

Zbigniew Goliński

„Teatr polskiego Oświecenia”, pod redakcją Jana Kotta, Polska Akademia Nauk, instytut Badań Literackich: "Komedie", Adam Kazimierz Czartoryski, opracowała Zofia Zahrajówna... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 48/1, 174-208

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.

Roman Pollak jest dziś niewątpliwie pierwszym i z żyjących najbardziej zasłużonym badaczem literatury polskiej w. XVII, zwłaszcza jeśli idzie o ilość tekstów ocalonych przezeń od zagłady i niepamięci dzięki fortunnie zachowanym notatkom oraz odpisom własnym. W konkretnym zaś przypadku Lubomirskiego wiadomo, iż wydawca *Wyboru pism* posiada jeszcze w swoich szufladach szereg rozmaitych odpisów i wyciągów, zawierających czy przynajmniej omawiających zniszczone w czasie ostatniej wojny *Lubomirsciana*, których przecież w tej chwili nikt inny już ani porządnie opisać, ani nawet — nie pamiętając oryginałów — solidnie wykorzystać nie potrafi. Po cóż więc czekać na ich przyszłe opracowanie naukowe, które zapewne musiałoby się jeszcze ciągnąć latami, jeśli można np. w ramach działu materiałów i notatek tymczasowych w *Pamiętniku Literackim* uprzystępnąć je *in crudo* i bez większych zachodów czy kłopotów oddać łatwo do dyspozycji badaczy? Zwłaszcza wypisy wydawcy z rękopisu 3519 Biblioteki Krasieńskich (zob. s. XLI), w możliwie kompletnym brzmieniu, jak również pełny tekst *Myśli o wieczności* (por. s. XCII) nie powinny chyba czekać na tego rodzaju „powielenie“. Zresztą podkreślmy i powtórzmy raz jeszcze: sprawa Stanisława Herakliusza Lubomirskiego nie jest tu bynajmniej kwestią oderwaną ani nawet najważniejszą. Kto przeżył u nas, w kraju, tragiczne lata wojny 1939—1945, kto pamięta przerażające w swych skutkach i metodzie niszczenie oraz zagładę bezcennych zbiorów, dorobku i dziedzictwa całych stuleci pracy i kultury (m. in. nieodżałowane zbiory Krasieńskich!), ten dmucha już chętnie i na zimne i prosi o... półsurowiec. Z jednym tylko zastrzeżeniem: byle szybko i byle istotnie na prawach półsurowca (materiały). Zagadnienie zatem „szuflad“ naszych uczonych, którzy w odpisach, a niekiedy nawet i w fotografiach uratowali jednak szczęśliwie niejeden tekst czy wiadomość nie istniejące już w autentyku, ma charakter jak najbardziej ogólny i dotyczy całego mnóstwa spraw, zagadnień, pisarzy, książek i rękopisów oraz takich czy innych dokumentów przeszłości.

Czas już chyba najwyższy, aby ktoś pomyślał w końcu i o tym w sposób właściwy, to znaczy troskliwy i zorganizowany, wszelako wolny od biurokratyzmu i centralistycznych zapędów lat ostatnich. Wydaje się, iż jakaś rozsądna akcja oraz umiejętna zachęta w tym kierunku, połączona z ewentualnym wykupywaniem takich materiałów i gromadzeniem ich np. w Bibliotece Jagiellońskiej albo po większych bibliotekach uniwersyteckich, umożliwiająca ponadto szybki druk materiałów ważniejszych i poszukiwanie rzeczy zaginionych, w sumie zatem działanie, które mogłoby wyjść np. ze strony *Pamiętnika*, albo jeszcze lepiej: *Archiwum Literackiego*, byłoby bardzo na czasie i mogłoby — nawet jeszcze i obecnie — pomniejszyć nieco rozmiary naszych strat kulturalnych, ocalając niejedno dla użytku oraz pamięci przyszłych pokoleń.

Tadeusz Ulewicz

TEATR POLSKIEGO OŚWIECENIA pod redakcją Jana Kotta. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich.

Adam Kazimierz Czartoryski, KOMEDIE. Opracowała Zofia Zahrajówna. (Warszawa 1955). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 464, 4 nlb., 11 ilustracji.

DRAMA MIESZCZAŃSKA. Opracowała Janina Pawłowiczowa. (Warszawa 1955). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 490, 6 nlb., 11 ilustracji.

Ignacy Krasicki, KOMEDIE. Opracował Mieczysław Klimowicz. Wstęp Romana Wołoszyńskiego. (Warszawa 1956). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 415, 5 nlb., 8 ilustracji.

Nie jesteśmy zbyt bogaci w poprawne wydania pisarzy stanisławowskich. Stwierdzenie takie w różnych stylizacjach pojawia się na początku każdego niemal omówienia nowo ukazującej się edycji literatury tego okresu. Szczególne zaniedbanie zastało obecne pokolenie historyków literatury w dziedzinie dramatu. Olbrzymia ta połać piśmiennictwa XVIII w. leżała odłogiem. Nie trzeba wymieniać zaległości w tym zakresie, bo na dobrą sprawę należałoby wyliczyć prawie całą serię Teatru Polskiego Dufoura. Co najwyżej wznawiano, i to z różnym powodzeniem, komedie Zabłockiego, Niemcewicza, Bogusławskiego — pokazując kilka zaledwie tytułów. Z tym większym zadowoleniem trzeba powitać pierwsze tomy serii pt. *Teatr Polskiego Oświecenia*¹.

Ambitne to przedsięwzięcie wydawnicze „ma za zadanie — czytamy w projekcie złożonym przed czterema laty w Państwowym Instytucie Wydawniczym — pokazać z teatru Oświecenia wszystko to, co wchodzi do tradycji narodowej albo też posiada specjalne znaczenie dla historii literatury i rozwoju teatru“. To założenie zupełnie jasno precyzuje dwojaki cel wydawnictwa: przede wszystkim udostępnić dzisiejszemu odbiorcy dzieła dramatyczne, których brak tradycji narodowej (przez ich praktyczną nieosią-

¹ Pierwsze tomy serii nie zawierają nawet śladu informacji o zakresie wydawnictwa, czasie jego realizacji, ilości tomów, ich zawartości. Autor recenzji zwrócił się do Państwowego Instytutu Wydawniczego, który mu udostępnił następujący projekt wydawnictwa: t. 1 — teatr dworski (Fr. U. Radziwiłłowa, W. Rzewuski); t. 2 — komedie konwiktowe Bohomolca (*Kawalerowie modni, Figlacki, kawaler z księżycą, Figlacki, polityk teraźniejszej mody, Paryżanin polski*); t. 3 — komedie na teatrum Bohomolca (*Matżeństwo z kalendarza, Pan dobry, Monitor, Czary, Autor komedii*); t. 4 — komedie Adama K. Czartoryskiego (*Panna na wydaniu, Kawa, Trzy godziny po ślubie* [?]); t. 5 — komedie Jana Baudouin de Courtenay (*Świętoszek, Skąpiec, Mieszczanin szlachcic*); t. 6 — drama mieszczańska (Załuski, *Obraz nędzy ludzkiej; Beverley, Zbieg z miłości ku rodzicom, Nędznik*); t. 7 — komedia obyczajowa lat osiemdziesiątych (Oraczewski, *Pieniacz i Zabawy, czyli życie bez celu, Matżeństwo niezgodne, Bałamut modny*); t. 8 — komedie Krasickiego; t. 9 — komedie Wybickiego; t. 10 — komedie Niemcewicza; t. 11—12 — komedie Zabłockiego; t. 13 — opery Książnina (*Cyganie, Trzy gody, Zosiny*); t. 14 — opera Szymańskiego *Zośka albo wiejskie zaloty*; Karpiński, *Czynsz*; t. 15—16 — komedie Bogusławskiego.

Publikując obecnie projekt wydawnictwa pominięto nazwiska wydawców poszczególnych tomów, a także króciutką notę określającą cel serii oraz najogólniejsze dane dotyczące wyposażenia edytorskiego. Projekt złożony został w roku 1952. Całość wydawnictwa obliczona była na dwa lata.

galność) wyraźnie ją zubożał, a przy tej okazji stworzyć podręczne zaplecze materiałowe historykom literatury, teatru, studentom i miłośnikom sceny. Dla tych celów przewiduje się wybór około 60 utworów, poczynając od dworskiego teatru Radziwiłłowej i Rzewuskiego aż po dramatyczną twórczość Bogusławskiego. Zamierzenie to niemałe, zważywszy, jak wspomniano wyżej, że edytorstwo epoki Oświecenia nie zna podobnych precedensów w swym dorobku.

Na wstępie pragnę zaakcentować gorliwą aprobatę dla każdego przedsięwzięcia wydawniczego, które nie tylko rozszerza bazę materiałową dla badań specjalistycznych i stanowi podstawy studiów akademickich, ale — nade wszystko — ratuje przed zaturą cenne (nierazko unikaty lub zgoła autografy) przekazy naszej kultury narodowej. Podkreślam to, zajmując bowiem w dalszych wywodach postawę polemiczną co do celowości tak szeroko zakrojonej imprezy wydawniczej, chciałbym równocześnie uniknąć generalnego zarzutu, że prac tego rodzaju nie doceniam.

Refleksje chcę zacząć od tego, co nasuwa się samo, od pytania, czy rzeczywiście nasza tradycja narodowa w dziedzinie dramatu polskiego Oświecenia była aż tak spostponowana, by co rychlej wymagała rewindykacji kilkudziesięciu pozycji teatralnych gotowych obecnie zasilić repertuar naszych teatrów, stać się pożywną lekturą miłośników sceny. Nie wpadnę w przesadę, jeżeli drogą eliminacji autorów dzisiaj prawie nieczytelnych (dla niespecjalisty) da się z przywołanego projektu ocalić zaledwie kilka nazwisk: Bohomolca, Niemcewicza, Bogusławskiego, Zabłockiego. Pozostali w dalszym ciągu bez uszczerbku dla wielkiej tradycji narodowej mogą spoczywać na półce historyka literatury i teatru — specjaliści badacza. Konfrontując wymienione nazwiska z odpowiadającymi im w prospekcie propozycjami tytułowymi, możemy pójść dalej. (Zaznaczam, że projektu wydawniczego nie traktuję sztywno, zdając sobie sprawę, iż w trakcie opracowania wydawcy mogą dość swobodnie dokonywać zmian tytułów.)

Dwutomowy wybór z Bohomolca, obejmujący w tomie 1 komedie konwiktowe (z natury rzeczy przykrojone do celów pedagogicznych), które komediopisarz ograniczony konwencją teatru szkolnego musiał, jak sam pisze, „łatać“, pozostaną tylko bardzo ciekawym dokumentem literackim epoki. Podobnie jego komedie „teatrowe“, chociaż posiadały współcześnie wielkie znaczenie dla szerzenia idei kulturalnych i społecznych i stanowiły przełom w technice teatralnej, także szybko przeszły do historii komedii polskiej, znacząc jedynie ślad na drodze jej kształtowania.

Z niezwykle obfitej twórczości scenicznej Zabłockiego, liczącej z górą pół setki komedii, przeważnie w pośpiechu przerabianych z obcych, francuskich, trzeciorzędnych wzorów, na szczególne wyróżnienie zasłużyły: przekład Molierowskiego *Amfitriona* oraz *Zabobonnik* (1781), *Fircyk w zalotach* (1781) i *Sarmatyzm* (1785; posiada trzy wydania w serii Biblioteka Narodowa), mające swe źródła w komediach Romagnesiego i Hauteroche'a, z powodzeniem transponowanych na ówczesne stosunki polskie. Ale tu trzeba przypomnieć, że komedie Zabłockiego swój teatralny renesans rozpoczęły właśnie w drugim i trzecim dziesięcioleciu XX wieku.

Niemcewicz legitymuje się najwybitniejszym dziełem okresu, *Powrotem posła* (1790), o którego zaprzepaszczeniu trudno mówić (sześć wydań w Bi-

bibliotece Narodowej). Natomiast oba jego dramaty: *Władysław pod Warną*, o charakterze doraźnej propagandy, mający na celu odciążenie Polski od prób angażowania się w wojnę z Turcją, i *Kazimierz Wielki* (1792), pośpiesznie kończony na rocznicę konstytucji 3 maja — nie przeżyły swojej epoki.

W interesującym nas okresie twórczość Wojciecha Bogusławskiego bez uszczerbku dla tradycji narodowej zamknąć można kilku pozycjami: dalszy ciąg *Powrotu pośta*, zatytułowany *Dowód wdzięczności narodu* (grane 1791), *Henryk VI na łowach*, sięgający rodowodem Dodsleya i Collégo, i wreszcie wielkie dzieło narodowe z przedednia insurekcji — *Krakowiaci i górale*, którym później witał Bogusławski legiony Dąbrowskiego, a Leon Schiller nowatorską inscenizacją potwierdził ich trwałą aktualność. Oto bodajże wszystko.

Wydaje się, że wymienione dzieła dramaturgii XVIII w. nie są zbyt szczupłym rejestrem spełniającym pierwszy postulat serii *Teatru Polskiego Oświecenia* w koncepcji Jana Kotta.

Cała wielka reszta planowanej serii, około lub nawet przeszło 50 utworów, wydana ma być z myślą o historyku literatury i teatru, studentie czy wreszcie przygodnym amatorze — miłośniku sceny. Czy odczytują bezbłędnie adres wydawniczy serii *Teatru Polskiego Oświecenia*? Tak by się wydawało, wzięwszy pod uwagę drugie, generalne określenie zadań edycji (jak również dotychczasową praktykę), gdzie mowa — przypominam — o dziełach posiadających „specjalne znaczenie dla historii literatury i rozwoju teatru“. Próbę wyjścia poza ścisły krąg specjalistów sugeruje niedwuznacznie zapowiedziana oprawa edytorska, a więc metoda opracowania tekstów pokrywająca się z ogólną konwencją tzw. wydań popularnonaukowych, gdzie wyposażenie edytorskie w zakresie aparatu krytycznego ograniczono do informacji zupełnie wyjątkowych. Prócz tak określonej formy podawania tekstów, poszczególne tomy opatrzone są: komentarzem wyjaśniającym podstawowe realia epoki i martwy już dzisiaj słownik, wstępem historycznoliterackim uwzględniającym specyfikę dzieła w dziejach teatru, bibliografią przedmiotu oraz przygodnymi materiałami do teatralnych dziełowej sztuki. Koncepcja typu wydania, jakie mamy przed sobą, ma zapewne za zadanie pogodzenie postulatów naukowych i dydaktycznych (wysokiego szczebla) i jako takiemu odpowiada raczej nazwa wydania naukowo-dydaktycznego. Czy postulaty takie spełnia i w jakim stopniu, to kolejne pytanie, na które, opierając się jedynie na bardzo ogólnikowych założeniach sformułowanych w prospekcie wydawnictwa oraz na przestudiowaniu trzech pierwszych tomów, chciałbym odpowiedzieć.

