TEATR

ROZMAITOŚCI

UL. MARSZAŁKOWSKA 8

T E A T R R O Z M A I T O Ś C I

ul. Marszałkowska 8

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
IRENEUSZ KANICKI

KSAWERY GODEBSKI

MIŁOŚĆ I PRÓŻNOŚĆ

komedia w 3 aktach

Premiera: październik 1969 r.

Obsada:

HRABINA	— *JANINA SZYDŁOWSKA*
STAROSTA	— *EDMUND KARWAŃSKI*
GUSTAW	— *KRZYSZTOF KALCZYŃSKI*
LAURA	— *KRYSTYNA CHMIELEWSKA*
WIKTOR	— *WIESŁAW NOWOSIELSKI*
ZOSIA	— *JOANNA JEDLEWSKA*
AMOR	— X X X

Reżyseria:
Krystyna Meissner

Scenografia:
Krzysztof Pankiewicz

Muzyka:
Tomasz Ochalski

Kierownik literacki:
Lech Budrecki

Kierownik muzyczny:
Eugeniusz Majchrzak

Parafrazę komedii oparto na tekstach:

Vauquelin des Yveteux, Pierre de Ronsard, Olivier de Magny, Marguerite de Valois, Canon de Béthune, Eustache Deschamps, François Villon, Pernette du Guillet, Joachim du Bellay, Philippe Desportes, Antoinette Deshoulieres, Franciszek Karpiński, Stanisław Trembecki.

PARAFRAZA „MIŁOŚCI i PRÓŻNOŚCI"

Miłość i próżność przypomina Marivaux. Ale nie ta *Miłość i próżność*, którą przedstawia Teatr Rozmaitości. Tu bowiem tekst Ksawerego Godebskiego poddany został gruntownej adaptacji. Na dobrą sprawę w tym wypadku można mówić o parafrazie i to dość swobodnej.

Przede wszystkim zmieniło się znaczenie poszczególnych scen. Nie dlatego, że pojawiły się nowe postaci, choć w rzeczy samej Amorek nie figurował w oryginalnym tekście. Nie dlatego też, że powstały tu nowe sceny, których nie znał pierwowzór Godebskiego. Acz w istocie i takich scen można by się dopatrzeć. I takie sceny można by wyłowić. Zasadniczą jednakże rolę odegrało tu wprowadzenie do *Miłości i próżności* całego szeregu dłuższych i krótszych utworów poetyckich, użytych tu w funkcji dramatycznej.

A więc przypisanych określonym postaciom, niejako włożonych im w usta. Pociągnęło to za sobą, rzecz prosta, zmianę rysów charakterologicznych tego czy innego bohatera, modyfikację jednego czy drugiego epizodu, a nawet bądźmy szczerzy — wszystkich bohaterów i większości epizodów. Miało to również i skutki uboczne.

Otóż znakomita większość utworów poetyckich poszerzających tekst Godebskiego powstała wcześniej, nieraz znacznie wcześniej aniżeli *Miłość i próżność* (*Miłość i próżność* jest produktem lat dwudziestych minionego wieku, premiera tej sztuki odbyła się w Teatrze Narodowym w roku 1828). Spora część — mówiąc metaforycznie — owych interpolacji pochodzi z wieku XVIII. I to ma swe uzasadnienie, o którym nieco dalej. Są tu jednak również liryki i fraszki poetów renesansowych a i nie tylko renesansowych, że wymienię tu dla przykładu Villona. One to w pierwszym rzędzie wchodzą w skład dodatkowych kosztów parafrazy, a to z uwagi na odmienność konwencji stylistycznej, by nie mówić tu już o odrębnościach konwencji wersyfikacyjnej (przy tej okazji wypada zasygnalizować, iż w omawianej przez nas wersji *Miłość i próżność* staje się utworem pisanym wierszem nieregularnym). Oczywiście, trzeba tu wprowadzić poprawkę na tłumaczenie, jako że sporo tekstów dodanych do „Miłości i próżności" to przekład nade wszystko z poezji francuskiej. A tłumaczenie, zwłaszcza gdy jest tłumaczeniem poetyckim, nieuchronnie — w większym czy mniejszym stopniu — modyfikuje konwencję oryginału. Modyfikacje te zresztą działają tu w dość różnorodny sposób, raz sprzyjając intencjom parafrazy, raz znowu stawiając im opór.

Niemalże natychmiast powstaje pytanie: czy zabieg tego właśnie rodzaju jest dopuszczalny? Czy teatr może pozwolić sobie na aż tak daleko idącą parafrazę tekstu? I w związku z tym właśnie chciałbym zwrócić uwagę na pewne okoliczności — moim zdaniem — dla całej sprawy bynajmniej nie obojętne.

