawił pewną grupę społeczną, wziętą z życia", i dodawał dalej, na czym owa wierność prawdzie życiowej polega:

> smutno widzieć rozsądną i miłą siostrę, która ma brata złodzieja; córkę, która ma ojca złodzieja; narzeczonego, który żeni się z córką złodzieja; adwokata, który ochrania swego klienta, będącego złodziejem, a posądzenie kradzieży zostawia na pamięci uczciwego człowieka, co więcej — ojca własnego [113].

Odnajdując analogie między *Porządnymi ludźmi* a dramatem Apollona Korzeniowskiego, musimy jednak pamiętać, że Korzeniowski, rzuciwszy społeczeństwu słowa pogardy, poszedł później do czerwonej konspiracji. Chęciński ze swych pesymistycznych roz-

---

[112] *Pamięci Ignacego Komorowskiego.* Kurier Warszawski, 1857, nr 281, s. 1497.

[113] Tygodnik Ilustrowany, 1863, t. 7, nr 179.

ważań wyciągnął inne wnioski. Przede wszystkim poddał krytyce własne, skądinąd ciągle jeszcze nie w pełni przezwyciężone, złudzenia co do szans i skuteczności filantropii. Jeden z ubocznych wątków *Porządnych ludzi* opowiada o troskliwej opiece materialnej, którą jakaś tajemnicza ręka rozciągnęła nad Edwardem. Ta filantropijna opieka idzie z początku na karb Ładzickiego. Wydaje się zrazu, że Chęciński pragnie ocalić widzowi resztki utopijnej wiary w dobre serce bogaczy. Jednakże pisarz w zakończeniu dramatu wyjaśnia sytuację: tajemniczym opiekunem Edwarda był Gustaw, sam biedny! Zamiast pochwały filantropii mamy zatem w tym (ale tylko w tym) wątku *Porządnych ludzi* ideę zgoła odmienną: ubogiemu tylko ubogi pomoże.

Jednakże pesymizm *Porządnych ludzi* łączył się nie tylko z negacją złudzeń filantropijnych, ale ponadto rzucał cień na samą ideę „czynu". Rzeczywistość jest zła, lecz każda próba przeciwstawienia się jej pozostaje bezowocna. Lepiej omijać zło, lepiej poddawać mu się bez walki. Dramat Chęcińskiego jest dramatem rezygnacji.

4

To „kapitulanckie" zakończenie *Porządnych ludzi* nie uchroniło jednak dramatu przed atakiem reakcyjnej krytyki. Sprawozdawca Biblioteki Warszawskiej miał za złe autorowi, iż sielankową atmosferę, która powinna być rzekomo stałą właściwością nie tylko komedii, ale i innych gatunków dramatycznych, zakłócił opisem łotrostw i brudów życia. Purystycznie potraktowana tradycja rygorów formalnych posłużyła krytykowi jako argument przeciwko realizmowi utworu. Czytamy:

> Komedia nie ma sobie za cel wyobrażać, do jakiego stopnia dojść może podłość ludzka, przez jakie aliánse spokrewnić się ze zbrodnią i pomimo to żyć bezpieczną pod pozorem prawości. Nie; to nie jest ani celem, ani przeznaczeniem bądź komedii, bądź którejkolwiek ze znanych form dramatycznych; jeżeli dramaturg zapotrzebuje podobnego duszy ludzkiej fenomenu, to on da mu właściwe miejsce we framugach swej kompozycji, ale go nigdy na pierwszym planie nie umieści.

Po tych wywodach, z których wynika, że w imię „czystości form" należy po prostu wystrzegać się odtwarzania pewnych zjawisk życia, następują dalej zarzuty dotyczące braku jakiejkolwiek „idei przewodniej" oraz końcowy wniosek, grzebiący Chęcińskiego

w opinii literackiej (a pamiętajmy, że publikuje to najbardziej autorytatywny organ literatury krajowej):

> cały utwór p. Chęcińskiego wygląda jak agrogat [!] środków bez celu [114].

Bardziej jeszcze zaciekły paszkwil na dramat Chęcińskiego pozostawił w swej spuściźnie niesławnej pamięci kondotier, Aleksander Niewiarowski. Na łamach rządowego Dziennika Warszawskiego gromił on pisarza w dobrze pojętym interesie miejscowej finansjery:

> Przede wszystkim mamy do zarzucenia autorowi *Porządnych ludzi*, że tak obniżył ton i spospolitował sferę swojego dramatu, używszy za główną i jedyną dźwignię działań w nim zawartych — tylko i tylko pieniędzy! [...] Prawda, że pieniądz jest silnym motorem działań ludzkich, a może nawet i probierzem wielu charakterów — lecz nie należy go stawiać za ideę w sztuce opatrzonej tendencją wyższej moralności i mającą już w samym tytule pretensję do głębszej ironii społecznej [115].