Na początku króciutkie obliczenie: w latach 1953—1956 otrzymaliśmy 3 tomy. Jeżeli wydawnictwo, jak to pierwotnie zaplanowano, ma objąć 16 tomów, ostatnie z nich ukażą się prawdopodobnie około roku 1970. Nie ludźmy się, że termin ten da się w praktyce znacznie przybliżyć. Nie pozwoli na to obecny stan badań. Wystarczy wskazać na problematykę historycznoliteracką Zabłockiego i Bogusławskiego, nie mówiąc już o trudnościach, jakie nastreżca opracowanie filologiczne tekstów. Sprawy te wymagają wieloletnich studiów przygotowujących choćby tylko dokumentację wstępną do monograficznego ujęcia i poprawnego opracowania tekstów. Na najwy-

bitniejszych przedstawicieli teatru Oświecenia trzeba będzie jeszcze zaczekać wiele lat (Bohomolec jest już podobno bliski opracowania), a tymczasem zrąb wydawnictwa tworzyć będą pisarze drugo- i trzeciorzędni: Radziwiłłowa, Rzewuski, Czartoryski, Krasicki (jako komediopisarz), tłumacze komedii obyczajowej w latach osiemdziesiątych, i inni. Wydaje się, że można by takie odwrócenie kolejności uznać za uzasadnione, gdyby szło o serię o charakterze naukowo-specjalistycznym, ale budzi to wątpliwości przy tzw. edycji popularnonaukowej, spełniającej doraźne zamówienie określonego odbiorcy.

Charakter poszczególnych tomów serii zasadza się na wyborze bądź to konstruowanym tematycznie (teatr dworski, drama mieszczańska, warszawska komedia obyczajowa), bądź dokonanych w obrębie poszczególnych autorów, przez wydobywanie ich najbardziej reprezentatywnych utworów. W tym ujęciu każdy tom stanowi oddzielną całość (seria nie jest numerowana), chociaż składa się na przegląd dorobku dramatycznego i teatralnego epoki, nakreślonego koncepcją serii zawartą w tytule *Teatru Polskiego Oświecenia*. Jak wspomniano, załączony plan tytułowo-autorski wydawnictwa nie jest praktycznie traktowany jako wyraz opartej na dokładnej znajomości materiału, przemyślanej do końca koncepcji, lecz stanowi raczej ogólny, mało obowiązujący szkic programowy². W tym stanie rzeczy nie ma miejsca na jakiegokolwiek propozycje wkraczające w szczegółowsze zagadnienia. Nie zawsze umiałbym w takiej dyskusji uczestniczyć. Ale narzucają się pytania najprostsze: czy znajdzie się gdzieś miejsce dla głośnej współcześnie *Tragedii Epaminondy* Konarskiego (grane 1756), czy też, sięgając od razu w głąb epoki, dla znakomitego przekładu *Syna marnotrawnego* Woltera ręki Trembeckiego (1780), a także *Pigmaliona* Russa (grane 1782) w wersji Węgierskiego. Między 60 dziełami scenicznymi epoki nie może ich zabraknąć. Jeśli wydawcy zrealizują sygnalizowany ostatnio tom osiemnastowiecznych adaptacji sztuk Wolterowskich, „przestosowany“ na język polski przez Trembeckiego *Syn marnotrawny* znajdzie się w nim na pewno. Czy będzie realizowany również tom Russa? Ale i tu nasuwa się od razu refleksja. Wprowadzony zostałby przez to odmienny plan interpretacyjny ówczesnych adaptacji obcych źródeł; bo nie chodzi tylko o formalny podział na jednostki wydawnicze. W ten sposób można stworzyć np. tom komedii Regnarda w przekładach czy „przeróbkach“ Czartoryskiego i Baudouina — zamiast tomów komedii Czartoryskiego i Baudouina lub tom komedii Moliera zamiast — jak w projekcie — Baudouina. Wiemy doskonale, jakie nierozwiązywalne trudności nastąpiłyby taki układ według klucza pierwowzorów. Niebezpieczeństwo stosowania dwóch założeń i systematyzowania według

² W trakcie opracowania okazało się np., że t. 1 (zob. przyp. 1) ma ulec rozczłonkowaniu na dwa oddzielne, poświęcone Radziwiłłowej i Rzewuskiemu, t. 7 rozrósł się również do dwóch tomów zamiast planowanego jednego z Oraczkowskim na honorowym miejscu, t. 9 i 10 nie ogranicza się do komedii, do opracowanego już t. 13 (*Kniaźnin*) prócz wymienionych w prospekcie tytułów wprowadzono *Matkę Spartanę*, uległa wreszcie poważnej zmianie zawartość t. 6 i 4. O innych rzeczach trudno cokolwiek powiedzieć, ponieważ nie są na razie przedmiotem nawet roboczej dyskusji.

nich materiału wydaje się oczywiste³. Jak tedy poradzą sobie wydawcy z tym problemem?

Wracając do rozważań nad przydatnością wydawnictwa dla celów naukowych, chciałbym zwrócić uwagę na trzy zagadnienia: a) wybór, b) opracowanie tekstu, c) wyposażenie w dodatkową dokumentację typu danych bio- i bibliograficznych, teatrologicznych, chronologicznych, komparatystycznych *etc.*

Historyk literatury zajmujący się np. twórczością Krasickiego nie może poprzestać na znajomości wyboru dzieł dramatycznych pisarza, jaki otrzymał w tomie jego komedii, lecz dodatkowo musi sięgnąć do pozostałych czterech komedii Księcia Biskupa, nie objętych wyborem wydawców (*Frant, Satyryk, Łgarz, Mędrzec*), a tu zdany jest już na poszukiwania właściwego tekstu, lub sięgnąć musi wprost do autografów. Podobnie wybór komedii Czartoryskiego nie objął dwóch sztuk (*Dumny, Bliźnięta*), co zmusza badacza do uzupełniającej lektury w oparciu o pierwodruki osiemnastowieczne. Dysproporcja między tym, co otrzymaliśmy w wyborze, a faktycznym stanem dochowania uwidoczni się dopiero wówczas, kiedy spojrzymy na dramę mieszczańską. Stosunek ten wyraża się jak jeden do dziesięciu. Nawet najstaranniej przemyślany wybór nie może w pełni zaspokoić potrzeb studium naukowego. Nie mam tu na myśli badacza wyłącznie twórczości dramatycznej Krasickiego czy Czartoryskiego, lecz kogoś interesującego się jakąkolwiek dziedziną piśmiennictwa wymienionych przykładowo (bo już wydanych) autorów czy problematyką dramy.

Opracowanie tekstu, który czytelnik otrzymuje od wydawcy jako gotowy produkt krytycznej analizy, w różnym stopniu może zaspokoić potrzeby wynikające z indywidualnych zainteresowań badacza. Pomijając specjaliste

³ Kłopoty związane z tą problematyką wyszły na jaw już przy sporządzaniu repertuaru sceny warszawskiej teatru publicznego przez wydawców *Komedii Czartoryskiego* i *Dramy mieszczańskiej*, gdzie Zahrajówna prawie wszystkie pozycje repertuarowe nazywa przeróbkami, a Pawłowiczowa te same sztuki określa jako przekłady (wyjątkowo *Burmistrz poznański* zaliczony został, zgodnie z jednolitą koncepcją Zahrajówny, jako przeróbka Calderonowskiego *Alcada z Zalamei*). Ze nie jest to tylko nieporozumienie terminologiczne czy niedopatrzzenie redakcyjne, wskazuje fakt, iż *Gracz* Edwarda Moore'a, który dostał się do Polski poprzez adaptację Diderota-Saurina, genetycznie związany został ze swoją angielską ojczyzną w krótkim wykładzie we wstępie do *Dramy* (35—38), natomiast notatki repertuarowe wskazują na Saurina jako prawowitego „właściciela źródła“ (480—483), chociaż w uzupełnieniach not bibliograficznych pojawia się zapis: „Przekład [...] z Moore'a-Saurina“ (487). Inaczej jest z *Burmistrzem poznańskim*, który przybył do Polski nie wprost z Hiszpanii, lecz prawdopodobnie za pośrednictwem niemieckiej adaptacji Stephaniiego lub francuskiej pióra Collota d'Herbois, przy okazji którego mówi się, że „najistotniejszym zagadnieniem jest [...] nie pośrednictwo, ale sposób przeróbki“ (45), i w repertuarze widnieje już jako „przeróbka“ z dalekiego pierwowzoru Calderonowskiego *Alcada* (480).

zajmującego się osiemnastowiecznym edytorstwem, który z natury rzeczy musi opierać każde studium na autopsji współczesnego materiału — zasady opracowania tekstu, tak jak je widzimy w wydanych już tomach, ograniczają korzystanie z tekstów także dla studiów nad językiem epoki czy autora (por. niżej o filologicznym opracowaniu tekstów). Niejednolita modernizacja zaciera sporo istotnych cech języka. Nie można zresztą tych zabiegów brać wydawcom za złe, ponieważ zasady transkrypcji dla tekstów tego okresu nie zostały dotychczas opracowane. Niedostateczne legitymowanie się ze źródeł, na których oparto krytykę tekstu, zaciemnia często obraz ewolucji nie tylko języka pisarza, lecz także jego świadomości artystycznej (Czartoryski). Znacznie sięgająca ingerencja „w porządkowaniu“ uwag reżyserkich, nawet wkraczanie w rzekomo błędny układ sceniczny (*Drama*), dowolne wprowadzanie pewnych koniektur (Krasicki), mało przekonujące opowiedzenie się na rzecz rzekomo lepszych emendacji, których odnalezienie sprawić może tylko przypadek lub dokładna kolacja podstaw stanowiących krytykę tekstu (Czartoryski) — oto dalsze przykładowo wybrane niedostatki założeń metodologicznych omawianych tu wydań. Edycje tego typu nie spełniają w dostatecznym stopniu wymogów wielostronnych badań historycznoliterackich, a szczególnie językowych.

Dodatkowe wyposażenie edycji w dokumentację historycznoliteracką, pomyslane wielokierunkowo (wykaz repertuaru scen warszawskich wydzielony problemowo, bibliografia źródeł, bibliografia przedmiotu), nie zaspokaja potrzeb badacza przedmiotu, ponieważ najczęściej nie wykracza poza dotychczasowy stan badań, zwłaszcza poza materiały zgromadzone w dokumentacji do dziejów dramatu i teatru stanisławowskiego Ludwika Bernackiego⁴. Poza tomem komedii Krasickiego nie spotykamy się z próbami docieklivosti filologicznej, której przedmiotem powinny być ustalenie dziennych dat wydań poszczególnych tomików — pierwodruków, identyfikacja kolejnych wydań, przedstawiających się zagadkowo zwłaszcza u Czartoryskiego, ich miejsce w *Teatrze Polskim Dufoura*, autorstwo niektórych adaptacji, ustalenie wydań pierwowzorów etc. Podjęcie tego typu badań wymaga żmudnych, niejednokrotnie bezowocnych poszukiwań wśród stosów nieopracowanej korespondencji, autopsji możliwie wielkiej ilości egzemplarzy poszczególnych wydań itd. To nie pretensja do wydawców, tylko postulat szeroko pojętego warsztatu naukowego historyka literatury, który omawiane wydania, pojęte jako edycje dostosowane do celów badawczych, powinny być spełniać.

Jeżeli spojrzymy na serię *Teatr Polskiego Oświecenia* pod kątem potrzeb dydaktycznych (uniwersyteckich) oraz zainteresowań przygodnych, amatorskich, wydaje się, że imprezę zakrojono zbyt szeroko, o wiele ponad istotne potrzeby. Myślę, że kilkutomowy przegląd — rodzaj antologii — spełniłby bardzo pożyteczną rolę wobec rzeczywistego głodu tekstów dramatycznych Oświecenia. Doraźna potrzeba dyktowała raczej ograniczenia tytułowe na rzecz wcześniejszego opracowania najbardziej reprezenta-

⁴ L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 1—2. Lwów 1925.

tywnych dzieł — bez niebezpieczeństwa zagubienia proporcji historycznego przekroju przez dramat polskiego Oświecenia. Antologia taka byłaby równocześnie wstępnym opracowaniem, próbą postawienia problematyki historycznoliterackiej i przebrnięcia przez trudności natury filologicznej.

Jeśli koncepcja serii nastawionej na zaspokojenie potrzeb dydaktycznych w dalszym jej opracowaniu wydałaby się wydawcom słuszną, można byłoby upomnieć się o uzupełnienie tomów niewielkimi aneksami zawierającymi materiały teoretyczne z dziedziny dramatu, co byłoby dobrym uzupełnieniem obszernych wywodów, jakie znajdują się we wstępach na temat teorii dramatu i dydaktycznej roli współczesnego teatru. W tomie Czartoryskiego aneksem mogłaby być *Przedmowa do Panny na wydaniu* lub *List o dramatyce* czy wreszcie ciekawsze fragmenty z *Kalendarza Teatrowego*, skoro już uznano go za rzecz Czartoryskiego. W tomie Krasickiego jego wypowiedzi o teatrze i dramacie w *Monitorze* (1765 i 1766) lub w *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. W *Dramie mieszczańskiej* ciekawsze wyjątki z rozpraw teoretyków dramatu mieszczańskiego, Diderota lub Merciera, wyjątki z *Listu uczonego* Mitzlera de Kolof. W obecnym stanie rzeczy materiały takie można by wydać w tomie oddzielnym⁵.

Wybitnie dydaktyczny charakter opracowania poszczególnych tematów podkreśla koncepcja wstępów, które najogólniej można określić jako szkice monograficzne przedmiotu. Specyfika tematów, a także indywidualny temperament naukowy autorów wstępów nie pozwalają uchwycić jakiegoś jednolitego schematu konstrukcyjnego, są to jednak prace typowo interpretacyjne, o wyraźnej tendencji do formułowania uogólnień wykraczających niejednokrotnie daleko poza ścisły zakres narzucony zawartością tomów. Każdy z autorów (dotychczasowych wstępów) w mniej lub bardziej obszernym wywodzie wyprowadza studium o przedmiocie od prekursorów teorii dramatu Oświecenia i od początku historii teatru stanisławowskiego. Wiadomości wstępnego ujęcia powtarzają się kolejno w każdej pracy. Fakt ten również łączy się ściśle z nie uporządkowanym do chwili obecnej planem serii i brakiem tomów omawiających problematykę prekursorów i Bohomolca, z rozpoczęciem serii niejako od środka. Bez opracowania problematyki prekursorów teatru Oświecenia, a nade wszystko bez studium fundamentalnego dla historii dramatu i teatru Oświecenia, tzn. bez pracy o Bohomolcu, autorzy kolejnych studiów o Czartoryskim i Krasickim zmuszeni byli w jakiś sposób zagarnąć i tę wielką połąć historycznoliterackiej problematyki. Zrobili to z natury rzeczy pobieżnie.

*

Wstęp do *Komedii* Czartoryskiego skonstruowany został w sposób, jaki narzucał materiał przedmiotu — szkic portretu literackiego autora *Panny na wydaniu*. Twórczość literacka Czartoryskiego w omawianym okresie to

⁵ Przygotowywane obecnie do druku obszerne kompendium materiałowe do dziejów teatru stanisławowskiego ma posiadać również dział tekstów ówczesnej teorii dramatu. Nim jednak dojdzie do tamtej publikacji o ambitnych pełnego ujęcia materiału, nie widzę przeszkód, by dla celów dydaktyki sporządzić przemyślny wybór w tym przedmiocie.

przede wszystkim komedie, rozprawy teoretyczne dotyczące dzieł scenicznych oraz garść pomniejszych publikacji w materii wychowawczej.