Po pierwsze — parafrazie podlega tu tekst bądź co bądź nie pierwszorzędny. Ksawery Godebski nie jest klasykiem polskiego dramatu

ani też polskiej komedii. Przeciwnie, stykając się z oryginalnym brzmieniem *Miłości i próżności*, stykamy się z utworem na nowo odkrytym (cała zasługa przypada tu w udziale Stefanowi Durskiemu), jakby na nowo odgrzebanym. Gdyby tego rodzaju zabiegom w tym właśnie stopniu poddana została choćby któraś z komedii Fredry czy nawet *Fircyk w zalotach* Zabłockiego, znacznie bardziej usprawiedliwiało by to pretensje z tego właśnie powodu wnoszone. Chociaż... Chociaż historia teatru ostatnich kilkudziesięciu lat notuje rozliczne przypadki nie mniej radykalnych adaptacji tekstu i to nawet wówczas, gdy tekst był znakomity. Gdy wchodził w skład powszechnie uznawanych wartości. Na marginesie warto może jeszcze zauważyć, że przeróbki analogiczne do tych, które tu występują, przeszły dramaty staro-polskie, że *Żywot Józefa* w tej postaci, w jakiej oglądaliśmy go na deskach Teatru Narodowego, nie jest wyłącznym dziełem Reja, a *Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu* — wyłącznym dziełem Mikołaja z Wilkowiecka. Oczywiście, można by tu się spierać o identyczność motywów kierujących parafrazami. Myślę jednak, że pod wielu względami były to motywy podobne, zbliżonej natury.

Po drugie — w rezultacie parafrazy *Miłość i próżność* zmieniła swój kształt. To pewne. Niemniej jednak zasadnicza idea utworu, owa osiemnastowieczna „dialektyka" namiętności i ambicji wyszła z tego bez szwanku. Ocalała. Istotny zatem element sztuki Godebskiego nie został tu zagubiony.

Miłość i próżność jest dziełem dziewietnastowiecznym. Stanowi jednakże kontynuacje komedii o wiek wcześniejszej. Wywodzi się z Marivaux. To chyba oczywiste. Parafraza świadomie osadziła sztukę w wieku XVIII. Nie tylko fabułę, lecz — co ważniejsze — wizję świata, która za fabułą się ukrywa. Stąd usprawiedliwiona staje się „inkrustacja" *Miłości i próżności* tekstami osiemnastowiecznymi. Zresztą — trzeba to wyraźnie powiedzieć — parafraza zmierzająca w tym właśnie kierunku miała swoje podstawy. I to wcale nienajgorsze. Jeśli już w ogóle parafrazować, to za tym kierunkiem parafrazowania stał tekst Ksawerego Godebskiego. Ten właśnie kierunek podpowiadał, sugerował, wskazywał.

Lech Budrecki

Literatura dramatyczna XVIII w., w porównaniu z beletrystyką i z innymi gatunkami literackimi tej epoki jest, poza nielicznymi wyjątkami, bardzo grzeczna, purystyczna i konwencjonalnie realistyczna. Z drugiej strony osiemnasty wiek do tej pory imponuje odwagą myśli politycznej i obyczajowej, wnikliwą obserwacją psychologiczną, racjonalizmem, pozytywnym cynizmem, ukształtowaniem odrębnej wizji świata pojęć artystycznych przez swoistą asymilację mitologii starożytnej, która w połączeniu z elegancją języka i formy pozwalała mówić o wszystkim, nawet najbardziej przemilczanych dziedzinach współżycia ludzkiego, przy pomocy niewinnej i dowcipnej metafory.

Różnica między tym, jakim był osiemnasty wiek — a jakim się przedstawił w dramacie, często nastraja melancholijnie. Konwencjonalność intrygi i dialogu, naiwność sytuacji scenicznych i klasyczny zestaw postaci, narzuciły w ciągu lat pewien styl wystawiania sztuk z tego okresu, który w skrócie można by nazwać wyidealizowanym obrazkiem z epoki. A więc, mniej lub bardziej cukierkowa, „śliczna" dekoracja, bazująca na kulisowej zabudowie sceny, mniej lub więcej stylizowana, to krynoliny, fraczki, białe peruki, muszki, piękne gesty, taneczne ruchy, przylepione uśmiechy, klawesyn ze świecznikiem i na zakończenie piosenka. W tej sytuacji bronić się może, przy rzetelnej reżyserii i poprawnej grze aktorów tylko tekst: udany dialog, ciekawa intryga, w końcu zawartość myślowa sztuki. Reszta staje się tylko oprawą, „uroczym" opakowaniem tekstu, zbyt często powtarzanym, więc już nudnym.