Rzecz prosta, Apollo Korzeniowski pisząc swe głębokie studium o *Porządnych ludziach* [116] chwali tę sztukę właśnie za to, co w niej gniewa reakcję: za jej realizm. Pisze, że jest to przykład dramatu „zespalającego się z życiem narodowym". Podziwia odwagę twórcy, bowiem Chęciński chcąc powiedzieć prawdę, ściągnął na siebie nieuchronne ataki „żywiołów", które „aby nie stać się treścią komedii, ulokowały się jakby w jakimś towarzystwie zabezpieczenia od pożaru śmieszności i gradobicia szyderstwa". Czytamy:

> Długie lata udawań spowodowały w społeczeństwie przerażenie na widok prawdy, wstręt ku niej, strach wypowiedzenia ostatniego słowa; a że komedia przy najsłabszej nawet pretensji do zalet i sławy musi być prawdą, odwagą i jasnością wyrazu, więc naturalnie zostaje pod zaklęciem społecznym, a autor zawsze za szkodliwego człeka uchodzi.

---

[114] *Kronika literacka*. Biblioteka Warszawska, 1861, t. 4, s. 464—465.

[115] [A. Niewiarowski], *Felieton „Dziennika Warszawskiego"*. Dziennik Warszawski, 1865, nr 4.

[116] A.N.K., *Przegląd piśmienniczy*. Tygodnik Ilustrowany, 1863, t. 7, nr 179. Dalsze cytaty podaję już bez odsyłaczy. Autorstwo Korzeniowskiego ustala bibliografia czasopism dziewiętnastowiecznych, opracowana przez Adama Bara i zespół IBL. Opowiada się za nim również R. Taborski, *Polityczna i literacka działalność Apolla Korzeniowskiego w r. 1861*. Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 4, s. 529. Artykuł Korzeniowskiego był zapewne napisany w r. 1861, a wydrukowany został w dwa lata później, gdy jego autor przebywał już na zesłaniu.

To uznanie realizmu dramatu nie jest wolne od zastrzeżeń. Wszystkie zarzuty krytyka nie kwestionują jednak społecznej i artystycznej wartości sztuki. Ich sens podstawowy jest inny. Mamy przed sobą artykuł człowieka konspiracji, bezpośredniego uczestnika walki, który doceniając wkład, jaki Chęciński wnosi swą krytyką krzywdy, pragnie jednak, aby pisarz poszedł jeszcze dalej, aby oddał talent w służbę idei podjętych przez demokratyczną lewicę. Takie stanowisko nakazuje Korzeniowskiemu zwrócić uwagę na fakt, iż krytycyzm Chęcińskiego przynoszący pewne owoce w r. 1859 *(Szlachectwo duszy),* nie wystarcza już w roku 1861. Przed dwoma laty „społeczeństwo [...] każdy akt życia stawiało oddzielnie, egoistycznie tylko, a w chwilach zapału podnieść się tylko do kastowości umiało". Wówczas *Szlachectwo duszy* było uderzeniem celnym; teraz jednak „literacką pracę [Chęcińskiego] wyprzedziło życie". Przed kołami demokratycznymi stanęła bezpośrednio perspektywa walki i dlatego pierwszym zadaniem pisarza powinno być upolitycznienie dramatu. Autor *Porządnych ludzi* zajmuje się wyłącznie samym „momentem interesu pieniężnego", tymczasem za momentem tym ukrywa się teraz liberalne organicznikostwo, „półśrodkowość", prowadząca w końcu — czego Korzeniowski ze względu na cenzurę dopowiedzieć nie może, ale co wynika jasno z jego wywodów — do sabotowania walki zbrojnej. Właśnie dlatego Chęciński powinien zaatakować liberalny program polityczny i przemienić oskarżenie jednostkowe w społeczne. Czytamy:

> Ciekawym zadaniem byłoby z życia takiego człowieka [jak Ładzicki] lub z momentu tego życia wysnuć komedią, której bohaterem nie tyle byłby ów nazwany „porządnym" człowiek, ile społeczeństwo umiejące tak nazywać ludzi, byle tylko ostrą opinią i spełnieniem obowiązków przez nią nałożonych nie zawichrzyć sobie spokoju i używania darów bożych.