Zgrabnie selekcjonując bogaty materiał biograficzny, szkicuje Zahrajówna sylwetkę Generała Ziem. Podolskich na tle wielkiego przełomu politycznego i kulturalnego — czasów elekcji Stanisława Augusta, a następnie pierwszego piętnastolecia stanisławowskiego, kiedy aktywność literacka Czartoryskiego święci — współcześnie — największe triumfy. Około r. 1780 „generał ziem podolskich, pełniący przy królu przez blisko dwadzieścia lat urząd pierwszego ministra kultury i oświaty — podał się do dymisji“ (20)⁶ — pisze autorka po omówieniu przełomu biografii i twórczości Czartoryskiego. Następane czterdziestolecie — prawie wszyscy Czartoryscy byli długowieczni — wyznaczono zaledwie paru punktami jego działalności literackiej i kulturalnej w okresie porozbiorowym. A więc i to związanie, perspektywą twórczości literackiej zakreślone ujęcie postaci Czartoryskiego, kończy się na roku 1780. Kończy się w tym czasie twórczość komediowa i teoretyczna księcia-mecenasa, i słusznie postąpiła autorka niewiele wychodząc poza ten okres. Nie widzimy już Puław, w których rządzi przede wszystkim Izabela, niewiele wiemy o renesansie mecenatu Czartoryskiego po rozbiorach. To drugie oblicze „pierwszego ministra kultury i oświaty“ epoki stanisławowskiej pokaże kiedyś przyszły monografista Czartoryskiego. Może dzisiaj wypadnie wskazać tylko na potrzebę ostrożniejszego spojrzenia na przełom Czartoryskiego wyznaczony u Zahrajówny klęską programu królewskiego zadokumentowaną na sejmie 1780 r. odrzuceniem projektu kodeksu Zamoyskiego. Sugestia roboczej syntezy Oświecenia w ujęciu Kotta uwidoczniła się w argumentacji autorki aż nadto wyraźnie. „*Casus Czartoryski*“ tylko pozornie służy poparciu tezy o zwrotnym punkcie, jaki historyk literatury miał widzieć w dacie 1780. Nie miejsce tu na szczegółową argumentację. Zahrajówna sama pisze, że „Czartoryski jeszcze przed rokiem 1780 [...] wyłącza się z kręgu polityki Stanisława Augusta“ (17), a więc dezercja polityczna w czasie bardzo intensywnej kampanii o przeprowadzenie reform w oparciu o kodeks cywilny Zamoyskiego. Przypomnijmy jednak, że po r. 1780 zostaje Czartoryski w służbie publicznej, przyjąwszy marszałkostwo trybunału litewskiego, którego kadencję przypieczętował niezwykłą bezstronnością w wydawaniu wyroków. Doświadczenia pracy marszałkowskiej przekaże na gorąco w obszernym liście „zawierającym w sobie myśli względem sposobów prowadzenia młodzieży aplikującej się do palestry“. W tym samym r. 1782 ukaże się jego czwarty list, tym razem w materii obowiązków obywatelskich deputata. Zbiorowe wydanie poprzednich czterech listów w sprawach wychowywania młodzieży, dokonane w r. 1782, nie jest przypadkowe, chociaż i ono nie zamknie rejestru dydaktycznych pism Księcia Generała, uzupełnianych jeszcze w parę lat później *Listem Mikołaja Doświadczyńskiego pisanym do Teodora Weichardta* (1787). Sprawa jest zapewne bardziej skomplikowana, niż to sugeruje formuła o załamaniu się w r. 1780 programów i sojuszów tzw. pierwszego okresu polskiego Oświecenia (18). I słusznie autorka pozostawia rzecz niedopowiedzianą do końca

⁶ W ten sposób oznaczamy strony cytowanego źródła.

w punkcie analizy rozluźnienia związków Czarторыskiego z dworem królewskim oraz kulturalnym i intelektualnym życiem stolicy; faktem z biografii, wyliczonym na poparcie tezy o przelomie, przypisuje rolę stosunkowo niewielką (18).

Istotny walor pracy Zahrajówny przejawia się dopiero na dalszych kartach wstępu, w rozdziałach traktujących o roli Czarторыskiego jako teoretyka teatru i o scenicznym dorobku autora *Panny na wydaniu*.

Przekonywająca wagą materiału dowodowego teza o wielkiej roli Czarторыskiego, o którym mówi się, że „był w latach siedemdziesiątych XVIII wieku największą powagą w sprawach teatru“ (37), jest bardzo cenna. Zahrajówna dokonała analizy teoretycznych prac Czarторыskiego z zakresu ówczesnej teatrologii w ścisłym powiązaniu z sytuacją w dziejach teatru i twórczości dramatycznej okresu. To właśnie realne zaplecze historyczne pozwoliło autorce ugruntować sąd o doniosłej roli, jaką współcześnie odegrał Czarторыski, któremu nie bez kozery dedykowano niejedno dzieło sceniczne.

W części analizującej twórczość komediową Czarторыskiego autorka zajmuje się właściwie tylko ideologicznym programem komedii. Znacznie mniej uwagi poświęca formom recepcji, owego „przepolaczania“, jak wyrazi się kiedyś Czarторыski. Prawie zupełnie pominięto artystyczne wartości komedii, chociaż tu aż prosił się Czarторыski o maleńki bodaj wywód na temat języka, który w jego komediach jest zjawiskiem godnym szczególnej uwagi, zważywszy osobiste upodobania tego lingwisty-amatora.

Każdy z badaczy wczesnego Oświecenia spotyka w pracy nierozwiązana do końca zagadkę przekładu i uzupełnień *Historii nauk wyzwolonych* Carlancasa (1766). O „autorstwo“ pomawia się najczęściej, za Smoleńskim, Adama Kazimierza Czarторыskiego. Zahrajówna przy powoływaniu się na dzieło Carlancasa najprzód usuwa ten pytajnik bez wahania (23), ale już przy sporządzeniu bibliografii „ważniejszych prac pedagogicznych, publicystycznych i historycznoliterackich“ Czarторыskiego obok Carlancasa położono znamienne notkę: „Przedmowa, a prawdopodobnie również przekład i uzupełnienia, pióra Adama [Kazimierza] Czarторыskiego“ (463), chociaż Wołoszyński np., by nie sięgać daleko, od razu woli rzecz traktować ostrożnie i mówi o Czarторыkim jako o „domniemanym tłumaczu i autorze uzupełnień“ (Krasicki, *Komedie*, 11). Usunięcia pytajnika przy nazwisku Generała Ziem Podolskich, nim nie zostanie ono poparte dodatkową argumentacją na jego benefit, nie można uważać za ostateczne. Należy się spodziewać, że autorka przyszłej monografii o Czarторыkim poświęci tej sprawie dodatkowo niewielkie studium.

Podobnie autorstwo *Kalendarza Teatrowego dla Powszechnej Narodu Polskiego Przysługi* (1780), skwitowane w przypisie na rzecz Czarторыskiego (wobec istniejącej w obecnym stanie badań dyskusji), nosi cechy raczej roboczej notatki i wymaga oddzielnego potraktowania (19)⁷.

*

⁷ Autorzy omawianych wstępów wprowadzili do dyskusji nad teorią wczesnego dramatu Oświecenia słynny artykuł z *Monitora* w obronie Szekspira (1766, nr 65), sygnowany pseudonimem *Theatralski*. Autorstwo tego artykułu przypisywano jeszcze do niedawna Czarторыskiemu. W wy-

Autorka wstępu do *Dramy mieszczańskiej* przenosi nas w pierwszej części pracy w problematykę do pewnego tylko stopnia możliwą do uchwycenia przez historyka literatury polskiej. Krótko, ale rzeczowo wprowadza czytelnika w genę mieszczańskiego dramatu Oświecenia, ukazując jego historyczną drogę w Anglii, Francji i Niemczech, i angażuje do studium najnowszej literatury przedmiotu, zwłaszcza francuską. Swoboda, z jaką porusza się autorka w materiale — przynajmniej to, dość trudno dostępnym zwłaszcza dla polonisty — zasługuje na podkreślenie.

Z konieczności skrótowe spojrzenie na kształtowanie się teorii i praktyki dramatu mieszczańskiego w Oświeceniu europejskim nosi wszystkie cechy komentarza ideowo-politycznego, na którego tło rzucono garść nazwisk najwybitniejszych przedstawicieli dramy. Podobnie ma się rzecz, kiedy autorka przechodzi do omówienia tego zjawiska w Oświeceniu polskim. Skupienie uwagi na jednej tylko warstwie zjawiska literackiego, jakim jest jego zawartość ideowa, nie pozwoliło wyjść poza ogólniki interpretacyjne, mało precyzyjne, nie ujęte nawet w konkretne wnioski. Pawłowiczowa odsyła czytelnika do lektury zawartych w tomie utworów, gdzie ma on znaleźć wyjaśnienie, „że nie było sprawą przypadku pojawianie się mieszczańskiego dramatu na scenie stanisławowskiej i w oficynach księgarskich wtedy, gdy wzmagała się walka polityczna, najpierw w latach 1775—79, następnie w okresie Sejmu Wielkiego i w burzliwych miesiącach poprzedzających rewolucję warszawską. Drama stawała się wtedy ważnym orężem ideowym, tak jak poezja i publicystyka“ (47—48).

W żadnym wypadku lektura tekstu nie wyjaśni czytelnikowi ani genezy dramy, ani uwikłania sił społecznych, w jakim się pojawia, ani tym bardziej jej roli politycznej. Dwie fazy wzmózonej aktywności politycznej i teatralnej w dziedzinie dramatu mieszczańskiego nie zostały osadzone w jednoznacznie nazwanym kontekście historycznym. Według sformułowań roboczej syntezy Kotta inne siły społeczne i inne racje polityczne kształtowały oblicze polskiego Oświecenia do r. 1780, a inne po przełomie, jaki wyznaczyć miała ta data — rok przegranej ideologów odgórnej reformy Rzeczypospolitej. Na usługach tych sił miała stać konkretnie zaangażowana literatura, a więc i dramat, i teatr. Nie odczytujemy tego zjawiska ani ze wstępu Pawłowiczowej, która, jak powiedziano, wyznacza dwie równej wagi fazy rozwoju dramy w Polsce po obu stronach rzekomego przełomu, ani ze studium repertuaru teatru publicznego, chociaż tu nasilenie widowisk jest widoczne dopiero w latach 1790—1793.

Chcielibyśmy odczytać z rozprawy, kto był odbiorcą teatralnych interpretacji dramatu mieszczańskiego, w jaki sposób kształtowała się wza-

niku studiów nad *Monitorem*, przeprowadzonych w seminarium polonistycznym prof. Tadeusza Mikulskiego, wysunięto hipotezę, że *Theatralski* to sam król. Tą nową konstatacją posługiwano się roboczo w omawianych wstępach. Zupełnie świeżo ukazała się poświęcona temu zagadnieniu rozprawka Stanisława Ozimka, członka wspomnianego seminarium, pt. *Kto to był Theatralski?* (*Pamiętnik Teatralny*, 1956, z. 2—3, s. 381—400).

jemna zależność tzw. zamówienia społecznego i jego realizacja na rynku księgarskim i scenie.

To tylko jedna strona problematyki. Pozostała natomiast zupełnie nie poruszona problematyka swoistego, zapewne, kształtu artystycznego, jaki niósł z sobą nowy rodzaj literacki; nie wiemy, jakie formy scenicznego obrazowania przyniósł nam ówczesny teatr. Jedno z kapitalnych zagadnień, którego zresztą nie dostrzegł żaden z autorów omawianych wstępów. Może pytańki moje są przedwczesne, ale niesposób było opędzić się przed nimi w trakcie lektury.

Z dziedziny nowych konstatacji źródłowych należy z satysfakcją odnotować sprostowanie przez Pawłowiczową autorstwa wierszowanego przekładu *Bewerleja*, który literatura przedmiotu przyznawała Michałowi Sapieżu, a który okazał się przekładem Kazimierza Nestora Sapiehy (35—36).

*

Odmienny niż oba poprzednie jest wstęp do *Komedii* Krasickiego. Temat według sugestii autora można zatytułować: Krasicki w teatrze Oświecenia (9). Wołoszyński nie ograniczył się tylko do problematyki narzuconej zawartością tomu, tj. do komediopisarskiej działalności XBW, lecz obszernie i odkrywco potraktował udział Krasickiego w kształtowaniu programu sceny polskiej w pierwszych latach jej istnienia, jego rolę jako wykładowcy teorii dramatu na użytek widzów i pisarzy, wreszcie — propagatora nowych gustów wśród szlacheckich odbiorców teatralnych. Ze szczególnym naciskiem podkreśla ideowe bogactwo poglądów Krasickiego zawartych w artykułach *Monitora* poświęconych teatrowi i twórczości dramatycznej, zwłaszcza komediowej, przypadające na czas narodzin teatru polskiego oraz twórczą recepcję Moliera, którego wielbicielem pozostał Krasicki przez całe życie. W dalszym ciągu wydobywa i konfrontuje przekonania i sądy Księcia Biskupa Warmińskiego o sztuce i autorach dramatycznych na przestrzeni całej jego twórczości, tj. od *Monitora* aż po dzieło *O rymotwórstwie i rymotwórcach* i *Rozmowy zmarłych*, rekonstruuje ze strzępów dostępnych dzisiaj dokumentów sylwetkę Krasickiego jako organizatora własnego teatru w Heilsbergu, przypomina jego stosunki z pisarzami teatralnymi w Polsce, by wreszcie zademonstrować inteligentną, wnikliwą analizę artystycznego warsztatu Krasickiego-komediopisarza. Wstęp kończy rozdział: *Rękopisy — druki — chronologia*.

Mówiąc o studium Wołoszyńskiego należy podkreślić wszechstronność ujęcia tematu, w czym — mimo dość bogatej literatury przedmiotu — nie miał autor poprzedników, skrupulatne zgromadzenie materiału — po raz pierwszy wykorzystana w pełni korespondencja poety — i wreszcie bardzo przekonująco analizę komedii Krasickiego.

Uwagi szczegółowe chciałbym podjąć od próby stonowania akcentu, jaki kładzie Wołoszyński na artykuły Krasickiego w *Monitorze*, o których mówi się jako o podręcznej poetyce normatywnej dramatu (22), pasując autora na równorzędnego z Bohomolcem współtwórcę „pierwszej epoki nowoczesnego teatru polskiego“ (13). Wołoszyński nie umniejsza roli teatrów

konwiktowych (pijarów, jezuitów, teatynów — po reformie Konarskiego), które obok przygodnych scen prywatnych pierwsze włączą do programu szkolnego postulat szerzenia myśli oświeceniowej i nowego gustu estetycznego, ale raz podjąwszy tezę o wielkiej roli Krasickiego rozpoczynającego „walkę o program i praktykę“ nowego teatru (9), w trakcie wywodu prawie zgubi właściwych jego założycieli: króla, Bohomolca, Czartoryskiego — cedując ich załugi na rzecz zaledwie debiutującego wówczas publicyście *Monitorowego*.