Nic dziwnego, że przy kolejnej realizacji sztuki z tego okresu, pojawia się chęć rozbicia sztampy obrazka z epoki, wprowadzenia nowych środków wyrazu teatralnego, w które tak bogaty jest teatr współczesny, i dzięki temu powiedzenia czegoś więcej o tej epoce, nawiązania żywego dialogu między dzisiejszą widownią a tym, co się dzieje na scenie i co ma reprezentować osiemnasty wiek.

Sztuka Godebskiego pt. „Miłość i próżność", wprawdzie napisana w pierwszym ćwierćwieczu XIX w., należy duchem i stylem do literatury osiemnastowiecznej. Ciekawa historycznie, jako znalezisko teatralne, nie różni się jednak w zasadzie od innych sztuk tego okresu. Znowu bazuje na klasycznym układzie: starsza i młodsza para amantów, para służących, komplikacje miłosne narzucające liczne konfiguracje par, i w rezultacie pozytywne, optymistyczne zakończenie.

To, co ją różni — to temat. W atmosferze przypominającej niekiedy sztuki Marivaux, Godebski analizuje miłość i dochodzi do tego samego wniosku co jego poprzednik, że uczucie to krystalizuje się w konflikcie miłości własnej z miłością do drugiej osoby. Dojrzewa w trakcie gry między miłością i próżnością. Nie miejsce tu na porównania, ogólnie można jednak powiedzieć, że o ile Godebski poruszył temat przez literaturę polską dosyć powierzchownie do tej pory traktowany, to nie umiał go wykorzystać tak jak Marivaux. Wiele tam dłużyzn, powtórzeń, pomysłów niewykorzystanych, zaledwie zaznaczonych. Chwilami ciekawy i zdumiewająco subtelny dialog przechodzi zaraz w nudną wymianę morałów itp.

Jak więc wykorzystać to, co wyróżnia sztukę Godebskiego w polskim dorobku osiemnastowiecznym, i jaki nadać temu kształt sceniczny? Przedstawienie realizowane wiernie wg orginału nie tylko dało by w efekcie jeszcze jeden upudrowany obrazek z epoki, ale zatarło by wszystko to, co w „Miłości i próżności" jest ciekawe, orginalne i godne pokazania współczesnej widowni. Trzeba było zdecydować się na zabieg adaptacyjny. Na pytanie „realizujemy czy tworzymy" my, realizatorzy, odpowiedzieliśmy sobie z pewną dozą rozpaczliwej bezczelności: „A no, twórzmy".

Celem zabiegu na tekście Godebskiego było nie tylko tchnięcie konkretnego życia w wątlutki szkielecik jego sztuki. Chcieliśmy także, żeby ten ożywiony kościotrupek wyszczerzył zęby w kierunku widowni i spóbował ją rozśmieszyć w miarę swoich zasuszonych możliwości. Z przekorną złośliwością staraliśmy się dać na przykładzie spektaklu „Miłości i próżności" syntezę tych wszystkich sprzecznych czasem postaw, które narosły wokół tematu miłości w ciągu XVIII w., a więc okrutnej perfidii, cynizmu, nieprzyzwoitości rozkiełzanej do granic pornografii a przesłoniętej koronkową pianką wytwornego języka i metaforyki, melancholii i wyrachowania, autentycznej (chociaż może nazbyt przesłodzonej) liryki, i w końcu dosadnej, ludowej rubaszności. Aby tego dokonać, trzeba było wytworzyć między postaciami sztuki coś w rodzaju atmosfery rywalizacji pod względem zepsucia erotycznego. Stało się ono kartą atutową w rozgrywce miłosnej. Zdawało by się, że ten zwycięży, kto okaże się bardziej cyniczny i zepsuty. Tymczasem w miarę rozwoju akcji wyuzdana gra, podjęta z zapałem przez wszystkie postaci (akt I), doprowadza w zetknięciu z autentycznym uczuciem do cierpienia (akt II) i ogólnego zmęczenia i rozgoryczenia (akt III).

Gra miłości i próżności, nieśmiało zaproponowana przez Godebskiego, została rozbudowana, wyostrzona i w konsekwencji doprowadzona do absurdalnego rozwiązania, w którym pary łączą się nie wg prawdziwych skłonności, ale w najbardziej niewiarygodne kombinacje. Jednak w miejscu, gdzie powinna zacząć się tragedia pt. „Ich sześcioro", zamiast proponowanego przez Godebskiego, optymistycznego zakończenia, dzięki zwycięstwu rozsądku, w spektaklu następuje finał, typowe „Deus ex machina". Morał sztuki, bo sztuki z osiemnastego wieku mają zwykle wyraźny morał, brzmi teraz tak: „Gdyby nie Deus... a raczej deusek, stwór wymyślony przez optymizm ludzki, źle by wyglądały stosunki między ludźmi, uwikłanymi w grę ambicji i miłości".