Obok tych rozważań znajdujemy fragment sugerujący już całkiem wyraźnie, że zadaniem dramatu ma być atak na liberalizm:

> [Chęciński] mógłby podołać zadaniom trochę bliżej serca naszego leżącym, niż głupia chciwość lub pospolite złodziejstwo, gdy te nie są pokryte nawet celami materialnego rozwoju kraju, postawionego przez niektórych za alfę i omegę zbawienia.

Oczywiście, aktywny działacz konspiracji dobrze zdaje sobie sprawę z ograniczeń, jakie sztuce politycznej narzuca nacisk cenzury. Jednakże pewne sprawy leżały w zakresie możliwości autora. Przede wszystkim mógł Chęciński choćby w metaforze wprowadzić do swej sztuki ideał walki:

osobliwie dla sztuki zespalającej się z życiem narodowym, jaką jest sztuka p. Chęcińskiego, życzyć by wypadało, aby autor nie mogąc odszukać w życiu ideałów, tworzył je myślą zbawienną i skierowaną do ugodnienia społeczeństwa, dla którego żyje.

Że nie idzie tu o jakiś oderwany od konkretów społecznych ideał miłości bliźniego, potwierdza ostra, polityczna krytyka pozytywnych kreacji dramatu. O Bolesławie, który poświęcił się, by uratować opinię Ładzickiego, powie Korzeniowski pogardliwie i krótko:

bezinteresowny z natury, pobłażliwy, aby nie mieć przyczyny gniewania się — typ także dość pospolity.

Natomiast centralnej postaci pozytywnej *Porządnych ludzi*, Gustawowi, poświęca krytyk dłuższy rozbiór, w którym próbuje wykazać nicość tego rodzaju „pozytywu". Pisze:

Gustaw, adwokat, najwyżej moralnie podniesiony, [...] ale nadto może pobłażliwy, zaciera tą cnotą przesadzoną dodatnie wrażenie, które przeznaczony był wywrzeć. W położeniu Gustawa, gdy z jednej strony był wierutny złodziej, którego zbrodnia na pamięci Gustawowego ojca ciąży, a z drugiej rehabilitacja publiczna tej pamięci i ukaranie fałszerza, on syn, on prawnik, on człowiek, woli to jakoś gładko uczynić, cicho, bez rozgłosu.

Tego rodzaju oceny miały w krytyce Korzeniowskiego sens polityczny. Ludzi „gładkich", ludzi, którzy zawsze gotowi są ustąpić przed złem, byle tylko „nie mieć przyczyny gniewania się" — takich ludzi nie mógł ścierpieć działacz lewicy w utworze swego potencjalnego sojusznika. Mówimy „potencjalnego sojusznika", ponieważ krytycyzm *Porządnych ludzi* był dla Korzeniowskiego wystarczającym argumentem, aby policzyć twórcę dramatu w poczet „swoich". Świadczy o tym kończące recenzję zestawienie komedii Chęcińskiego z twórczością Józefa Korzeniowskiego. Autor *Wąsów i peruki* zostaje tu określony jako piewca „lat ubiegłych", Chęciński natomiast jest twórcą, którego rozwój „w najsympatyczniejszym dla nas odbywa się kierunku". Myśl całego artykułu wyraża najpełniej następujące zdanie:

Sądzimy jednak, że talent p. Chęcińskiego ma prawo do stania na równi z życiem, a jeżeli go nie ma, to zdobyć je sobie może, bo ma po temu siłę.

5

Autorowi *Porządnych ludzi* brakowało jednak owej „siły"; na którą liczył Apollo Korzeniowski. Demokratyczny krytyk nie docenił ogromu uprzedzeń ciążących na poglądach Chęcińskiego; nie pojął, że pesymizm dramaturga był tak głęboki, a liberalne ograniczenia tak silne, że zamykały mu drogę do opowiedzenia się za programem walki. W burzliwym r. 1862 Chęciński usiłował odpowiedzieć na wzrastające potrzeby chwili powiastką *Kołek bronowy*, w której w sympatycznych barwach przedstawił ludowego wiarusa powracającego do kraju z legionowej kampanii pod Saragossą. Był to jedyny chyba w jego twórczości moment, kiedy przemówił w niej prosty patriotyzm ludu. Ale już w pisanych współcześnie librettach do oper Moniuszki problematykę narodową wiązał Chęciński z tradycją szlachecką.