Wydaje się, że błędne jest założenie Wołoszyńskiego o istnieniu jakiejś dostownej walki ideowej o polską scenę — z bliżej nieokreślonym przeciwnikiem. Tym przeciwnikiem był przede wszystkim brak funduszy i ludzi. Już wstępne określenie sytuacji narzuca niejasność tej tezy. Wołoszyński pisze: „w r. 1765 została otwarta i od razu zaanektowana przez oświeconych scena narodowa“ (7)⁸. Niewłaściwość takiego ujęcia pogłębia się w świetle faktów. Przypomnijmy, że z inauguracją sceny polskiej czekano od 8 maja do 19 listopada, chociaż nowootwarty teatr publiczny służył już z powodzeniem komedii francuskiej, operze włoskiej i baletowi. Scenę polską otworzono dopiero wówczas, kiedy Bohomolec „zebrał aktorów do teatrum i uformował“ i kiedy przygotowano jaki taki repertuar. Między 25 *Monitorami* ręki Krasickiego w r. 1765 znalazły się dwa artykuły o charakterze wybitnie propagandowym (w numerach: 27 i 50), zalecające pożytki płynące z odpowiednio urządzonych teatrów i zachęcające do chwalebnej emulacji w tej dziedzinie z innymi narodami. Trzeba przyznać, że jak na kampanię poprzedzającą otwarcie sceny polskiej plon publikacji Krasickiego w tym zakresie jest nikły. Nie dziwota zresztą, bo — jak wiadomo — Krasicki znajdował się niemal przez cały ten rok poza Warszawą, skrupulatnie wypełniając obowiązki prezydenta trybunału, a sporządzony przez niego plan *Monitora* na rok 1765 — wykonany był rok wcześniej. Świecka szkoła cnoty, jaką miał być teatr, to nie oryginalny przecież program Krasickiego, nie należy więc przypisywać XBW roli sprawczej w przełomie ideowym i artystycznym teatru. Zastanawiające, jak ze wzmianki, rzuczonej mimochodem w artykule o szacunku dla języka ojczystego (gdzie czytamy, że między wielu innymi czynnikami kształtującymi język — spodziewany teatr również czyni nadzieję jego wydoskonalenia), Wołoszyński wyciąga wniosek: „Była to zapowiedź teatru ideowego i walczącego“ (15). Z kolei wnioski po dokonanej analizie obu wspomnianych artykułów z r. 1765 uogólnione zostały następująco: „artykuły Krasickiego z r. 1765 nie przedstawiają jeszcze zainteresowania problematyką formalnych przepisów teatralnych [...]. W pierwszym roku chodzi przede wszystkim o program teatru, o narzucenie mu postępowej treści i nadanie określonej funkcji społecznej. [...] Walka o treść wyprzedza problematykę formy artystycznej [...]“.

Nieco dalej czytamy: „gdy scena narodowa już nieco okrzepliła, a program teatru ukształtował się zgodnie z postulatami Krasickiego, gdy autorzy i publiczność okazali żywsze zainteresowanie sztuką dramatyczną — uznał Krasicki za pożyteczne zabrać ponownie głos w sprawie teatru. Zasady,

⁸ Podkreślenia w cytowanych źródłach pochodzą od autora recenzji.

które propagował w r. 1765, przyjęły się, toteż nie wraca do ówczesnej problematyki“ (20).

Dwa niewielkie artykułiki *Monitora* (do drugiego z nich zabrakło autorowi materii, bo zawiera skąpe 6 stroniczek na 8 *Monitorowego* numeru) awansowały do rangi wielkiego programu, który kierował piórami Bohomolca, Bielawskiego, Lipskiego, Moszyńskiego, Czartoryskiego (jako korektora Bielawskiego *Natretów*) i innych autorów zasilających repertuar sceny polskiej w ciągu niespełna półtora roku jej istnienia. Z równym powodzeniem i w równym stopniu można przypisywać Krasickiemu zasługi na każdym innym polu, bowiem tematyka *Monitora* objęta artykułami prezydenta trybunału jest wcale pokaźna.

Inaczej trzeba spojrzeć na artykuł napisany w rok później z wykładem klasycznych reguł teatralnych, wypełniający dwa kolejne numery *Monitora* (63 i 64). Rudymenta wiedzy teoretycznej ograniczone do wypowiedzi, co są niektóre „reguły do doskonałej komedii służące“ — przedłożył umyślnie Krasicki zarówno piszącym komedie, jak również widzom teatralnym i czytelnikom. Wołoszyński słusznie zauważa, że wywody te „rażą dziś schematycznością i oschłością wykładu, ograniczonego do wyliczenia najogólniejszych norm dramatu klasycznego oraz najważniejszych prawideł technicznych“ (21). Tak jest, chociaż mówią one znacznie więcej o zainteresowaniach dramatycznych Krasickiego niż *Monitory* z roku 1765. Można się zgodzić, że była to „pierwsza tego rodzaju publikacja w Polsce“ (22), jednak bez przypisywania jej tak doniosłej roli, jak robi to Wołoszyński. Ta „podręczna poetyka“ „stanowiła [rzekomo] akt przekreślający cały dorobek dramaturgii sasko-jezuickiej oraz utwory tego rodzaju co dramaty Radziwiłłowej i Załuskiego“ (22). Praktycznym aktem przekreślającym dramaturgię sasko-jezuicką była doniosła w swojej wymowie działalność komediopisarza Bohomolca. To, co Krasicki postulował jako teoretyk, Bohomolec już od kilkunastu lat z powodzeniem praktykował na scenie konwiktów jezuitów, a także publikując swoje komedie szkolne. Wskazywane przez Krasickiego doskonałe wzory klasycznej twórczości dramatycznej — Corneille, Racine, Molière — nie były u nas obce. W pijarskim kręgu Konarskiego powstało wiele przekładów arcydzieł Corneille'a (*Cynna*, *Othon*, *Poliuct*), Racine'a (*Atalia*, *Ester*, *Ifigenia*), Woltera. Bohomolec sięga przede wszystkim do Molière'a (8 przeróbek z Molière'a na 25 komedii konwiktowych), Goldoniego, Plauta; jest uczniem nie tylko — jak pisze Wołoszyński — francuskich „molierystów jezuickich“ (32). I znów znamienna dla polskiego Oświecenia recepcja komedii z pominięciem prawie zupełnym tragedii (której przecież mimo to będą zgodnie sekundować do końca wieku wszystkie wypowiedzi teoretyczne) była w r. 1766 faktem dokonany. Repertuar sceny w ciągu roku od jej otwarcia, tj. do ukazania się artykułów Krasickiego, potwierdza to zjawisko. Praktyczna funkcja teatralnych wystąpień Krasickiego na łamach *Monitora* nie nosi cech przełomu w dziejach polskiego teatru.

Parę drobnych uwag. Przy okazji omawiania początków kariery Krasickiego jako miłośnika teatru i komediopisarza wyprowadza Wołoszyński rodowód jego oświeceniowej przynależności od r. 1753, tj. od przybycia do

Warszawy, kiedy były uczeń kolegium jezuickiego spotyka się po raz pierwszy z programowo kulturową myślą oświeceniową i staje się „bywalcem“ teatru konwiktowego pijarów (8, 10). Datę tę wypadnie przesunąć przynajmniej o dwa lata wstecz, tj. do wiosny 1751, kiedy to Krasicki, uznawszy z pomocą rodziny, że ma powołanie kapłańskie, 1 maja zjeżdża do warszawskiego seminarium misjonarzy, gdzie spędzi najbliższe trzy lata.

Wypadnie również upomnieć się o krótki choćby komentarz do „bajki“ *Dialog* (11), trochę anachronicznie cytowanej w kontekście bezpośredniej reakcji oświeconych na tradycje sasko-jezuickiego teatru szkolnego. Dowcipna fraszka, jaką jest *Dialog*, napisana została w r. 1790 z okazji nieudolnych zabiegów szlachty galicyjskiej o uzyskanie od Austrii pewnej autonomii. Ośmieszenie przy tej okazji jezuickiego teatru szkolnego było oczywiście nie przypadkowe, ale jakże spóźnione.

W rozważaniach nad wyborem tradycji przez twórców powstającego teatru polskiego Wołoszyński wyklucza — i słusznie — możliwość przyjęcia przez nich (ze względów ideowych i technicznych) programu czysto rozrywkowego: opery, baletu, chociaż taki właśnie program mógłby liczyć na większą ilość zwolenników niż teatr „moralny“. Przy tej okazji cytuje zabawny wyjątek z diariusza podróży Mikołaja Doświadczyńskiego, który w Wiedniu podziwił na komedii niemieckiej balet, i powiada dalej: „ówczesny antreprenier teatralny Tomatis, któremu chodziło wyłącznie o kasę“, chętnie by taki rozrywkowy program poparł (13). Otóż Doświadczyńscy — ci młodzi — nie musieli jechać aż do Wiednia, by oglądać komedię niemiecką i „wysoko skaczących“ w balecie, skoro w Opernhausie od 8 maja wystawiano komedię francuską, balet i operę włoską — na benefis tegoż Tomatisa.

Zamiłowanie teatralne Krasickiego, jego krzątanie wokół spraw własnego heilsberskiego teatru ukazał Wołoszyński w kilku nowych szczegółach, wydobytych po raz pierwszy z korespondencji XBW. Chciałoby się jednak przestrzec przed dość pochopnym pasowaniem warmińskiego przyjaciela Krasickiego, Lehndorffa, na autora komediowego — na podstawie jedynej wzmianki, jaką wyczytujemy w liście Księcia Biskupa z 5 maja 1774: „Śmiałem się do łez czytając twą [Lehndorffa] przezabawną komedię“ (42). Stylizacja listu jest dość sugestywna, ale w kontekście obyczajów osiemnastowiecznych wcale nie jednoznaczna. Mógł to być jeden z owych nie przeliczonych odpisów jakiejś komedii, które krążyły z rąk do rąk, kiedy nie stało egzemplarza drukowanego. „Twą komedię“ można rozumieć w tym wypadku jako „komedię przyslaną przez ciebie“. Póki biograf Lehndorffa nie dostarczy przekonujących dowodów o jego twórczości komediowej lub nie uzyskamy ich wiarygodnych ustaleń bibliograficznych, przypisywanie Lehndorffowi jakiegoś dorobku na tym polu należy traktować tylko jako hipotezę.

Na marginesie wspomnianych przez Wołoszyńskiego stosunków Krasickiego z Zabłockim, o których „w materiałach pozostałych po Krasickim nie spotykamy żadnej wzmianki“ (45), warto zaznaczyć, że istnieje ciekawe pokwitowanie głośnego listu poetyckiego skierowanego przez autora *Fircyka w zalotach* do XBW. Znajduje się ono w zapiskach Krasickiego z roku 1781.

Odczytujemy je odnotowane pod dokładną datą 19 kwietnia 1781: „Odebrałem z Warszawy satyrę Zabłockiego, dobrze napisaną i te dwą wiersze do niej przyłożyłem:

„Bieląc zdatną satyrą, co w błędu czernidle,
Mimo przysłowia, wskórał Zabłocki na mydle“⁹.

Nie bez znaczenia zapewne jest również, skąpa wprawdzie, wzmianka o zabiegach Krasickiego, już jako arcybiskupa gnieźnieńskiego, u pruskiego ministra Hoyma o antreprzyę dla Józefa Nowickiego, przedsiębiorcy teatralnego, na wystawianie sztuk polskich na terenie tzw. Prus Południowych¹⁰.

Te drobne uwagi nie mogą w niczym umniejszyć waloru pracy Wołoszyńskiego, autora, przypomnijmy to, obszernego studium o Krasickim, opublikowanego przed paru laty, kiedy to zapoczątkował próbę nowego spojrzenia na pisarza w drugiej fazie jego pracowitego żywota literackiego. Obecna praca, będąca dowodem niemałej dociekliwości autora, wypełnia nowym, interesującym spojrzeniem dziedzinę twórczości Krasickiego mało atrakcyjną — martwo urodzony komediopisarski trud poety. Z tym wszystkim chciałbym zgłosić jeszcze do Wołoszyńskiego zastrzeżenie natury nie tylko formalnej: brak warsztatowej precyzji w materiałowym wyposażeniu studium. Zwłaszcza w cytatach, którymi autor posługuje się chętnie, łatwo spostrzegamy błędy. Nierzadko zniekształcają one sens przytaczanych dla merytorycznej argumentacji materiałów. Wskażę przykładowo na kilka nieporozumień.

W większej cytacie o narodzinach komedii z dzieła *O rymotwórstwie i rymotwórcach* w zakończeniu czytamy u Wołoszyńskiego: „przybrani w postaci satyrów inni aktorowie pieśniami dowcipnie, jak czas znosił, ułożonymi przymawiali dowcipniej jeszcze słuchającym“ (48), podczas gdy w oryginale: „przymawiali uszczypliwiej jeszcze słuchającym“. Nipuanin Xaoo krytykując Molierowskiego *Mizantropa* kończy u Wołoszyńskiego swoje uwagi następująco: „Przydał mu [Molier Alcestowi] nadto zbytęcną miłość własną, gdy go wystawia idącego wbrew obojętnym nawet zwyczajom towarzyskim“ (39). Otóż Alcest w uwagach Xaoo — Krasickiego nie „idzie wbrew obojętnym“ konwenansom „towarzyskim“, lecz popełnia ciężką przewinę: idzie wbrew zwyczajom „towarzystwa“, tj. społeczeństwa, jak czytamy w *Mikołaja Doświadczynskiego przypadkach*¹¹. Tytuł notatnika Krasickiego w przedruku Bernackiego winien brzmieć: *Zbiór różnych wierszy nabożnych, moralnych i zabawnych*, nie zaś jak notuje Wołoszyński, *Zbiór wierszy nabożnych, moralnych, zabawnych* (38)¹². Dyskurs o komedii polskiej między Wiatrakowskim a Spokojskim znajduje się w *Krosienkach* w sc. 8 aktu II, nie zaś w scenie 2 (50).

⁹ L. Bernacki, *Urywek dziennika Ignacego Krasickiego*. Pamiętnik Literacki, VI, 1907, s. 72.

¹⁰ Zob. I. Krasicki, *Korespondencja*, t. 2 (z 12 III 1796). W druku. Ossolineum.

¹¹ I. Krasicki, *Pisma wybrane*. T. 3. Warszawa 1954, s. 192.

¹² L. Bernacki, *Materiały do życiorysu i twórczości Ignacego Krasickiego*. Pamiętnik Literacki, XXVII, 1930, s. 501.

Niedopatrzeń tego typu, może nie tak drażliwych jak przytoczone, zauważono w pracy wiele.

Uwagi dotyczące rozpraw wstępnych nie pretendują do pełnej oceny dorobku naukowego, jaki reprezentują te studia. Nie dokonano tu zwłaszcza próby wskazania, w jaki sposób problematyka podejmowana przez poszczególnych autorów wyznacza w sumie jednolity ciąg rozwojowy dramatu stanisławowskiego. Na podstawie omawianych prac próba taka wydała się przedwczesna.

*

Nieco filologii. Zagadnieniom postępowania edytorskiego przyjrzymy się również w kolejności ukazywania się omawianych tu tomów. Każdy z wydawców na wstępie części materiałowej, zwanej ogólnie komentarzem, legitymował się notą wydawniczą, w której wyłuszcza zasady, jakimi kierował się w transkrypcji tekstów służących mu za podstawę do obecnej edycji (nb. szkoda, że Klimowicz nie odnotował metody swego postępowania w tym zakresie, odsyłając czytelnika do wydania *Pism wybranych* Krasickiego — Warszawa 1954, Państwowy Instytut Wydawniczy — których zasady, jak twierdzi, obowiązywały go w obecnej praktyce; czytelnik ma prawo oczekiwać, by ta podstawowa legitymacja modernizacji tekstów Krasickiego znajdowała się również w książce, z której korzysta). Wydawcy na ogół zastosowali podobne zasady modernizacji języka, zgodnie również zastrzegając, że postępują niekiedy arbitralnie wobec braku jakichkolwiek ogólnych norm obowiązujących dla wydawców tekstów tego okresu. Wypada tylko zauważyć, że modernizacja to czasem daleko idąca, skoro sięga nawet do zmian fleksyjnych. Nadto na ostrzeżenie zasługują dwa przynajmniej zabiegi dokonywane przez wszystkich wydawców. Pierwszy: rozwiązywanie skrótów konwencjonalnie stosowanych w piśmie, a trudnych do jednoznacznego dzisiaj rozwinięcia (np. „MPanie“ jako „mości panie“ lub „mospanie“). Wydawcy nie dostarczyli dokumentacji wskazującej, że rozwinięte przez nich skróty tytułów grzecznościowych winny otrzymać taką, a nie inną postać. Zabieg drugi stanowi ingerencja w uwagi reżyserskie będące integralną częścią tekstu autorskiego. Skoro już dla rzekomej czy rzeczywistej czytelności tekstu poświęcono oryginał, należało stanowczo wszelkie interpolacje oznaczyć, zgodnie z konwencją, klamrami. Do konkretnych przypadków powróć w odpowiednim miejscu.