Wiek XVIII nie lubił martwić widzów, zostajemy więc i temu wierni, odsyłając bardziej cynicznych, nie wierzących w istnienie Amora, a ciekawych — co by było, gdyby tej pozaziemskiej interwencji w sztuce zabrakło — do późniejszej literatury, która prawie wyłącznie opowiada o tym, jak to źle „się kochamy".

W związku ze zmianą tekstu, zmieniła się także ogólna poetyka, styl sztuki i spektaklu. Jak w collage'u staraliśmy się możliwie różnorodnymi sposobami przekazać klimat wieku. A więc obok pozornie realistycznych scenek są sceny-arie, których funkcją jest raczej kontemplacja danego nastroju postaci niż posuwanie

intrygi naprzód (lament porzuconej hrabiny, erotyczne wizje służącego, liryczne wyznania kochanków), lub scenki-obrazy, będące w takim zestawieniu, świadomym cytatem teatralnego stylu osiemnastowiecznego (finał z przekorną apoteozą Amorka). Obok scen prowadzonych zgodnie z prawdą i rytmem teatru psychologicznego są sceny omal nie zapożyczone z farsy czy teatru absurdu. Postać Amora, enfant terrible XVIII w., została wprowadzona, jako jeszcze jeden ukłon w kierunku stylu epoki. Pętający się między dorosłymi ze swoją śmieszną pukawką nie jest ani groźny ani potrzebny. Potrzebny staje się na końcu, aby wszystko skończyło się dobrze, nawet za cenę nierealności.

Jeszcze pozostaje parę słów poświęcić adaptacji. Wiele scen zostało przekomponowanych, kilka dopisanych, dodana jest także postać Amorka, inne są rozbudowane. Tekst do scen dopisanych i „inkrustowanych" został zaczerpnięty z poezji polskiej i francuskiej, nie tylko osiemnastowiecznej. Np. scena służących z I aktu powstała z kombinacji fraszek polskich, a lekcja pocałunku z II aktu — z fragmentów wierszy Ronsarda i de Magny. W innych scenach pojawiają się fragmenty wierszy: Trembeckiego, Karpińskiego, Ronsarda, Villona, Marguerite de Valois, Joahima du Bellay, Filipa Desportes, Eustachego Deschamps, Oliviera de Magny i in.

Krystyna Meissner

KSAWERY GODEBSKI *

Nazwisko Ksawerego Godebskiego (1801—1869) kojarzy się szerszemu ogółowi zapewne z jego ojcem Cyprianem Godebskim (1765—1809), wybitnym poetą legionowym, autorem powieści *Grenadier filozof* i uczestnikiem bitwy pod Raszynem, w której zginął bohaterską śmiercią. Kojarzyć się też może z synem Ksawerego, również Cyprianem Godebskim (1835—1909), wziętym swego czasu rzeźbiarzem we Francji, twórcą pomnika Mickiewicza w Warszawie.

Sam Ksawery natomiast jest dziś postacią nieomal nieznaną. Daremnie na przykład szukać by jego imienia w jakimkolwiek podręczniku historii literatury. Pomija go nawet Gabriel Korbut w swej *Literaturze polskiej;* odnotowuje jedynie skrupulatny *Polski Słownik Biograficzny,* ale i to bardziej ze względu na działalność polityczno-społeczną w czasie powstania listopadowego i na Emigracji niż za działalność literacką. A przecież w czasach sobie współczesnych był to człowiek znany również jako literat, dziennikarz, publicysta, ba — współpracownik Mickiewicza w *Trybunie Ludów.* Jako zaś dramatopisarz, autor kilkudziesięciu sztuk, zarówno oryginalnych jak przeró-

*) Przedruk fragmentu artykułu Stefana Durskiego: „Ksawery Godebski i jego marivaudage" (Dialog, nr 7/1968).

bek i tłumaczeń, należał — obok Ludwika Dmuszewskiego, Jakuba Adamczewskiego, Wojciecha Pękalskiego, Alojzego Żółkowskiego — do najbardziej płodnych dostawców repertuaru dla Teatru Narodowego, tych, od których zależało utrzymanie sceny w Warszawie.