Te wszystkie przyczyny spowodowały, że twórczość Chęcińskiego weszła w okresie powstania styczniowego w stadium kryzysowe, z którego pisarz nie zdołał podźwignąć się i później. Gromiony przez konserwę, równocześnie nie mógł znaleźć wspólnego języka z demokracją. Bowiem odczucia więzi z masami brakowało Chęcińskiemu już przed wybuchem powstania; świadczą o tym dwa wiersze programowe, które pisarz opublikował w Tygodniku Ilustrowanym. Potępił tu wprawdzie konformistyczną reakcję, ale jednocześnie wyraził nieufność wobec wszelkich akcji natychmiastowych, jakich wymagała aktualna sytuacja polityczna, opowiedział się za hasłem „powolnych działań":

wstyd niech zostanie
Tym, co z trwożliwym sercem, z przerażoną twarzą
Patrząc na ogrom pracy, tknąć się jej nie ważą, [...]
Tym wreszcie, co chcąc wszystko zdziałać w jednej chwili,
Nie dokończywszy wczoraj, dziś nie powrócili.
Niech się wstydzą, bo lepszej nie warci są doli,
Ja pójdę za takimi, co śpieszą powoli;
Może zachęcę innych — i siły wspólnemi
Spulchni się łono z dawna nie uprawnej ziemi [117].

„Ja pójdę za takimi, co śpieszą powoli..." Jakże inaczej pisali wówczas poeci demokratycznej lewicy! Zacytujmy tu dla kontrastu

---

[117] *Próba satyry*. Tygodnik Ilustrowany, 1862, t. 5, nr 127, s. 91.

jeden z wierszy Narzymskiego; wykazuje on ciekawą zbieżność sformułowań, ale jego tendencja jest wręcz odwrotna:

...I cóżem winien, że nigdy w mym życiu
Nie umiem kochać, ni działać powoli,
Nie umiem zamknąć, zachować w ukryciu
Ni mego szczęścia, ni mojej niedoli? [...]

O! wszak to nie grzech, że nad wszystko w świecie
Kocham tę moją świętą — wpół-umarłą;
Stoję przy trumnie, jak przy matce dziecię
I wspieram wieko — by się nie zawarło... [118]

22 stycznia 1863 lewica demokratyczna stanęła do walki. Wieko narodowej niewoli nie zawarło się właśnie dzięki jej rewolucyjnemu czynowi. Miesiące powstania zdziałały dla rozwoju narodowego Polski więcej niż lata „powolnych trudów". Spór między „szaleńcami" i „ludźmi środka" wygrali przed trybunałem historii „szaleńcy".

V. Ostatnie lata twórczości

1

Stanowisko, jakie zajął Chęciński w przeddzień powstania styczniowego, przesądziło o dalszych losach jego twórczości. Popowstaniowe pisarstwo Chęcińskiego zatraciło się w błahej — powiedzielibyśmy: salonowej — problematyce, zagubiło wyrazistość obserwacji i krytycyzm społeczny.

Toteż istotnych wartości pracy kulturalnej Chęcińskiego po r. 1863 poszukiwać należy w jego działalności teatralnej, a nie w utworach literackich. Chęciński-pisarz staje się teraz malarzem drobnych trosk i radości życia rodziny mieszczańskiej; co najwyżej wystąpi jeszcze tu i ówdzie ze słowem skargi na stosunki panujące w sferach urzędniczych (jednoaktówka *W niełasce*). Ale owe rzadkie akcenty niezadowolenia i żalu nie prowadzą już do namiętnego oskarżenia „porządnych ludzi". Twórczość Chęcińskiego z lat 1863—1874 nacechowana jest płytkim optymizmem, powierzchowną i krótkowzroczną ufnością w dobroć natury ludzkiej; nie pokazuje ostrych konfliktów, nie ma prawdziwego napięcia dramatycznego. Drobne nieporozumienia między bohaterami rozwiązują się w sposób łagodny, dzięki dobrej woli wszystkich postaci działających;

[118] [J. Narzymski], *Cóżem ja winien?* Pszczoła, 1861, nr 42.

trudno nawet powiedzieć, że w utworach tych zwycięża „dobro", ponieważ nie ma tu walki. Chęciński pisze swe sztuki tak, jak gdyby moralność postulowana była moralnością rzeczywiście obowiązującą, jak gdyby realizacji ideałów etycznych nie stały na przeszkodzie żadne poważne siły... może poza niewinnym sentymentem do zamożnych kamieniczników *(Cicha woda brzegi rwie)* i uniżonością wobec przełożonych *(W niełasce)*. W konsekwencji popowstaniowe utwory Chęcińskiego są jednoznacznym wyrazem idealizacji rzeczywistości mieszczańskiej.