*

Wybór tekstu podstawowego dla komedii Czartoryskiego nie był zabiegiem formalnym. Na 5 umieszczonych w wyborze komedii tylko *Gracza* oparto na współczesnym druku, drugim (?) i ostatnim wydaniu Dufourowskim z roku 1775. Dla komedii: *Panna na wydaniu*, *Mniejszy koncept jak przysługa* i *Kawa* — dochowały się szczęśliwie egzemplarze, na których Czartoryski dokonywał dalszego opracowania tekstu, i one stały się podstawą tekstową obecnej edycji. *Koczyk pomarańczowy*, ostatnią pozycję wyboru, oparto na przekazie rękopiśmiennym, publikując ją po raz pierwszy. Nie chodzi tutaj o teoretyczne rozważania, która redakcja — pierwsza, opublikowana przez autora, czy ostatnia, dokonana przez autora, lecz nie ogłoszona za jego życia — ma być uznana za podstawę edycji krytycznej. Każdy

konkretny wypadek wymaga indywidualnej argumentacji, jakiej nie zastąpią jakiegokolwiek założenia teoretyczne. Zahrajówna nie wprowadza w krytycznym przypisie argumentacji na rzecz swojej decyzji, uznając ją prawdopodobnie za oczywistą. Domyśla się, i słusznie, że poprawek nanoszonych na egzemplarze Książę Generał Ziem Podolskich dokonywał dla celów kolejnej edycji swoich pism. Zupełnie ogólnie i hipotetycznie czas dokonanych uzupełnień, „korektę“, jak pisze wydawca, ustalono na okres puławski (po r. 1783), ponieważ poprawki autora „obok dbałości o czystość i wzbogacenie języka charakteryzują również tendencje purystyczne, właściwe dla późniejszego okresu jego piśmiennictwa“ (419). Dla bliższego schronologizowania dalszej pracy Czartoryskiego nad tekstami utworów scenicznych dodajmy, że korekta owa przypadła najpewniej na czasy Księstwa Warszawskiego, kiedy to powziął Książę myśl reedycji swoich komedii. Pertraktacje w tej materii prowadził ze słynnym już wówczas właścicielem wileńskiej oficyny wydawniczej, Józefem Zawadzki, który w tym czasie drukował Czartoryskiemu *Myśli o piśmie polskim* (Wilno 1810). Dwa ze znanych mi listów Czartoryskiego wzmiankują o przesłaniu Zawadzkiemu egzemplarzy komedii: *Dumny*, *Gracz* i *Bliźnięta*, z naniesionymi na nie poprawkami ręki autora. Nie znamy dzisiaj przyczyn, dla których zamierzona edycja nie została zrealizowana. Dane te jednak pozwalają przypuszczać, że w tym samym czasie czytelował Książę pozostałe swe dzieła sceniczne, pisane przed blisko czterdziestu laty¹³. To wówczas, być może, dopisze staremu Księciu wena i dopełni

¹³ W liście (brulion własnoręczny) Czartoryskiego do Zawadzkiego, pisany z Puław 23 I 1811, czytamy m. in.: „Posyłam ci, mój P[an]ie Zawadzki, egzemplarz trzech komedii przeze mnie przepolaczonych; ich tytuły są: *Dumny*, *Gracz* i *Bliźnięta czyli Menekmy*, cała osnowa jest i została się taką, jaką się znajduje w oryginałach. [...] Rozmowa i kształty są stosowane do narodowości, posyłam przy tym opisanie stroju, w którym każdy aktor rolę swoją grać powinien [...]. Propozycją przedrukowania tych sztuk nie chciej, proszę, uważać jako wymaganiem [!], ale tylko (i przy tym mocno obstawam) jako podaną *in tantum in quantum*, by się to zgadzało z tak potrzebną w każdej imprezie kalkulacją WP[an]a i zyskiem dla siebie pewnego odbytu; gdyby to (wziąwszy rzecz na uwagę) weszło w dogodność WP[an]a, wtedy mógłbym nadesłać kilka sztuk prócz tej, gdyby zaś jaka się znalazła przeszkoda, to prosiłbym o odesłanie poprawionego egzemplarza, te poprawki własną ręką moją pobieżnie pisane nie byłyby dla kogo innego może czytelnymi, ale z swoim domysłem i dowcipem pewien jestem, że wszystko przeczytasz, a na koniec zgadniesz“ (rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1296, k. 385—387).

Z listu następnego wynika, że Zawadzki propozycje Czartoryskiego przyjął, przynajmniej w odniesieniu do wymienionych poprzednio pozycji. Dnia 13 III 1811 pisał Czartoryski z Puław: „Byłem w bojaźni, dopókim listu WMP[an]a nie odebrał (*de d. 1-a Febr.* [1]811 pisanego), żebyś WMP[an]n zbytkując grzecznościom nie wziął na siebie przedrukowanie komedii przeze mnie posłanych, choć bez zysku dla siebie, jedynie z powodu, żem ja je WMP[an]u zalecił. Zostają teraz zupełnie zaspokojonym“ (k. 381—382).

rejestr komedii *Koczykiem pomarańczowym* — przeróbką z Ségura *Le cabriolet jaune*. Nowa ta konstatacja, oparta o nieznanego wydawcy dokument, pozwoli obecnie nieco inaczej spojrzeć na krytykę tekstu komedii.

Tymczasem wypada przypomnieć kardynalne prawo obowiązujące edytora; podają je w stylizacji Konrada Górskiego, autora *Sztuki edytorskiej*:

„Jakakolwiek byłyby jednak nasza decyzja, czy oberzemy za podstawę wydanie pierwsze, czy ostatnie, czy któreś z pozostałych za życia autora, jedno jest pewne, a mianowicie, że tego obranego wydania musimy się już konsekwentnie trzymać. Niedopuszczalna jest stosowana niegdyś metoda kombinowania ze sobą różnych wydań autoryzowanych, przy czym edytor wedle swego gustu przyjmował jedne lekcje z pierwszego wydania, inne z następnych, i tak stwarzał tekst, który w tej postaci nigdy nie był wyrazem intencji autora“¹⁴.

Obecny edytor zastosował w całej rozciągłości ową metodę krzyżowania z sobą różnych podstaw edytorskich i to w sposób uniemożliwiający rozpoznanie, co było tekstem pierwodruku (w. XVIII), a co wniosły do edycji korektorskie prace autora. Zahrajówna przyjęła za podstawę egzemplarze korektowe, w których kierunek zmian na przykładzie *Panny na wydaniu* określony został następująco: „Autor z właściwą sobie starannością i zamiłowaniem do badań lingwistycznych poprawił wszystkie błędy edycji Gröllowskiej i wprowadził dużą stosunkowo liczbę drobnych poprawek słownikowych i stylistycznych. Wzbogacił drukowaną wersję komedii o pewne modyfikacje tekstu, o dodatkowe uwagi reżyserskie, a zwłaszcza o nowe, interesujące przypisy językowe i obyczajowe“ (419).

Czym kierował się obecny wydawca w uchylaniu niektórych „poprawek“ autorskich w swojej edycji czytamy w notce do *Kawy*:

„Przy opracowaniu tekstu *Kawy* posłużono się tą samą metodą co w wypadkach poprzednich. Wprowadzając zatem rękopiśmienne poprawki autora, wydawca opuścił te, które ze względu na niekonsekwentną i nie zawsze jasną redakcję oraz zbyt sztywne traktowanie pewnych form językowych wydają się mniej szczęśliwe od wersji drukowanej“ (445). Te ostatnie wykazano dość starannie w aparacie krytycznym. Według dodatkowo sformułowanych założeń usunięto z tekstu przyjętego za podstawę, tj. egzemplarzy poprawionych, zwłaszcza „dwa typy połączeń frazeologicznych [...]“:

Na tym urywa się ślad pertraktacji wydawniczych między Czartoryskim a Zawadzkim w sprawach komedii. Bibliografie nie notują dziewiętnastowiecznych wydań komedii Czartoryskiego.

Znaczny przedział między czasem ukazywania się pierwodruków komedii a datą nanoszenia na nie rękopiśmiennych uwag i „poprawek“ Czartoryskiego dokumentuje m. in. notka autora uzupełniająca objaśnienie terminu „fat“ (*Kawa*), w której czytamy: „Ta komedia pisaną była roku 1779, w którym ubranie przystojne i ozdobne było modą, więc ten kawałek do terażniejszej pory nie stosuje się, w której pokazywanie się w postaci przeciwnej jest modą“ (340).

¹⁴ K. Górski, *Sztuka edytorska*. Warszawa 1956, s. 69—70.

zmiany mianownika na narzędnik w orzeczniku przymiotnikowym oraz zmiany bezokolicznika na rzeczownik odsłowny. Poprawki te, będące wyrazem nie żywego języka potocznego, ale sztucznej doktryny gramatycznej purystów, w znacznym stopniu obciążają dialog komedii i z tej przyczyny zupełnie świadomie zostały pominięte“ (419—420).

Oczywiście określenie, że te właśnie formy językowe „wydają się mniej szczęśliwe“ czy też „obciążają dialog komedii“, i to w znacznym stopniu, nie opiera się na obiektywnych kryteriach wartościowania utworu literackiego, co więcej — takie postępowanie edytorskie dostarczyło nam tekst trzech komedii Czartoryskiego w postaci, w jakiej nigdy w świadomości artystycznej autora nie istniały.

Popatrzmy dla przykładu na praktykę wydawcy w krytyce tekstu komedii *Kawa*. Pominięto 15 razy ingerencję autora na ogólną liczbę ponad 60 nowych lekcji wprowadzonych przez Czartoryskiego. Przeważnie unikano, zgodnie z zapowiedzią, wprowadzania narzędnika w orzeczniku przymiotnikowym zamiast mianownika (przykład: „Choć ten by wzgląd był naj mniejszy“ — „choć ten by wzgląd był najmniejszym“, sc. 5) oraz rzeczownika odsłownego w miejsce dawnego bezokolicznika (przykład: „nie masz przyczyny gniewać się“ — „nie masz przyczyny gniewania się“, sc. 11). Cóż z tego, skoro np. w nowym przypisie Czartoryskiego wprowadzonym dla wyjaśnienia terminu „opugnować“ niesposób było ustrzec się tej formy, bo inna poprzednio nie istniała („na wszystkie zapytania [...] zadane są o b o w i ą z a n y m i odpowiadać“, 338). Musiano pozostawić także nie poprawioną przez Czartoryskiego w tejże sc. 11 podobną konstrukcję gramatyczną: „nie umiem znajdować te zjazdy z a b a w n y m i“ (345). Dla przypadku drugiego Czartoryski nie zawsze był nieprzejednany. W przedmowie znajdujemy zwrot: „najmniej ten rodzaj jest interesującym i nie wart w c h o d z i ć [...] w porównanie“, w którym autor dokonał następującej zmiany: „i nie jest wart w c h o d z i ć“ (s. 10 prwd.). Nową lekcję wydawca wprowadził do tekstu.

W przypadkach szczegółowych spotykamy takie postępowanie: lekcja druku brzmiała: „krytyka, nim je przy ołtarzach gustu złożyć pozwoli“, co Czartoryski zmienił na: „składać pozwola“, a co należy odczytać „pozwala“ (o nie zostało poprawione w tekście drukowanym przez nieuwagę autora), natomiast wydawca skompilował tekst następująco: „przy ołtarzach gustu skł a d a ć pozwoli“ (323). W scenie 10 pierwotną lekcję: „tam, gdzie wina oczywista“ — Czartoryski zmienił na: „tam, gdzie wina jest oczywistą“, wydawca natomiast ustalił: „tam, gdzie wina jest oczywista“ (337).

Tendencja Czartoryskiego do zmiany słów obcego pochodzenia na rodzime, aczkolwiek wyraźna, nie została potwierdzona daleko idącą konsekwencją. W scenie 11 autor pozostawił dawne „dla mojej konsolacji“ (346), chociaż nieco dalej, w tejże scenie, tenże Szastański mówi: „stąd nasze pocieszenie“ — w miejscu dawnego: „stąd nasza konsolacja“. Warto zaznaczyć, że w poprawionym tekście sąsiadują obok siebie bez żenady, co chwila: „komparacja“ — niezmnieniona, a zaraz „transfiguracja“ przepolszczona na „przeobrażenie“ czy „preferencja“ obok „influcji“ zmienio-

nej na „wpływ“. W zasadzie wydawca niewiele zyskał wprowadzając skrupulatnie wszystkie spolszczenia wyrazów obcych.

Inna tendencja nowocześnieńsiana przez autora dawnych form językowych na nowsze typu: „nadgroda“ na „nagroda“, „podchlebne“ na „pochlebne“ — została zaledwie zaznaczona, bo np. w *Kawie* mamy konsekwentnie dawne postaci: *n a d g r o d a*, *p o d c h l e b n e*. By nie wracać do komedii *Kawa*, wypadnie od razu spostrzec, że wydawca opuścił motto z karty tytułowej, słynny dwuwiersz Naruszewicza, będący zwięzłym wykładnikiem jego poglądów na rolę i istotę satyry: „[Ja] w szczególności nikomu nie łąję, / Czołem biję osobom, ganię obyczaje — Naruszewicz, satyra III“. Upomnienie się o motto wzięte właśnie z Naruszewicza nie jest zabiegiem tylko formalnym.

Warto było odnotować w aparacie krytycznym bardzo ciekawą omyłkę bibliograficzną Czartoryskiego w wydaniu z r. 1779, gdzie komedię *Dumny* przypisał Regnardowi (czyżby błąd drukarni?), a dopiero wiele lat później wpisał tu właściwe nazwisko autora, Destouches'a (s. 8 prwd.).

Nie zachowano zasady rozwiązywania skrótów grzecznościowych poza tekstem dramatu, gdzie otrzymaliśmy raz: „Im ci Panu Józefowi Szymanowskiemu“ (315), kiedy indziej rozpisane: „przez jeg o m o ś c i pana Józefa Szymanowskiego“ (323), „jeg o m o ś c i pana Gröll'a (320) — w miejsce oryginalnego: „Im ci P. Józefa Szymanowskiego“, „Im ci P. Gröll'a“. Podobnie w *Pannie na wydaniu*. Poprawna lekcja końcowego fragmentu jednego z przypisów autorskich w *Kawie* winna brzmieć: „rękawy spadające na końce p a l c ó w, jak gdyby miały zakrywać izraelskie wyrzuty“, nie zaś, jak odczytał wydawca: „na końce fr a k ó w“. Co mają oznaczać owe „izraelskie wyrzuty“? Może domyślać się w nich jakiejś choroby skórnej rąk (?; s. 51 prwd.).