Na temat młodości Godebskiego pisał *Czas* w poświęconym mu nekrologu: *Świetnym było jego sieroctwo, bo syn Cypriana uważanym był za dziecko narodu i wychowany pod okiem i kierownictwem mężów przodujących w ówczesnym społeczeństwie warszawskim.*

Uczeń konwiktu pijarów na Żoliborzu, Szkoły Kadeckiej w Kaliszu i sławnego Liceum Krzemienieckiego, wreszcie akademik warszawski — nie sprawił zawodu swym światłym opiekunom. Już będąc studentem wydziału prawa dał się poznać lojalnym władzom uczelnianym jako niespokojny duch o rewolucyjnych wówczas poglądach. Wraz z Henrykiem Nakwaskim był wydawcą ręcznie pisanego, półjawnego *Dziennika Akademickiego*, z którym współpracowali znani z liberalizmu i patriotyzmu oraz popularni wśród młodzieży akademickiej stolicy: Stanisław Kunat, Adam Zakrzewski, Dominik Lisiecki. Z tym ostatnim właśnie, wsławionym tłumaczem *Nieszporów sycylijskich* K. Delavigne'a, oraz z Franciszkiem Salezym Dmochowskim i Brunonem Kicińskim redagował Godebski od połowy 1820 roku czasopismo *Wanda*, które skupiło grupę młodych literatów i pod pretekstem zbierania pamiątek i kultywowania tradycji narodowych szerzyło idee liberalistyczne i patriotyczne. Dziś wiadomo, że utrzymywało kontakt także z wileńskimi Filomatami. Nie zdziwi więc nikogo relegowanie

Godebskiego z Uniwersytetu w styczniu 1821 r., zresztą w doborowym towarzystwie M. Dębińskiego, F. Kellera, I. Chrzanowskiego. Nieposkromiony temperament polityczny okazał Godebski dziesięć lat później w sejmie powstańczym, do którego był posłem. Występował tam jako krzewiciel idei uwłaszczenia chłopów oraz zjednoczenia Litwy i Rusi z Królestwem Polskim. W czasie powstania redagował także patriotycznego Orła Białego. Poglądy społeczne i polityczne pisarza stępiła dopiero Emigracja i rozrywające ją spory. Chociaż i wówczas odegrał znaczną rolę w Mickiewiczowskiej *Trybunie Ludów*. W końcu jednak przeszedł na stanowisko bardziej prawicowe, opowiadając się po stronie stronnictwa Czartoryskiego, tzw. Hotelu Lambert. Ważniejsza od politycznej okazała się na Emigracji jego działalność oświatowa: był między innymi współzałożycielem Szkoły Polskiej (tzw. batignollskiej) i jej wiceprezesem — jeszcze przed Mickiewiczem!

W roku 1858 powrócił do kraju. Osiedlił się we Lwowie, gdzie został kustoszem Biblioteki Ossolińskich; położył tu duże zasługi organizacyjno-naukowe. Stał się też szybko magnesem skupiającym życie literackie Lwowa. *Sędziwa postać Godebskiego była jakby duszą, łącznikiem i pośrednikiem świata naukowo-literackiego we Lwowie, który jeszcze niedawno liczył wiele znakomitych imion, ale żyjących dość w odosobnieniu. Godebski, zamknąwszy swe dzienne czynności w bibliotece, przed wieczorem szedł pokrzepić, zbliżyć i zgromadzić takich ludzi jak: Wincenty Pol, Maurycy Dzieduszycki, Karol Szajnocha, August Bielowski, Aleksander Fredro, Małecki, Supiński.*

Równie wcześnie jak działalność polityczną i publicystyczną rozpoczął Godebski pracę literacką. Pisywał rozmaite bajki i drobne wiersze liryczne umieszczane nie tylko w *Wandzie*, lecz także w *Pszczółce Krakowskiej*, *Gazecie Literackiej* czy tygodniku mód *Warszawianin*, z których redakcjami stale współpracował. Z warszawskim Teatrem Narodowym związał się jako osiemnastoletni młodzieniec, bo w roku 1819, kiedy na deski sceniczne wszedł pierwszy jego utwór tłumaczony. Odtąd będzie stale zasilał Teatr Narodowy swoimi przeróbkami i tłumaczeniami, najczęściej jednoaktowymi komediami, komedioooperami i librettami operowymi, pisanymi nierzadko wspólnie z Ludwikiem Dmuszewskim, Dominikiem Lisieckim, Józefem Damse.