Cechy takie odnajdujemy już w drugim utworze z cyklu „Przysłów dramatycznych", a mianowicie w jednoaktowej komedyjce *Ciekawość pierwszy stopień do piekła* [119]. Jest to błaha, salonowa sztuczka, której główny „problem" można ująć następująco: czy żona ma prawo wglądu w korespondencję męża. Postacie tej komedyjki nie budzą wesołości ani odrazy; są po prostu nijakie. Żadna z nich nie jest w stanie wywołać żywszej refleksji widza: ani mąż-ideał, ani trzpiotowata żonka, ani wreszcie szablonowa figura starej panny, usiłującej w przypływie zazdrości zakłócić szczęście małżeńskie młodych. Sztuka, w której zabrakło kolizji dramatycznej, może zostać rozwiązana przez *qui pro quo*; tak też rozwiązuje ją Chęciński. List, który miał być dokumentem zdrady małżeńskiej, zawiera moralizatorski wierszyk małżonka; młodzi padają sobie w objęcia, wichrzycielka nie mając innej rady rozczula się wraz z nimi. Na zakończenie — morał, który jednoczy wszystkie postaci w łatwej zgodzie:

Wierz wierzącym, nieś w zamianie
Ufającym — zaufanie,
A fałsz życia nam nie splami;
Podaj rękę: Bóg nad nami! [120]

W następnym „przysłowiu dramatycznym" *Cicha woda brzegi rwie* [121] wygłosił Chęciński raz jeszcze ów naiwnie optymistyczny morał. Tym razem wkroczył na scenę motyw nierówności majątkowej, ale w jakże spłyconej i zbanalizowanej postaci! Bohaterem komedii jest Roch — „profesor" — notoryczny pantoflarz, który

---

[119] Wyd.: Warszawa 1864. Jak wynika z artykułu Felicjana Faleńskiego (*Kronika literacka*. Biblioteka Warszawska, 1864, t. 2, s. 290), rzecz ta powstała parę lat wcześniej.

[120] *Ciekawość pierwszy stopień do piekła*. Warszawa 1864, s. 81.

[121] Druk. w Tygodniku Ilustrowanym, 1867. Osobne wyd.: Poznań 1868.

jedyny raz w życiu zdobywa się na opór wobec apodyktycznej żony i ratuje córkę przed zamążpójściem za głupawego kamienicznika. Takie postawienie sprawy bardzo się podoba recenzentowi Bluszczu, który w pełnych patosu słowach chwali komediopisarza za postać Rocha. Poczciwy profesor wyrażać ma myśl, „iż człowieka tu na ziemi inne jeszcze jest przeznaczenie prócz zadowolenia materialnych potrzeb" [122]. W rzeczywistości jednak zamysł autora nie sięgał bynajmniej tak daleko. Chęciński odtworzył tu po prostu stereotypową scenkę z mieszczańskiej codzienności; wykpił przy tym nadmierną interesowność, jednakże uczynił to łagodnie, nie tracąc sentymentu dla wprowadzonych postaci ani wiary w ich wrodzoną poczciwość. Słusznie ocenił tę sztukę recenzent Przeglądu Tygodniowego, który zauważył, iż autor „nie wychodzi poza ramy zwyczajności" [123].

„W ramach zwyczajności" mieści się także ostatnie „przysłowie dramatyczne" Chęcińskiego, jednoaktówka *W niełasce* [124]. Obrazuje ono stosunki panujące w środowisku urzędniczym; wytyka interesowność, chciwość, kult protekcji, plotkarstwo i obłudę wobec zwierzchników. Tym razem pesymistyczna ocena środowiska nie zostaje zakłócona mirażem łatwej zgody — mimo to Chęciński nie powstrzymał się przed wprowadzeniem innych momentów idealizacji. Są sprawiedliwi w Sodomie; należy do nich przyszły zięć Dyrektora, który, postawiony między interesem a głosem serca, przetrzymał próbę i wybrał miłość; należy do nich również i sam Dyrektor-filantrop, szczerze zainteresowany losem swych podwładnych, którzy za jego pomoc odpłacają czarną niewdzięcznością. Takie rozmieszczenie świateł i cieni znamiennie świadczy o horyzontach pisarza, głoszącego, iż naprawa obyczajów powinna przyjść „z góry".