Wracając do niewłaściwego postępowania edytorskiego w przypadku wymienionych komedii Czartoryskiego, trzeba zauważyć, że zmiany, jakich dokonał autor, dotyczą przede wszystkim warstwy językowej i stylistycznej, nie wkraczają natomiast prawie nigdzie w kompozycyjny plan dramatów. Zaznacza się również tendencja do rozbudowania przypisów rzeczowych i objaśniających terminologię fachową, a więc zmiany w kierunku wzbogacenia erudycyjnego; autor dostrzegał ich potrzebę z perspektywy paru dziesiętności lat. Ocena historycznej wartości komedii Czartoryskiego zasadza się według określenia Zahrajówny na tym, że „należały [one] do głównego nurtu literatury dramatycznej [...] okresu, torowały drogę osiągnięciom Zabłockiego i Bogusławskiego“ (62), że Książę Generał zapisał się trwale w dziejach naszej kultury jako jeden z „obronców języka polskiego“, który w swej praktyce pisarskiej dbał o jego „czystość, elegancję i bogactwo“ (63). Gdzie indziej autorka wstępu pisze, że Czartoryski — „autor uwag o języku z *Historii nauk wyzwolonych* i przedmowy do *Panny na wydaniu*, różni się od Czartoryskiego — korektora Koźmianowego *Ziemiaństwa*“ (9).

Wszystkie te elementy oceny sformułowane słusznie i wydobywające istotę historycznego znaczenia komedii, łączą te komedie z konkretnym kontekstem historycznym. Były one odpowiedzią na doraźne zamówienie

społecznej dydaktyki w szczególnej fazie kształtowania się świadomości językowej. Wreszcie są owe komedie dokumentem historycznoliterackim i tylko jako takie interesują nas obecnie. Przypomnę wskazówkę Czartoryskiego dla chcących „dobrze komedie pisać“, zgodnie z którą trzeba, by autor „wszedł należycie w myśl, w charakter, w obyczaje osób, które reprezentuje, trzeba, żeby się z nimi doskonale poznał, tudzież z sposobem ich życia, wyrażenia się i z zwyczajami tego gatunku i rzędu ludzi, których wystawuje“¹⁵.

A więc świadoma indywidualizacja języka. Jeżeli bohaterowie komedii Czartoryskiego w ósmym dziesiątku stulecia używają określonej (historyczną świadomością językową) składni, form gramatycznych, jeżeli chętnie szpikują potoczną mowę wyrazami obcego pochodzenia — pamiętajmy ciągle, że w żywym języku ze sceny — to nie wolno było naruszyć osiemnastowiecznych oryginałów, mimo jednoznacznych intencji autora. Zbyt odległy przedział leżał między chwilą powstawania omawianych komedii a czasami, w jakich dokonano na nich szlif literackiego. Przeróbki zrobione po latach pozostaną nie tylko wyrazem ewolucji smaku pisarza przeniesionego w inną epokę literacką, lecz będą właśnie odbijały świadomość językową innej epoki. Dokumentem tej ewolucji w wyborze komedii, jaki nam zademonstrowano, niech będzie *Koczyk pomarańczowy*, którego umieszczenie w tomie wydaje się tylko z tego powodu uzasadnione. Jak bowiem wygląda przegląd chronologiczny twórczości komediowej Czartoryskiego, skoro otrzymaliśmy *Pannę na wydaniu* z deformacją retuszu wprowadzonego w całej komedii, *Gracza* w postaci oryginalnej (lata 1774—1775), *Mniejszy koncept* z retuszem dokonany zaledwie w jednej trzeciej tekstu, *Kawę* poprawioną znów w całości? Jest rzeczą obojętną, jakie trudności nie pozwolą nam odtworzyć w komplecie tekstów zmienianych przez Czartoryskiego dla spóźnionej reedycji (nie znamy po prostu egzemplarzy z poprawkami *Dumnego* i *Bliźniąt*), czy też jakie względy nie pozwoliły autorowi dokonać tych poprawek, ale właśnie dlatego m. in. nie należy obecnie robić z jego tekstów mieszanki filologicznej.

Na zakończenie uwag dotyczących opracowania filologicznego komedii Czartoryskiego wypada powiedzieć, że oprócz wykorzystanych przez Zahra-jównę egzemplarzy *Panny na wydaniu* z własnoręczną późniejszą korektą autorską istnieje jeszcze inny egzemplarz tejże komedii, zawierający także poprawki (BJ), oraz podobny egzemplarz *Gracza* (BC)¹⁶. Być może, są jeszcze

¹⁵ [A. K. Czartoryski,] *Panna na wydaniu*. Komedja we dwóch aktach. Edycja druga. Warszawa 1774, s. 70.

¹⁶ Egzemplarz oznaczony jako BJ znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. 26 328 ([A. K. Czartoryski,] *Panna na wydaniu*. Komedja we dwóch aktach. Edycja druga. Warszawa 1774) i pochodzi „z duplikatów Biblioteki XX. Czartoryskich“, jak głosi prostokątna pieczętka na karcie tytułowej. Jako BC oznaczono egzemplarz zbiorów Biblioteki Czartoryskich, sygn. 39 643, posiadający na karcie tytułowej również pieczętkę z napisem „z duplikatów“ ([A. K. Czartoryski,] *Gracz*. Komedja w pięciu aktach. Z francuskiego p. Renard wyłumaczona. Nowa edycja. Warszawa 1775).

inne egzemplarze ze śladem ręki Księcia Generała. Egzemplarz „korektowy“ BJ, opracowany przez Czartoryskiego w całości, jest w poprawki autora nieco uboższy od egzemplarza wykorzystanego przez wydawcę. Wiele poprawek nie pokrywa się z sobą.

Oto kilka charakterystycznych przykładów: Julianna wpada na koncept, by wypróbować odwagę natrętnych amantów, Swawiańskiego i Fircyka, i skłócić ich z sobą, gdyby zaś nie chcieli po kawalersku skończyć zwady, dać im odprawę. W monologu jej rezolucja brzmi: „to powiem, że z tchórzami nie chcę mieć do czynienia“ (prwd.); w egzemplarzu BC, którym posługiwała się Zahrajówna, zmian nie ma; w egzemplarzu BJ czytamy: „to powiem, że tchórz ani serca, ani ręki nie otrzyma nigdy“ (akt II, sc. 1, s. 125 prwd.).

Prostacki żart Helenki w odpowiedzi na przechwałki Swawiańskiego, że wszyscy patrzą na niego z zazdrością „i diabelnie ich to w nos bije“ (w znaczeniu: kłuże w oczy), w pierwodruku brzmiał: „Osobliwie, jeżeliś WPan po drodze w co wstąpił“, a w egzemplarzu BC usunięty został całkowicie, ze znamiennej uwagą, że „żadnego w sobie nie miał dowcipu“, w egzemplarzu BJ otrzymał lekcję: „Helenka (śmiejąc się na stronie). Ah, jakież to słabe muszą być noski“ (akt II, sc. 5, s. 143 prwd.).

Zalotnicki przestrzega Fircyka, żeby się nie pokazywał w domu Julianny, ponieważ naraziłby się na zwadę „i wszystka jaśkowatość jego [mówi dalej] nic by mu [Fircykowi] nie pomogła“. W egzemplarzu BJ dodano przypis: „Jaśkowatość — słowo dawniej używane do znaczenia: niewieściale twory — Jaškami (*cursiwo*) ich mianowano“ (akt II, sc. 7, s. 156 prwd.). W egzemplarzu BC przypisu tego nie ma; wydawca objaśnił „jaśkowatość“ jako „junactwo“. Różnic tego typu i mniej istotnych dostrzeżemy w egzemplarzu BJ kilkadziesiąt.

Egzemplarz *Gracza* z BC posiada około 40 zmian w stosunku do pierwodruku (1775, tzw. drugie wydanie). Niestety, doprowadzone zostały one tylko do sc. 8 aktu II. Charakterem odpowiadają korekcie omawianych wyżej utworów. Komedia ta, rozpoczynająca w r. 1779 pierwszy tom *Teatru Polskiego Dufoura* (razem z *Dziedzicem Baudouina* (1777) i *Nędznikiem Merciera*, pióra nieznanego adaptatora) posiada w egzemplarzu Czartoryskich wykaz „niektórych ksiąg wyszłych spod prasy u p. Dufour roku 1777“, co wskazywałoby, że nie pochodzi on z wydania z r. 1775, jak głosi karta tytułowa. Przy okazji dalszych studiów nad Czartoryskim warto by pokusić się o rozwikłanie tej ciekawej zagadki bibliograficznej.

Pewne zastrzeżenia budzi też metoda krytyki tekstu w przypadku *Koczyka pomarańczowego*. Z dwóch zachowanych rękopiśmiennych redakcji za podstawę dla wydania przyjęto redakcję pełniejszą (b), która zapewne jest produktem dalszego opracowania autorskiego, chociaż nie wiadomo wcale, czy ostatecznym kształtem dzieła. Brak dostatecznej dokumentacji nie wyklucza przypuszczenia, że mogły istnieć jeszcze inne redakcje komedii. W oparciu o szerszy odpis rękopiśmienny (b) ustalono tekst obecnego wydania, wprowadzając jednak niektóre lekcje z odpisu wcześniejszej redakcji (a), wówczas kiedy nie miały one odpowiednika w tekście podstawowym („dotyczy to głównie uwag reżyserskich“) lub pozwalały na sprostowanie błędów. O ile argumentacja za potrzebą korzystania z wcześniejszej

redakcji (a) dla usunięcia błędów jest do przyjęcia, to wprowadzanie uzupełnień nie mających odpowiednika w redakcji drugiej (b) jest co najmniej problematyczne. Niestety, tym razem — wbrew zasadom przyjętym w postępowaniu edytorskim — wydawca nie wylegitymował się, jakie to uzupełnienia i emendacje tekstowe wprowadził podczas krytyki tekstu.

*

Dużo prościej przedstawia się praca nad krytyką tekstu w tomie *Dramy mieszczańskiej*. Pawłowiczowa na 4 pozycje wyboru zaledwie w jednym wypadku (*Obraz nędzy ludzkiej*) dysponowała dwoma osiemnastowiecznymi wydaniem tej samej sztuki. Trzy pozostałe pozycje (*Bewerlej, czyli gracz angielski*, *Zbieg z miłości ku rodzicom* i *Burmistrz poznański*) opracowano w oparciu o pierwodruki współczesne, a zarazem jedyne dotychczas wydania. Ustalenie podstaw tekstowych dla tych utworów nie stanowiło żadnego problemu.

W przypadku Załuskiego (*Obraz nędzy ludzkiej*) postąpiono słusznie, przyjmując za podstawę wydania edycję z r. 1768, przygotowaną przez Minasowicza i wskazując jedynie na kierunek zmian, jakie przedstawia późniejsze o 27 lat wydanie drugie (1795), dokonane nie wiadomo przez kogo (nie 27 lat po śmierci autora, jak pisze Pawłowiczowa, bo Załuski zmarł w r. 1774). Przypis odnotowuje przy okazji jedną poważniejszą amplifikację tekstu w wydaniu z r. 1795 w akcie V (468). Wprawdzie wydawca nie uzasadnia niczym (w komentarzu), dlaczego przyjmuje, że edycja z r. 1768 jest „wyłącznie [...] oryginalnym tekstem autora“ (465), chociaż warto było krótko powtórzyć lub odwołać się do własnej argumentacji w Pamiętniku Literackim¹⁷. Tymczasem w bibliografii przedmiotu wydawca swą poprzednią pracę, dotyczącą zagadnienia obu wydań, pominał; ale chyba tylko przez zbytek skromności.

W nocie edytorskiej wydawca dość dokładnie precyzuje zagadnienia szczegółowe, jakie narzucała mu praca nad tekstami. Ogólnie biorąc jest to problematyka modernizacji pisowni i interpunkcji, a także — dla łatwiejszej czytelności tekstu — rozpisywanie skrótów oraz porządkowanie uwag reżyserskich. Należy też od razu zauważyć, że w notach do poszczególnych pozycji wydawca odnotował koniektury, których potrzebę narzucała krytyka tekstu. Konfrontacja praktyki z zasadami wskazuje na pewne niekonsekwencje wydawcy. Wymienię niektóre z nich, w kolejności zagadnień uporządkowanych w nocie wydawniczej¹⁸.

Rygorystycznej modernizacji poddano interpunkcję, jako „najbardziej niekonsekwentną i bałamutną“ (461). Trzeba się z tym zgodzić, zwłaszcza w utworach trudno czytelnych, zawiłych składniowo, nieudolnie przyswaja-

¹⁷ J. Pawłowicz, *Dwa wydania „Obrazu nędzy ludzkiej“ Józefa Andrzeja Załuskiego*. Pamiętnik Literacki, XLIV, 1953, z. 1, s. 245—253.

¹⁸ Chcę podkreślić jeszcze raz (robi to także wydawca), że tomiki osiemnastowieczne wydane zostały mało starannie (Pawłowiczowa pisze, że — z wyjątkiem *Burmistrza poznańskiego* — wręcz niechlujnie), wobec czego edytor nie miał łatwej pracy.

jących polszczyźnie teksty obce. Ale też ostrożność edytora winna być tu szczególnie wyczulona. Wskażę kilka przykładów, gdzie ingerencja wydawcy jest nieuzasadniona. W pierwodruku *Zbiega z miłości ku rodzicom* czytamy w kontrowersji Pieścickiego z Dobrołępskim jedną z replik tego ostatniego: „A cóż natenczas WPan powiesz, gdy cały przemokły i od zimna zdrętwiały z marszu, na pikietę jeszcze pójść musisz?” — Pawłowiczowa, przez przesunięcie przecinka uzyskała nowy, zmieniony sens: „gdy cały przemokły i od zimna zdrętwiały, z marszu na pikietę jeszcze pójść musisz?” (233). W tymże *Zbiegu* Kapitan wylicza rodzicom pochwały Gromka syna: „Mogę was upewnić, że go w całym regimencie lubią koledzy jego, życie by za niego dali; nawet oficerowie go kochają”. W zmodernizowanej interpunkcyjnie wersji Pawłowiczowej zdanie to brzmi: „Mogę was upewnić, że go w całym regimencie lubią. Koledzy jego życie by za niego dali, nawet oficerowie go kochają” (273). Przykład inny. Gromko syn tłumaczy Kapitanowi motywy swej rzekomej dezercji z wojska: „Jedynie z miłości ku ojcu swemu nie szczęśliwemu ten występek popełniłem i z radością wszystko zniosłem chcąc go z biedy ratować, ale mnie podobno nadzieja omyliła. Kiedy się ten podstęp odkrył, pewnie mnie teraz daleko surowsza czeka kara”. Wydawca zmieniając interpunkcję naruszył również warstwę znaczeniową tekstu: „ale mnie podobno nadzieja omyliła, kiedy się ten podstęp odkrył. Pewnie mnie teraz daleko surowsza czeka kara” (326).

Usuwanie nawiasów w tekście dramatu wydaje się konieczne, źle jednak, gdy robiono to np. w przedmowie, tj. tekście nie przeznaczonym do wypowiedzi aktorskiej. Oto nieuzasadniony — moim zdaniem — przypadek usunięcia nawiasu w przedmowie Barssa, dedykującej *Bewerleja* Czartoryskiemu: „Radzono mi wiersz nieregularny (ale to po skończonej robocie) lecz ten o mało co z prozą się nie styka, a byłby wcale prozą, gdyby kadencji nie miał [...]” (128). Nawias ujmujący usprawiedliwienie Barssa, pozostające niejako poza merytoryczną argumentacją postępowania autorskiego, należało zatrzymać. Zwracam uwagę na te sprawy, ponieważ nie jest rzeczą obojętną dla językoznawcy badającego historyczną składnię, w jaki sposób spreparuje mu się tekst literacki, gospodarząc w nim najzupełniej dowolnie.