Twórczość teatralna Godebskiego rozwijała się przede wszystkim w dwóch okresach: w latach 1819—1831 w Warszawie i w latach 1858—1869 we Lwowie. Na Emigracji uprawiał głównie publicystykę i poezję, przekładał także dzieła naukowe, np. *Légende de Kościuszko* Micheleta. Zainteresowania historyczne wzmogła w nim niewątpliwie i bliska znajomość osobista z Lelewelem, Micheletem i Edgarem Quinet. Kontynuował je później we Lwowie jako wydawca źródeł historycznych, wydał też wówczas kilka własnych rozpraw historycznych (np. *Reformy społeczne w Polsce pod koniec XVIII w.*, Lwów 1866), prac publicystycznych (*Duch i dążności wieku*, Lwów 1860) wreszcie prac bibliograficznych.

Przez teatr, a konkretnie dzięki jego dyrektorowi Ludwikowi Osińskiemu dostał się młody Godebski do grona warszawskich pseudoklasyków, skupiających się wokół salonu literackiego generała Wincentego Krasińskiego oraz dopiero co (1819) zamilkłych Iksów. W orbicie ich estetyki powstał znany ówcześnie wiersz Godebskiego *Hymn do Boga*. Jest więc rzeczą zastanawiającą, w jaki sposób pisarz ten godził z konserwatyzmem estetycznym pseudoklasyków swoją przynależność do „młodych", a tym bardziej do tzw. wandystów (od pisma *Wanda*) odznaczających się przecież radykalnymi i liberalnymi poglądami ideowo-politycznymi. Wytłumaczyć to można faktem niezbyt dynamicznej awangardowości estetycznej warszawskich „młodych", którzy bardziej byli zrewolucjonizowani politycznie niż literacko i do romantyzmu w ogóle nie doszli — a z drugiej strony brakiem jednolitości wśród pseudoklasyków, z których jedni np. akceptowali Shakespeare'a, inni zaś nie. Polaryzacja stanowisk estetycznych była w Warszawie połowiczna. W trzecim dziesięcioleciu konsekwentnymi pseudoklasykami pozostało przecież tylko dwóch: Kajetan Koźmian i Ludwik Osiński. Inni przedstawiciele tej grupy dalecy byli od ortodoksji obu augurów warszawskiego salonu literackiego; ludzie teatru zaś, często klasycyści jako lirycy, na scenie lansowali preromantyczne dramy i opery. Mógł więc Godebski równocześnie pisać pseudoklasyczne ody i aprobować Mickiewicza, oskarżając go jedynie o brak wytwornego smaku. Zajął w rezeultacie pozycję podobną jak Franciszek Salezy Dmochowski, którego Koźmian uznał za zdrajcę, a romantycy nie przyjęli. Wyszedł z warszawskiego pseudoklasycyzmu, zbliżył się do romantyzmu, nigdy go jednak w pełni nie pochwalając; do walki klasyków z romantykami

już się nie wmieszał. Mimo że jego wczesne poglądy i działalność polityczna popychały go właśnie w kierunku romantyzmu...

Ze wspomnianych dwóch okresów twórczości dramatopisarskiej Godebskiego ważniejszy jest pierwszy; dowodem może być fakt, iż wszystkie jego sztuki i przeróbki z tych lat przeszły do roku 1831 próbę sceny, wystawiane w Warszawie w Teatrze Narodowym, Rozmaitości lub Teatrze na Wyspie w Łazienkach. Trudno jednakże z dokładnością rozdzielić tę twórczość na oba okresy, gdyż większość sztuk spoczywa dotąd w rękopiśmiennych odpisach teatralnych pochodzących z różnych czasów. Bodaj dwie tylko zostały wydane drukiem: *Kto pod kim dołki kopie, sam w nie wpada* (Lwów 1867) i *Miłostki ułańskie* (Poznań 1900). Rozjaśnić sprawę mogłoby sprawdzenie, które utwory Godebskiego pojawiają się w repertuarze dziennym Teatru Narodowego z lat 1819 — 1831; niestety repertuar ten nie został jeszcze przez nikogo zestawiony.

Z trzydziestu czterech sztuk przypisanych Godebskiemu przez K. Estreichera w *Bibliografii Polskiej* (w tym czternaście uznanych za oryginalne) — w różnych źródłach i rozproszonych tu i ówdzie wzmiankach z epoki pojawiają się najczęściej komedie: *Testament, czyli Okulary stryja stłuczone, Miłość i próżność, Pan notariusz, Dawne czasy, Mąż i kochanek, Kto pod kim dołki kopie, sam w nie wpada, Szkoła miłości, Co się kobietom podoba;* komedio-opery: *Sieciech żonaty, Miłostki ułańskie, Karnawał w Łomży, Wdowa Malabaru, Wilk na pokucie, Maskarada domowa;* tragedia: *Manfred.* Znaczy to, że wymienione utwory — obok przekładów librett operowych do *Emmy z Roxburga* Meyerbeera, *Telemaka* Boieldieu i *Turka we Włoszech* Rossiniego — należały do najczęściej grywanych przez teatry polskie pierwszej połowy XIX w. Nie wdając się w skomplikowaną kwestię oryginalności, trzeba powiedzieć, że znakomity bibliograf miał zbyt hojną rękę w stosunku do Godebskiego. Bliższy prawdy wydaje się L. Simon przyznający całkowitą oryginalność dwu ledwie pozycjom: *Miłości i próżności* oraz *Miłostkom ułańskim.* Nota bene co do tej ostatniej — i on się myli. Ta najpopularniejsza sztuka Godebskiego, jedyna dotychczas wydana po śmierci pisarza była tylko tłumaczeniem komedii francuskiej *L'Arbre a sonnettes,* „adaptowanej" do stosunków krajowych przez... spolszczenie imion własnych.