2

Na liście utworów Chęcińskiego z lat 1863—1874 znajdują się także dwie obszerniejsze rozmiarami komedie: trzyaktowy dramat *Poświęcenie* [125] i pięcioaktowa komedia *Krytycy* [126]. Żadna z nich nie dorasta jednak do poziomu *Szlachectwa duszy* i *Porządnych*

[122] E. Lubowski, *Przegląd teatralny*. Bluszcz, II, 1867, t. 3, nr 19.

[123] F. N[iedzielski], *Przegląd teatralny*. Przegląd Tygodniowy, II, 1867, nr 18.

[124] Wyd.: Warszawa 1874.

[125] Napisany prawdopodobnie w r. 1865, wyd.: Warszawa 1866.

[126] Wyd.: Warszawa 1875.

ludzi. Przede wszystkim obu sztukom zabrakło tych walorów scenicznych, którymi wyróżniały się dramaty przedpowstaniowe; zabrakło im zwartej, jednolitej kompozycji i szybkiego tempa akcji. *Poświęcenie* jest wręcz nudne; gadulska ekspozycja zajmuje cały ogromny akt I, zaś aktom następnym nie dostaje rzeczywistego konfliktu, który by wzmagał napięcie dramatyczne. Akcja *Krytyków* jest natomiast niezmiernie powikłana i opiera się na zgoła nieprawdopodobnym pomyśle (podwójne nieporozumienie wokół nazwiska pozytywnego bohatera sztuki), który dysonansowo kontrastuje z całym stylem utworu, z fotograficzną wiernością w odtworzeniu małych realiów „artystycznego świata".

Główną przyczynę niedostatków popowstaniowych dramatów Chęcińskiego trafnie zauważył Chmielowski, który zarzucał pisarzowi, iż „nie waży się kolizji dramatycznej naprężać, chociaż wszystkie rysy wewnętrzne charakterów ku temu zmuszają" [127]. Ale brak „kolizji dramatycznej" wynika przecież z „bezkonfliktowego" widzenia świata. Teza ta potwierdza się ze szczególną wyrazistością w *Poświęceniu* — sztuce, która miała podjąć ważkie problemy moralne, a stała się idylliczną pochwałą „żywota człowieka poczciwego". Ten idylliczny charakter *Poświęcenia* dobrze odczuł Jan Aleksander Fredro, który nadesłał Chęcińskiemu prawdziwie panegiryczny list, powołując się w nim zresztą — nie wiadomo, czy zgodnie z prawdą — na sąd swego wielkiego ojca [128].

Akcja *Poświęcenia* sprowadza się w skrócie do następujących wydarzeń. Dobrogost, uczestnik powstania 1831 r. (co oczywiście zaznaczone jest tylko w aluzjach), wyjeżdżając na emigrację pozostawił majątek pod opieką swojego dawnego przyjaciela, Kaliny, który okazał się nieudolnym gospodarzem. Po śmierci Kaliny posiadłością Dobrogosta zaopiekował się młody szlachcic okoliczny Stanisław; i on jednak, mimo nakładu pracy i własnych funduszów, nie zdołał uwolnić wioski od stutysięcznego długu. W tej sytuacji następuje powrót Dobrogosta z córką, która wcześniej już, przypadkowo spotkana, wzbudziła zainteresowanie młodego bohatera. Subtelność Stanisława nie pozwala mu wyznać przed ojcem ukochanej własnych zasług, toteż Dobrogost nieświadomie krzywdzi go

---

[127] Chmielowski, *op. cit.*, t. 2, s. 186. Ocenę tę rozciąga Chmielowski na całą twórczość komediopisarską Chęcińskiego, ale przyznaje, że *Szlachectwo duszy* mogło „mieć pretensję do znaczenia społecznego", zaś w *Porządnych ludziach* „był materiał na silną satyrę społeczną".