Praktyka rozwiązywania skrótów konwencjonalnych, zwłaszcza grzeckościowych, prowadzić może również do nieporozumień. Tak też skróty: *ich mć, ich mciów* (*Burmistrz poznański*, akt I, sc. 1) — rozwiązywano jako: *j e g o m o ś c i e, j e g o m o ś c i ó w*, chociaż tym razem nie ulega wątpliwości, że należało odczytać: *ich m o ś c i e, ich m o ś c i ó w*. Ze forma ta istniała w żywym języku, niech posłuży przykład z satyry *Zona modna* Krasickiego, gdzie mówi się o mężach safandulach: „Z tytułu *ich m o ś c i o w i e*, dla oka dobrani, A jejmość tylko w domu rządczyna i pani”. Nawet emocjonalny odcień obu kontekstów jest zbieżny.

W nocie mówi się dalej o ujednoliceniu zapisów wymieniających osoby, jakie występują w poszczególnych scenach, jak również o uporządkowaniu uwag reżyserskich „według jednolitego systemu” (462), przekazanych rzeczywiście w pierwodrukach niedbale. Z potrzebą uporządkowania didaskaliów należy się zgodzić. W postępowaniu wydawcy trudno się jednak dopatrzeć jednolitego systemu, a ingerencja edytora szła tu niejednokrotnie

dużo dalej, niż zapowiadała nota. Parę przykładów. W scenie 7 aktu I *Be-werleja* spotyka się dwóch antagonistów: Leuzon i Sztukieli. Po jakimś czasie Henryka w głębi teatru podsłuchuje ostatnich „kwestii“ obu rywali. To pojawienie się nowego partnera winno wydzielić nowy element — następną scenę. W oryginale sc. 8 zaczyna się jednak dopiero wówczas, kiedy Henryka wkracza między Sztukielęgo i Leuzona, zwracając się do tego ostatniego z prośbą, by nie odchodził. Otóż wydawca już na początku sc. 7 w spisie osób dodał po wycieszeniu Leuzona i Sztukielęgo: „potem Henryka“ — i tym samym pozbył się formalnie sceny 8. Podobnie w akcie III *Burmistrza poznańskiego* wyzbyto się sc. 3 przez dopełnienie sytuacji w sc. 2 dopiskiem: „a potem Eufrozyna i Kandyda“, które według układu pierwodruku rzeczywiście wkraczają, ale już w następnej scenie. W wydaniu omawianym akt III jest więc krótszy o jedną scenę.

Nieco inaczej wygląda sprawa nierespektowania układu oryginału w *Zbiegu z miłości ku rodzicom*, gdzie w scenie rozpoznania syna przez rodziców, kwestię Gromka-ojca włożono w usta Gromka-syna (248):

DOBROLEPSKI

... (do Kachny) Matko, przypatrzcie mu się dobrze, zajrzejcie mu w oczy.

[GROMKO] SYN

Cóż, nie znacie wy mie to?

*Kachna patrząc mu w oczy, Gromko [ojciec] i Kachna
z podziwieniem [!]*

GROMKO [OJCIEC]

Matko, co wam się zdaje?

KACHNA

*pełna radości niespokojnej, spogląda raz na męża,
drugi na syna*

Czy on, czy nie on?

Pytanie Gromka-ojca skierowane do żony: „Matko, co wam się zdaje?“ — przypisał wydawca synowi, wbrew zapisowi i logice sytuacji. Wydawca zasugerował się pewnie zwrotem „Matko“, chociaż łatwo sprawdzić, że Gromko-ojciec właśnie w ten sposób zwraca się do żony często: „Dobrze, moja matko, dobrze, pójdę do niego“ (235); „Patrzajcież, matko, to jakiś pan bardzo dobry“ (250); „Co tam prawicie, moja matko“ (255).

Wbrew zapowiedzi, że wszelkie uzupełnienia tzw. wskazówek reżyserskich zostaną oznaczone przez ujęcie je w klamry, Pawłowiczowa wyróżnik ten stosuje niechętnie, a ponieważ zmian wprowadzonych przez nią jest bardzo wiele (kilkadziesiąt), nigdy nie wiadomo, jak daleko sięgała interwencja korektorska wydawcy.

Inna zapowiedź noty głosi, że koniektury, poza korektą najoczywistszych błędów drukarskich („ludkość“ zam. „ludzkość“, „sirstro“ zam. „siostró“ itp.), odnotowane zostały w aparacie krytycznym (469). Są to te wypadki, kiedy

zniekształcenie wkracza w warstwę znaczeniową tekstu. Plon koniektur, którymi legitymuje się wydawca, nie jest obfity. Przeważnie dotyczą one błędów literowych, czasem uwag reżyserskich (!), czasem są to interpolacje w miejscach wyraźnie nieczytelnych. Można jednak bez trudu przytoczyć kilkadziesiąt przypadków, kiedy ingerencja wydawcy przy zmianie tekstu była nieuzasadniona, kiedy zakwalifikować ją można jako błędnie pojętą modernizację języka XVIII w., bądź też jako błędy drukarskie czy redakcyjne obecnego wydania. Kilka przykładów ilustrujących dwie ostatnie kategorie zniekształceń tekstu. Zdanie: „wiersz [...] byłby [...] prozą [...] na kształt tego, jakim mamy napisaną tragedią *Gwido*, której bohater z 50 000 młodzieniaszków Palestynę odebrać zamyślał“ — *Drama* podaje: „której bohater [...] Palestyny odebrać zamyślał“ (128). Leuzon mówi: „Jak czas tak miejsce...“ — zgodnie z kolejnością tak wymienionych warunków niedosłego pojedynku między nim a Sztukielim; *Drama*: „Jak miejsce tak czas“ (149). „Cały Sztukielige majątek zagarnionym został w mej toni“ — biada Bewerlej; *Drama*: „zagarniony został“ (171), chociaż tuż obok wydawca pozostawia, zgodnie z oryginałem, słowa Pani Bewerlej: „Więc żal twój nie jest nieukojonym“ (172). Bartek w *Zbiegu z mitości* rezonuje: „Cnota bywa czasem prześladowana, ale kiedyż tedyż [czasem] znajdzie swoją nagrodę“; *Drama*: „ale kiedyś tedyż znajdzie swoją nagrodę“ (296). Józef zwraca się do stryja: „Ach, stryju, obydwą będziemy nieszczęśliwymi!“; *Drama*: „obydwą będziemy nieszczęśliwymi!“ (325). Kulawski występuje jako rzecznik sprawiedliwości w *Burmistrzu poznańskim*: „Jam przyszedł tych ukarać zuchwalców“; *Drama*: „tych karać zuchwalców“ (396). Eufrozyna roni łzy żegnając się z bratem: „Ach, braciszku, i tak nas porzucasz?“; *Drama*: „Ach, braciszku, i ty tak nas porzucasz?“ (400; nb. nikt inny panienek nie porzucił).

Z kategorii źle pojętej lub niekonsekwentnie stosowanej modernizacji kilka innych przykładów. Szczególne zamieszanie da się zauważyć w użyciu przyimków *z*, *w* (niezwokalizowanych) obok *ze*, *we* (zwokalizowanych). Zachowano np. postaci: „powróci z służby“ (284), „dam ja ci się *w* znaki“ (292), natomiast usunięto samogłoski oryginału w przypadkach: „kołacz *we* drzwi“ — zmieniając na „*w* drzwi“ (399), „tkwi *we* drzwiach“ na „tkwi *w* drzwiach“ (380), „uderza *we* drzwi“ na „*w* drzwi“ (364), „skacze *ze* stołkiem“ na „skacze *w* stołkiem“ (418), „*Ze* wszystkich dóbr“ na „*Z* wszystkich dóbr“ (400), „*ze* krwie pochodzisz tak czystej“ (nie szlacheckiej) na „*z* krwi pochodzisz“ (401). Zmodernizowano tu nadto dawny *genetivus* „krwie“ na współczesny „krwi“, chociaż gdzie indziej uszanowano go („po krwie puszczeniu“, 420). Postępowano również odwrotnie (np. „wyjeżdżasz z swymi pieniędzmi“ zmieniono na „*ze* swymi pieniędzmi“, 266).

Raz honorowano dawny przegłos *ę/ą* (np. „Choćbym dziesięciu synów miała“, 275), ale poza tym poprawiano stale „piąciu“ na „pięciu“ (127, 341). Czasem *é* (pochylone) pozostawiano wbrew przyjętej zasadzie modernizacji na rzecz *e* (jasnego; „przeliwki“, 421). Współczesny „gefrejter“ zmieniony został na późniejszego „gefrajtra“ (246, 249), „fryjerka“ na „frajerkę“ (ładacznica; 258, 283). Zachowano np. oboczność pisowni fonetycznej niemieckiego „kriksrecht“ (421), niezgodnego zresztą zupełnie z duchem pol-

szczyzny, obok poprawnego zapisu „krygsrecht“ (442). Z tym wszystkim, co zostało tu wydobyte, trzeba jednak przyznać, że Pawłowiczowa wykazała bardzo wiele zrozumienia dla wahań osiemnastowiecznego języka, pozostawiając wiele oboczności oryginałów.

Można zgłosić pretensję do wydawcy, że zagubił obsadę aktorską *Bewerleja* — znakomitą z nazwisk Owsinińskiego, Truskolaskich, Hermana, a także mniej głośnych: panny Skurczyńskiej i pana Witkowskiego — zamieszczoną w spisie *dramatis personae* w pierwodruku.

Wypada przestrzec czytelnika, że w bibliografii przedmiotu zauważono przykre błędy w adresach bibliograficznych.

*

Problematykę filologiczną komedii Krasickiego podejmuje: autor wstępu Wołoszyński i wydawca Klimowicz. Wołoszyński w sporym rozdziałku końcowym omawia rękopisy i druki komedii oraz chronologię utworów. Klimowicz w komentarzu wydawcy zajmuje się przede wszystkim krytyką tekstu czterech (spośród ośmiu) wydanych obecnie komedii. Problematyka to niełatwa, nic też dziwnego, że obaj autorzy uwag w kilku punktach różnią się między sobą w spostrzeżeniach.

Wyliczając rękopiśmienny stan dochowania komedii Krasickiego, na pierwszym miejscu wymienia Wołoszyński rkps Ossol., sygn. 440 III, zawierający autografy czterech komedii: *Solenizant*, *Krosienka* (*Po modnemu*), *Frant* i *Statysta* (w tej kolejności u Wołoszyńskiego na s. 73). Rękopis ten, niezmiernie cenny — jak się okazuje — dla ustalenia krytycznego tekstu wymienionych komedii, został uważnie, zapewne, przestudiowany zarówno przez Wołoszyńskiego, jak i Klimowicza. Ze studiów tych Wołoszyński wyciąga daleko idące wnioski dotyczące chronologizacji niektórych komedii. Klimowiczowi natomiast w pracy edytorskiej autografy *Solenizanta* i *Statysty* posłużyły za podstawę tekstową, a autograf *Po modnemu* (*Krosienek*) odegrał doniosłą rolę przy krytyce tekstu tej komedii. Przechodząc do konkretnych uwag na temat wymienionych autografów Wołoszyński pisze, że „zawierają [one] pierwszy rzut tych komedii [mowa tu także o autografie *Łgarza*, rkps Ossol., sygn. 12. 292 III]; z całą pewnością opracował również Krasicki drugą redakcję, różniącą się od redakcji pierwszej niezbyt wielkimi zmianami tekstowymi“ (74). W dalszych rozważaniach nad chronologizacją potwierdza Wołoszyński te sugestie w nieco odmiennej stylizacji: „omawiany rękopis [440 III — Ossol.] zawiera bruliony (nie zaś drugie redakcje lub odpisy), a więc wpisywał tam Krasicki swoje komedie kolejno, w miarę ich powstawania“ (78). Na tej podstawie ustala czas powstania *Franta* i *Krosienek* (*Po modnemu*) na rok 1779 czy też około tego roku. Że kolejność komedii w rękopisie ossolińskim (440 III) jest rzeczywistym ciągiem ich powstawania, potwierdza to jeszcze raz przy końcu rozdziału (81—82). Jak się zatem stało, że owe „pierwsze rzuty“, „bruliony“ posłużyły Klimowiczowi za podstawy tekstowe w krytyce *Solenizanta* i *Statysty*, komedii, które posiadają pierwodruki dokonywane niemal pod kontrolą samego Krasickiego? (*Statysta* ukazał się 7 czerwca 1780, w czasie pobytu Krasickiego w Warszawie.) Klimowicz stwierdza, że komedie za-

warte w omawianym rękopisie „są to czystopisy, pisane jednym duktem, można by przypuszczać, że powstały one wszystkie przed rokiem 1780, jak *Solenizant* i *Statysta*“ (383).

Sądy Wołoszyńskiego, który szczegółowe rozważania pozostawia wydawcy edycji krytycznej dzieł Krasickiego, wypadnie skorygować w kilku punktach. Nie da się przyjąć tezy, że omawiany rękopis zawierał pierwsze rzuty komedii — bruliony. Znając nawet pobieżnie roboczy warsztat Krasickiego (satyry, listy, *Antymonachomachia*, *Historia*, *Przypadki Mikołaja Doświadczyńskiego*, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*, *Pan Podstoli*, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, niektóre wiersze), bez wahań należy uznać fakt, że Książę Biskup Warmiński, mimo sugestii Husarzewskiego, nie tworzył *currenti calamo*, a jeśli nawet tak, to następnie cyzelował swoje dzieła, zmieniał ich kompozycję, wygładzał stylistycznie. Natomiast rękopis ossoliński wskazuje rzeczywiście, jak przypuszcza Klimowicz, że zawarte w nim komedie są odpisami, stanem dochowania daleko zaawansowanej pracy warsztatowej. Krasicki, jak wiemy, miał zwyczaj sporządzać najprzód plan swych prac (ze znanych: *Monitory*, *Doświadczyński*, *Antymonachomachia*, *Podstoli*), w trakcie pracy zaś dokonywał wielokrotnych przeredagowań. Chyba tylko o jednej *Antymonachomachii* możemy autorytatywnie stwierdzić, że istnieje jej pierwszy rzut (rkps Ossol., sygn. 5966 III). Dlatego rkps 440 III należy uznać za dokument bardzo daleko zaawansowanego procesu twórczego, w żadnym zaś razie nie traktować jego zawartości jako pierwocin, wstępnego zarysu (przynajmniej nie traktować w ten sposób *Solenizanta*, *Franta* i *Statysty*; komedia *Po modnemu* to sprawa oddzielnej dyskusji). Jest rzeczą rzetelnej analizy filologicznej ustalić i nazwać kierunek zmian, jakim poddane zostały pod piórem autora wymienione cztery komedie, i słuszniej było nie odkładać tej pracy do czasu wydania krytycznego. Pozwoliłoby to, moim zdaniem, uniknąć zbyt pochopnych wniosków przy próbach chronologizacji, a także mogłoby poważnie wpłynąć na ostateczne wnioski dotyczące roli tych autografów w krytyce tekstu.

Podobnie obowiązywała ostrożność przy omawianiu zagadkowej historii komedii *Mędrzec*, której wcześniejszą — być może — trzyaktową redakcją, opublikowaną przez Jakubowskiego, uważa Wołoszyński za „pierwszy, brulionowy rzut“ (75), redakcją „drugą“ nazywając rozszerzoną, pięcioaktową wersję w wydaniu Raczyńskiego, dokonany na benefis Wybickiego. Kto wie, czy rzecz nie miała się odwrotnie, po co więc wyrokować, że redakcja pięcioaktowa jest „jedynie poprawna“ (75, 80). Argumentacja Hahna z przywołanego przez Wołoszyńskiego artykułu nie wydaje się dostateczna. Sprawę, moim zdaniem, należy w dalszym ciągu uważać za otwartą.