MIŁOŚĆ *)

Od chwili obudzenia się miłości zmysłowej wśród cywilizowanych ludów Europy z biegiem stuleci następowało w znacznym stopniu jej uduchowienie. Ale o ile już w 17 wieku wśród najprymitywniejszych warstw społeczeństwa miłość oznaczała jedynie brutalne zaspokojenie popędów, wśród szlachty i mieszczaństwa w pojedynczych przypadkach stworzyła ideał monogamii, łącząc kobietę i mężczyznę w związek, w którym pod warunkiem wzajemnego uczucia jednostka osiąga swą doskonałość.

Uduchowienie miłości dokonało się tylko w kierunku rozumu, serce pozostało nieporuszone. I to wydaje się całkiem logiczne.

Dla klas panujących, których interesy, jak wiadomo, przede wszystkim różnym epokom nadają swoiste piętno, życie nigdy nie jest problemem walki ani wyprawą wojenną w celu osiągnięcia wyższego stopnia rozwoju ludzkości, lecz stanowi jedynie mniej lub bardziej wygodny program eksploatacji zastanych dóbr kulturalnych.

Stosownie do potrzeb klasy panujące zmieniały w znacznym stopniu swoje przywileje.

Fragment „Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart von Eduard Fuchs (wyd. Albert Langen — Verlag für Literatur und Kunst, München, w tłum. Barbary Tarnas).

Ponieważ, jak wiemy, nigdy nie rozporządzały one tak nieograniczonymi prawami eksploatacji dóbr kulturalnych jak w epoce absolutyzmu, stworzyły sobie bardzo miłą i wygodną filozofię życiową. Brzmiała ona: skoro życie jest jedynie krótką wędrówką, musi przebiegać możliwie wesoło i przyjemnie. Aby to osiągnąć, trzeba zignorować wszelkie komplikacje życiowe, które mogą zakłócić radość życia, trzeba traktować je tak, jakby ich w ogóle nie było. Z takiego stosunku do życia wyniknął w filozofii miłości ów specyficzny pogląd, o którym już w różnych miejscach szczegółowo wspominaliśmy, i który najtrafniej można by określić mianem kultu techniki miłości.

Formy wyrażania rozkoszy miłosnej w owym czasie to nie tylko arabeski, które upiększone i uszlachetnione wiją się wokół wspaniałego cudu, lecz sam cud, jego jedyny cel i cała treść. Dlatego też zasada kultu techniki miłości zawierała się w jednym jedynym paragrafie: *Fais le bien.* Żądanie to mogło by błyszczeć jako najbardziej stosowne motto nad wszystkimi ówczesnymi łóżkami... i niekiedy błyszczało. M-lle Boligny-Fontaine, metresa prezydenta, te właśnie słowa napisała nad swoim łóżkiem: *Fais le bien!* Jak z tego widać, cynizm objawia niekiedy największe prawdy.

Miłość jest jedynie okazją do najbardziej cennych doznań. I wcale się tej prawdy nie zataja, lecz mówi się o tym szczerze i otwarcie. Buffon, który żył w pierwszej połowie XVIII wieku pisze: „W miłości tylko strona fizyczna jest coś warta". Chamfort zaś żartuje sobie później: „Miłość jest jedynie zetknięciem się dwóch naskórków". Jest to mówiąc jak