[128] List J. A. Fredry do Chęcińskiego z 14 X [1865?]. BO, k. 18—19.

posądzeniem o złą gospodarkę. W dalszym toku akcji ster rządów w wiosce Dobrogosta obejmuje Henryk, zwolennik „nowinek gospodarskich", który próbuje zastąpić rywala również przy pannie. Jednakże jego marnotrawna gospodarka powiększa obciążenie hipoteczne wioski; tylko nieustanna, anonimowa pomoc Stanisława ratuje Dobrogosta przed nieuchronną ruiną. Oto owo „poświęcenie", na które Stanisław godzi się bez protestu, jak gdyby nie odczuwał krzywdy, na którą sam się dobrowolnie skazał... bez wyraźnych zresztą powodów. Wreszcie nadchodzi katastrofa: lichwiarz-wierzyciel zamierza zlicytować wieś Dobrogosta, Stanisław, dopełniając miary nieprawdopodobieństwa swych czynów, ofiaruje chciwemu Grabkowi własną posiadłość. Dopiero wówczas prawda dociera do wiedzy Dobrogosta, który odwołuje wszystkie zarzuty i daje Stanisławowi córkę za żonę. Sztuka kończy się oczekiwanym *happy-endem*; wszystkie osoby dramatu uznają prawość Stanisława; czyni to nawet Henryk, który widząc swą fałszywą sytuację, od razu wyraża skruchę.

Oczywiście, przy takiej budowie akcji nie może być nawet mowy o jakimkolwiek konflikcie dramatycznym. Między dwoma rywalami istnieje wprawdzie obiektywna sprzeczność interesów, ale nie ma walki, bowiem głównym motywem działania Henryka jest po prostu niewiedza. Źródło perypetii *Poświęcenia* sprowadza się zatem do nieporozumienia, zaś przyczyną nieporozumienia jest anielska szlachetność pozytywnego bohatera komedii. W takim błędnym kole nie mogła się narodzić kolizja dramatyczna. Wszyscy ludzie są w tym dramacie bladzi, pozbawieni namiętności, wszyscy — poza lichwiarzem — są programowo dobrzy. Jeśli cierpią (a nieprawdopodobieństwo psychologiczne sięga tu tak daleko, że trudno uwierzyć w rozpacz Stanisława) — to cierpią, rzec można, przez własną anielskość. Takie ujęcie problematyki etycznej, którą Chęciński określił już w tytule, odebrało sztuce pozór życiowej prawdy, dramat zamienił się w sentymentalną idyllę. Zauważył to recenzent Dziennika Literackiego, który nie tylko poddał krytyce postać Stanisława, „zidealizowaną w stopniu nieodpowiednim komedii", ale ponadto wykazał „nielogiczność" w charakterystyce Henryka, któremu pisarz „w ostatecznym rozwoju nadał [...] niespodziewany kierunek". Wszystko to skłoniło krytyka do wniosku, iż treść *Poświęcenia* „mało nastręcza tematu do rozwinięcia żywego ruchu dramatycznego" [129].

[129] x, *Teatr.* Dziennik Literacki, XV, 1866, nr 2.

Ale dramat Chęcińskiego jest nie tylko idyllą moralną; jest on przede wszystkim idyllą szlachecką. „Porządni ludzie" z *Poświęcenia* — tym razem „porządni" bez ironii — to ludzie z dobrej, starej wsi ziemiańskiej, na której nie zabrakło nawet idealnego sługi, związanego z dziedzicem stosunkiem patriarchalnym. Lichwiarz Grabek został przez autora ostro z tego środowiska wyodrębniony. W ten sposób w twórczości Chęcińskiego zabrzmiał głośno tradycjonalizm. Ze zrozumiałą aprobatą podkreślał tę cechę *Poświęcenia* recenzent Bluszczu, który chwalił pisarza za „typy i charaktery swojskie", a główną wartość komedii widział w tym, że ukazała ona widzowi „bielone ściany staroszlacheckiego dworu" [130].

3

Dokumentem regresu, jaki po r. 1863 dokonał się w twórczości Chęcińskiego, jest również ostatni utwór pisarza — pięcioaktowa komedia *Krytycy*. Odpowiedział nią dramaturg na ataki prasy warszawskiej, która często kwestionowała jego linię repertuarową. Niezależnie od tego „prywatnego" punktu wyjścia oskarżenie Chęcińskiego mogło przerosnąć w realistyczny obraz stosunków panujących na rynku literackim. Mogło — gdyby dramaturg dokonał innej typizacji odtworzonych zjawisk. Tymczasem „krytycy" Chęcińskiego — to tylko ludzie pozbawieni gustu, naiwni a zadufani w sobie nieucy, bez żadnej przyczyny zmuszający komika do występowania w rolach tragicznych, a lekceważący prawdziwe talenty, „dorywczy sprawozdawcy",

> co bazgrzą szczęśliwie,
> Dziś o gwiazdach, a jutro o bawarskim piwie,
> Co się chcą znać na wszystkim, nie znając na niczym [131].