najbardziej oschłe nic innego jak objawienie namiętności chwili, namiętności bez żadnych następstw. Nawet żar i siła, za pomocą których owa namiętność się objawia są bardziej niż dawniej przytłumione. Szalejące wulkany stały się miło grzejącymi ognikami. Brak jest siły, aby przeniknąć się nawzajem do głębi, człowiek staje się bardziej powściągliwy, mówiąc ówczesnym żargonem: „rozsądniejszy". I to w każdej sytuacji. Abraham a Santa Clara, charakteryzując dawniejsze i obecne czasy, używa wprawdzie dość mocnego, ale za to jakże trafnego porównania. W jednej ze swoich mów nad grobem skarży się: „Gdy spojrzę na ówczesne łoże ślubne, widzę w nim dwa walczące niedźwiedzie, teraz zaś dostrzegam na tym obrazie ledwie ślady zarżniętego koguta". Gdzie panuje prawdziwa namiętność, miłość jest darem na zawsze: obecnie jest ona tylko pożyczką. Stosunek miłosny jest jedynie układem, który nie obowiązuje na zawsze i który coraz częściej w każdym stadium może być zerwany. Wszystko potem układa się tak, jak gdyby nic nie zaszło. Mężczyzna i kobieta pozostają przez całe życie nieograniczonymi posiadaczami swojej osoby. Jeśli kobieta zechce łaskawie przyjąć hołdy któregoś ze swoich adoratorów, nie oddaje mu się, wypożycza tylko swoją osobę na chwilę rozkoszy lub sprzedaje się dla kariery.

W paryskich kronikach policyjnych Ancien Regime, jednego z ważniejszych źródeł historii obyczajów XVIII wieku, wśród podobnych do siebie notatek można znaleźć następującą: „Hrabina von Marville powiedziała tego ranka do radcy parlamentarnego, który skarżył się na jej niewierność: «Czyż robiłam Panu jakiekolwiek nadzieje?» Radca spał z nią tylko jeden jedyny raz". To doprawdy głupio z powodu takiej błahostki wysuwać jakiekolwiek żądania. Ów radca parlamentarny nie pojął podstawowej zasady rozkoszy: **du nouveau, toujours du nouveau!** Tam, gdzie wciąż łaknie się nowego, wszystkie inne sprawy nie mają znaczenia. Dlatego też pogląd taki obejmuje cały kompleks problemów życiowych. Pewna Włoszka, która przejazdem zatrzymała się w Paryżu, napisała do przyjaciółki: „Wszystko tu jest niczym i wszystko kręci się wokół niczego, zajmuje się niczym, irytuje się z powodu niczego, jedna się z niczym, wydaje się tu wiele, mimo iż się nic nie ma, żeni się z kobietą dla niczego. Pięknoduchostwo redukuje duszę i religię do niczego i odkąd sama sfrancuziałam opowiadam Pani o niczym". W powyższej charakterystyce jedna tylko rzecz wydaje się niesłuszna, mianowicie przekonanie, że chodzi tu wyłącznie o specyficzne francuskie zjawisko. Podobnie moglibyśmy scharakteryzować Berlin, Londyn i Wiedeń. Ale w Paryżu, w centrum absolutystycznego świata, zjawisko to najbardziej rzuca się w oczy.

Cena zł 3,—

REPERTUAR

TEATR ROZMAITOŚCI
ul. Marszałkowska 8

K. Godebski: *Miłość i próżność*
J. Patrick: *Każdy kocha Opalę*
R. de Obaldia: *Wiatr w gałęziach sasafrasu*

TEATR KLASYCZNY
Pałac Kultury i Nauki

Molier: *Grzegorz Dyndała*
W. Shakespeare: *Wiele hałasu o nic*
J. Słowacki: *Horsztyński*
L. Budrecki, I. Kanicki: *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* (widowisko muzyczne)
Marivaux: *Igraszki trafu i miłości*

W przygotowaniu:
L. Budrecki, I. Kanicki: *I tak się śpiewa ona pieśń...* (widowisko muzyczne)

TATR MŁODZIEŻY „WIDZIADŁO"
Pałac Kultury i Nauki

wg F. H. Burnett: *Tajemniczy ogród*
Opracowanie sceniczne: *Z. Rzuchowski, Z. Wróblewski*
B. Kabur: *Rops*

Przedsprzedaż biletów prowadzą wszystkie placówki „Orbis" oraz Kasy Teatralne Spatif (Al. Jerozolimskie 25) i kasy teatrów. Kasa Teatru Klasycznego i Teatru Młodzieży „Widziadło" czynna w godz. 10—15 i 16—19, w poniedziałki 10—16; w niedziele 12—19; tel. 20-02-11, w. 2941, kasa Teatru Rozmaitości czynna w godz. 10—14 i 15—19; (poniedziałki 10—16); tel. 28-43-77, 28-28-64.

Druk. „Gryf", zam. 2040, n. 10 000. P-46.

PROGRAM

TEATR

KLASYCZNY

TEATR

WIDZIADŁO

ZE ZBIORÓW
JERZEGO TIMOSZEWICZA
WARSZAWA

TEATR

ROZMAITOŚCI

Miłość, Wiara, Prawdowość

Honor, Ojczyzna, Bóg