Tego rodzaju atak mógł uderzyć w niektórych „kurierkowych" augurów, ale nie trafiał bynajmniej w sedno sprawy. Widz, który na przedstawieniu *Krytyków* konfrontował satyrę Chęcińskiego z rzeczywistością, nie mógł dopatrzyć się w owych naiwnych i grubymi nićmi szytych postaciach Grzechotków, Pleśnickich i Zarybków żadnego ze znanych autorytetów teatralnych. Ani Kaszewski, ani Bogusławski, ani nawet Lewestam nie byli z pewnością nieukami, a przeciwnie — odznaczali się rozległą erudycją i niekiedy sporą

[130] Bluszcz, I, 1866, t. 1, nr 20.
[131] *Krytycy*. Warszawa 1875, s. 149.

wrażliwością estetyczną. Uderzenie Chęcińskiego mogłoby się stać celne tylko wówczas, gdyby wymierzył je w konserwatywny stosunek owej krytyki do tradycyjnych norm estetycznych, słowem, gdyby wystąpił w imię realizmu.

Są wprawdzie w *Krytykach* pewne próby zajęcia takiego stanowiska. Jeden z bohaterów komedii — Pleśnicki, nazywany tu „pseudoklasykiem" — atakuje „dramat ludowy" Ciernickiego (tak brzmi nazwisko autorskiego rezonera) za jego demokratyczne tendencje. Jest to jednak tylko odosobniony fragment sztuki.

Ta słabość ataku pisarza ma oczywiście źródło w niedostatkach jego własnego programu estetycznego. Rezoner komedii jest autorem dramatu „ludowego", ale ani razu nie precyzuje wyraźnie i nie broni jego założeń. Co więcej, zacytowany w tekście komedii liryk Ciernickiego budzi spore wątpliwości co do innych utworów przypisanych temu bohaterowi. Mamy w tym wierszu do czynienia po prostu z banalnym epigońskim *post*-romantycznym.

Wszystko to powoduje, że komedia Chęcińskiego nie stała się żywym i wiernym obrazem ówczesnych sporów literackich — nawet sporu pomiędzy „starą" i „młodą" prasą. Sztuka nie wytrzymała zresztą próby teatru. Jej prapremiera wzbudziła zainteresowanie przede wszystkim jako skandal z zakulisowych sfer literackich. Wznowiona w grudniu 1897 w Krakowie (jedną z ról grała wówczas Zapolska!), również nie pozyskała sobie publiczności. Tylko Nowaczyński wychwalał jej mniemane zalety jako „namiętnej, ale przydatnej satyry" na „handlarzy słowa, ciemnych i wrzaskliwych prostytutów krytyki" [132]. Taka interpretacja była oczywiście na rękę narastającemu ruchowi młodopolskiemu, który nawet w Chęcińskim pragnął widzieć szermierza sztuki „niezależnej". Jednakże na tę ekwilibrystykę interpretacyjną zdobył się tylko Nowaczyński; już Ludwik Szczepański pisał o *Krytykach* w tonie znacznie bardziej powściągliwym [133].

Ale inscenizacja krakowska, choć nie zdołała dodać blasku *Krytykom,* w pewnej mierze oddziałała korzystnie na pośmiertną „karierę literacką" Chęcińskiego: przypominała publiczności nazwisko pisarza, przywróciła — poprzez artykuł Nowaczyńskiego — pamięć o innych, bardziej godnych uwagi jego utworach. Tę pamięć winni jesteśmy Chęcińskiemu i dzisiaj. Niewątpliwie

---

[132] N o w a c z y ń s k i, *op. cit.*

[133] L. S z c z e p a ń s k i, *Teatr: „Krytycy".* Ż y c i e I, 1897, nr 12.

jego pisarstwo z lat 1863—1874 jest już martwą pozycją bibliograficzną, ale wcześniejsze utwory dramaturga — *Szlachectwo duszy*, *Porządni ludzie*, libretta do oper Moniuszki — godne są obszerniejszej wzmianki ze strony współczesnej historii literatury. Stanowią one interesujący przyczynek do obrazu tendencji nurtujących literaturę krajową w latach poprzedzających wybuch powstania styczniowego. I o tym trzeba pamiętać, wspominając dziś nazwisko twórcy, który wedle własnych słów — „nie mogąc być wielkim, starał się przynajmniej być użytecznym". To minimalistyczne zadanie działalność Chęcińskiego wypełniała nie gorzej od działalności wielu innych artystów tej epoki.