Wywody Wołoszyńskiego dotyczące chronologizacji komedii mają wartość, jak sam autor kilkakrotnie podkreśla, mniej lub bardziej sugestywnych hipotez. Dotyczy to zwłaszcza zagadkowych perypetii komedii *Mędrzec* i fragmentu tragedii Wybickiego *Zygmunt August*. W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na chronologizację komedii: *Solenizant*, *Łgarz* i *Statysta*.

Za wskazówką Bernackiego¹⁹, przyjął Wołoszyński za dobrą monetę

¹⁹ We wstępie do edycji krytycznej: I. Krasicki, *Satyry i listy*. Lwów 1903, s. 41.

enigmatyczną wzmiankę Bogusławskiego o wystawieniu wymienionych komedii na scenie warszawskiej w roku 1779²⁰. Data ta stanowiła punkt wyjścia w jego rozważaniach na temat chronologizacji komedii: *Solenizant*, *Frant*, *Krosienka* (*Po modnemu*), *Statysta*, *Łgarz*, z których pierwsze cztery plasuje w okolicach lat 1777—1779, a *Łgarza* w roku 1779. Z czasem Bernacki wycofał się z pierwszej sugestii i datę wystawienia komedii *Solenizant* oznaczył z pytańnikiem na rok 1777 (tak też wprowadza ją do repertuaru sceny polskiej teatru publicznego Zahrajówna w tomie Czartoryskiego, 458), natomiast *Łgarza* i *Statystę* umieścił pod r. 1780 — datą publikacji tych komedii²¹. Wiarygodność informacji Bogusławskiego, poza niejasnym sformułowaniem, podważa fakt, że niektórzy badacze zakwestionowali podawaną przez niego w tym samym przekazie — *Dzieje teatru narodowego* — datę premiery *Krakowiaków i górali*, chociaż w tym punkcie spodziewać się należało po Bogusławskim, zważywszy okoliczności tego wydarzenia, wiarygodnych danych. Ostatnio dyskusję w tym przedmiocie referował Tadeusz Mikulski²². Szkoda, że Wołoszyński nie wprowadził do dyskusji późniejszych propozycji Bernackiego. Byłby zapewne ostrożniejszy w formułowaniu wniosków.

Kilka sprostowań natury faktograficznej. Nie możemy dzisiaj stwierdzić, czy Wybicki „bywał“ u Krasickiego na Warmii (46, 74), skoro posiadamy jedyny ślad wizyty Wybickiego u Księcia Biskupa w ostatnich dniach stycznia (lub pierwszych dniach lutego, ale przed 5) 1780 (Wołoszyński podaje, że w pierwszych dniach lutego).

Prostując przykrą omyłkę Hahna, który wielotomową edycję dzieł Krasickiego dokonaną przez Glücksberga-Jakubowskiego przypisał Franciszkowi Salezemu Dmochowskiemu, pisze Wołoszyński, że to właśnie Franciszek Ksawery Dmochowski (ojciec Salezego) był „poprzednim (przed Jakubowskim) wydawcą *Dzieł Krasickiego*“ (75) i w ten sposób popełnia nowy błąd, pomijając wcześniejsze od Jakubowskiego, a późniejsze od Dmochowskiego, edycje: wileńską (1819), wrocławską Korna (1824) i paryską (jednotomową) Barbezata (1830).

W lutym 1769 nie był Krasicki w Warszawie; owszem, liczono się tam z jego przyjazdem w tym terminie, ale żadne z dotychczas znanych źródeł nie potwierdza tej wizyty w stolicy (79).

²⁰ W. Bogusławski, *Dzieje teatru narodowego na trzy części podzielone* (*Dzieła dramatyczne*. T. 1. Warszawa 1820, s. 26—27).

²¹ Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 2, s. 262, 302, 304.

²² T. Mikulski, *Piosenka z „Krakowiaków i górali“ w papierach Karpńskiego* (*Ze studiów nad Oświeceniem. Zagadnienia i fakty*. Warszawa 1956, s. 441). Informację Bogusławskiego osłabia również inny fakt, mianowicie w *Kalendarz Teatrowym*, który zamieścił „regestr sztuk teatrowych, które się wyprawują albo są drukowane“ w liczbie 74, nie znajdujemy wśród nich żadnej z wymienionych komedii Krasickiego. *Kalendarz* ukazał się drukiem 1 I 1780, mógł pominąć zatem tylko te dzieła sceniczne, jakie ukazały się drukiem lub na scenie w ciągu ostatnich paru tygodni roku 1779.

Kontrakty lwowskie nie zostały przeniesione do Dubna w r. 1775 (80), lecz jako instytucja istniały we Lwowie nadal, przy wydatnym poparciu rządu austriackiego. Natomiast z inicjatywy Michała Lubomirskiego otwarte zostały rozporządzeniem królewskim kontrakty na terenie administracyjnym Rzeczypospolitej w Dubnie — od pierwszego poniedziałku po Trzech Królach 1774. Sprostowanie dotyczące kontraktów należy odnieść również do objaśnienia w przypisach (377)²³.

Doraźna obserwacja rkpsu Ossol. (440 III) wskazuje, że jest to jeden z obszernych woluminów, formatu *folio*, jakimi najczęściej posługiwał się Krasicki w swych pracach literackich. Nie wiemy, czy wpisane tu cztery komedie (*Solenizant*, *Frant*, *Po modnemu* *⟨Krosienka⟩* i *Statysta*) wyczerpują oryginalny rejestr rękopisu, ponieważ dochował się on w stanie niepełnym. *Statysta*, umieszczony tu jako ostatnia pozycja (k. 105—138), urywa się w połowie kwestii Kokoszyńskiej w sc. 3 aktu III. Komedii tej brak zatem prawie całego aktu III. Mocno różniąca się kolorem od pozostałych, ostatnia strona rękopisu wskazuje, że już w trakcie oprawy introligatorskiej (druga poł. XIX w.?) dalszego ciągu nie było, że autograf uległ zdefektowaniu dużo wcześniej. Czy zaginiona jego partia zawierała jeszcze inne komedie, nie sposób w tej chwili stawiać żadnych odpowiedzialnych hipotez. Pewne natomiast, że w rękopisie był dalszy ciąg komedii *Statysta*. Jaki stan zaawansowania redakcyjnego stanowi rękopis? Wygląd zewnętrzny zapisu, dokonanego w całości ręką Krasickiego, wskazuje, że XBW wypełnił go jednym ciągiem, dla utrwalenia gotowych już, zamkniętych warsztatowo utworów. Czysty, pośpieszny, bez wahań, bez poprawek, prawie bez przekreśleń dukt pióra pozwala potwierdzić tezę Klimowicza, że była to praca niemal mechaniczna, praca kopisty własnych płodów. Dalsze spostrzeżenia zdają się gruntować ten pogląd. Dwie z zamieszczonych w rękopisie komedii ukazały się drukiem w r. 1780 (mianowicie: *Statysta* i *Solenizant*). Różnice ujawniające się w trakcie kolacji obu przekazów są minimalne, niemniej wskazują na ingerencję autora w tekście skopiowanym z omawianego autografu, nim dotarł on do Gröllowskiej oficyny.

W *Solenizancie* Bartłomiej żali się Staruszkiewiczowi, że za sprzedane przez Leandra zboże otrzymał na prowadzenie domu niewiele „i to samymi dutkami i zredukowaną monetą“ — jak brzmi lekcja autografu (akt II, sc. 2). W druku czytamy, że otrzymał tę lichą sumkę „i to samymi miedziami“. Nie chciałbym lekcji autografu za Klimowiczem interpretować jako przepisania się Krasickiego (376), ponieważ nie ma w niej żadnego błędu („dutki“ to właśnie „miedziaki“, a „zredukowana moneta“, to zapewne obcięte talary i dukaty). Po prostu Krasicki wprowadził określenie bardziej jednoznaczne, podkreślając jednocześnie nikłość sumy otrzymanej przez Bartłomieja. Akt II kończy się w autografie kwestią Leandra, który — odwołany przez służbę z powodu przyścia woźnego z nakazem sekwestru jego majątku — mówi (na stronie): „Jużem też zginął na wieki“. Po czym swoim zwyczajem Krasicki zapisał: „Koniec drugiego aktu“. Dopiero później, wyraż-

²³ J. Bielecka, *Kontrakty lwowskie w latach 1768—1775*. Poznań 1943, s. 13.

nie innym atramentem i piórem, przekreślił XBW napis „Koniec drugiego aktu“, dopisał nieco z boku kwestię Skarbnikowej (do inszych): „Piękna polityka“ (nb. jest to parę razy powtarzające się w tej komedii porzekadło Skarbnikowej), i niżej odnotował pośpiesznie, być może dla pamięci: „Scena jedna“, co odczytuję, że miał tu dopisać jeszcze jedną scenę. Sceny tej nie dopisał, uzupełnił tylko poprzednią dwiema króciutkimi kwestiami Podwojewodziny i Podwojewodzego, i to już zapewne na kopii przeznaczonej dla drukarza. Na więcej nie starczyło weny. Dwa inne drobne uzupełnienia kwestii pijanego Pogromskiego (akt III, sc. 7) weszły do tekstu podobnie, już w trakcie autoryzowania kopii wysyłanej Gröllowi. Znamienny jest natomiast mechaniczny błąd, jaki odnajdujemy w autografie i pierwodruku, świadczący o bezpośredniej zależności pierwodruku od autografu. W akcie II Krasicki przez pomyłkę oznaczył sc. 6 powtórnie jako sc. 5 (pisane cyfrą rzymską) i do końca aktu, tj. do sc. 10, błędnie je ponumerował. Mechanicznie powtórzył ten błąd kopista przepisujący tekst dla drukarni, po czym niezauważona dalej pomyłka weszła do książki. Równie mechanicznie przedostał się z autografu do pierwodruku warszawski kupiec bławatny „Lokciewicz“, którego nazwisko mogło brzmieć tylko „Łokciewicz“ (akt II, sc. 2). Inne oczywiste pomyłki Krasickiego w autografie, wynikające z przepisania się, zostały poprawnie w pierwodruku usunięte. Na przykład w autografie Leander zwraca się do Skarbnika przez „mości panie Cześniku“ (akt II, sc. 8); Skarbnikowa do męża: „Moja panno“ (akt II, sc. 8); „Protaziński“ zmieniony został w „Pogrozińskiego“ — przez przepisanie powstałe ze skojarzenia dwu nazwisk: Pogromskiego i Protazińskiego (akt II, sc. 10).

W komedii *Statysta* podobnie nie zauważony przy pobieżnym czytaniu znalazł się w druku błąd autografu w kwestii Figlackiego, gdzie opuszczony został prawdopodobnie wyraz „interes“ („bez żadnej pomocy cały waćpana [interes] naprawię“, 396; interpolacja Klimowicza). Mówiąc o tej komedii wystarczy powtórzyć, że zachowane dwa akty w autografie wykazują całkowitą zgodność z drukiem. Wypadnie zatrzymać się tu nad inną zagadką filologiczną. W autografie *Statysty*, w sc. 4 aktu II, Krasicki przekreślił (odmiennym atramentem niż cały rękopis) dwa fragmenty dialogu Myślickiego z Uwaziewiczem. Zrobił to ze zrozumiałych względów artystycznych, ale nie wiemy, dlaczego wykreślone partie znalazły się w pierwodruku. Korekty tej dokonał wyraźnie jeszcze przed zrobieniem kopii dla Gröllla, na co wskazują pewne drobne ślady tego zabiegu w autografie²⁴.

²⁴ Obie partie dialogu Uwaziewicza z Myślickim Krasicki usunął (przekreślając je w autografie), ponieważ Uwaziewicz okazał się w nich niespodziewanie erudyta, a powinien odegrać do końca swą rolę chytrego gupca, który plotąc trzy po trzy wprowadza w podziw naiwnego Myślickiego. W komentarzu do lektury gazetowej Myślickiego wprowadził Uwaziewicz „kapitana baszę“, którego rzekomo uduszono, na co odzywa się Myślicki: „Żeby to generała, to by rzecz była większej konsekwencji, ale kapitana!“ Z kolei Uwaziewicz wyjaśnia, że kapitan basza to admirał wielki floty tureckiej. W drugiej partii dialogu podobnie pojawia się nazwa „dywan“. Uwaziewicz wyjaśnia, że mowa o senacie tureckim. Niespodziewana

Tak więc wydaje się, że autografy ossolińskie *Solenizanta* i *Statysty* przechowały ostatnią redakcję tych komedii, a mimo to jednak pierwodruki obu sztuk scenicznych powinny były stać się podstawą tekstową dla obecnej edycji, ponieważ *Solenizant* nosi na sobie późniejsze, choć drobne ślady pióra Krasickiego, a *Statysta* w autografie jest niekompletny. Klimowicz mimo niesłusznego, moim zdaniem, odwołania się do autografu jako przekazu podstawowego — wyszedł tu z próby krytyki obronną ręką, wprowadził bowiem do niego emendacje pierwodruków i odnotował je w komentarzu.

Trudna jest problematyka filologiczna komedii *Po modnemu*. Zachowany w omawianym autografie tekst bardzo istotnie różni się od pierwodruku w wydaniu Jakubowskiego (1833). Wprawdzie zasadnicza myśl konstrukcyjna komedii, a więc podział na akty i sceny, nie została zmieniona, ale wprowadzono daleko posunięte zmiany stylistyczne, pewne postaci otrzymały odmienne wyposażenie charakterologiczne, w autografie brak pewnych fragmentów dialogowych, które znajdujemy w pierwodruku. Rozważywszy charakter różnic w obu redakcjach, Klimowicz opowiedział się na rzecz pierwodruku, będącego rzekomo przekazem drugiej redakcji. Uwzględniając jednak okoliczności, w jakich ukazywały się komedie Krasickiego w wydaniu Jakubowskiego — mianowicie: „zupełny brak kierownictwa i kontroli redaktora“ (386), zakładał obecny wydawca, „że tekst druku może zawierać sporo błędów, o p u s z c z e ń, niesłusznej modernizacji słownictwa“ (386). By przywrócić komedii Krasickiego jej oryginalną postać, zwłaszcza językową, by usunąć błędy czy opuszczenia, zaangażowano autograf przekazujący „pierwszą“ redakcję, legitymując się skrupulatnie, jakie lekcje wprowadzono do obecnej postaci tekstu z autografu. Trzeba przyznać, że emendacje dokonane na podstawie autografu są najczęściej przekonywujące, restytuują bowiem oryginalny tekst Krasickiego tam, gdzie został skażony przez niestaranny przedruk Jakubowskiego. Spotykamy jednak wymianę i zupełnie obojętnej lekcji obocznych pierwodruku na rzecz autografu. Podaję ich kilka. Zdanie: „pan Wiatrakowski rezonuje przy gotowalni“ (druk) — zmieniono według autografu na: „pan Wiatrakowski przy gotowalni rezonuje“ (akt III, sc. 4); „wtenczas, kiedy nam uczynił honor“ (druk) — zmieniono na: „wtenczas, kiedy uczynił nam honor“ (akt III, sc. ostatnia); „już teraz, wierny K o l o a n d e r, jestem pewien serca“ (druk) — dano za autografem jako: „już teraz, wierny K a l o a n d e r, pewien jestem serca“ (akt III, sc. ostatnia).

Założenie, że wydanie Jakubowskiego stanowi redakcję późniejszą, różniącą się znacznie od redakcji zachowanego autografu, nie powinno było

wiedza Uwaziewicza była skazą na jego komediowej roli i dlatego Krasicki usunął mąjący mu sylwetkę filuta dialog. Przekreślona po kwestii Uwaziewicza partia dialogu sprawiła, że następna kwestia należała znów do Uwaziewicza, Krasicki dopisał więc Myślickiemu kwestię: „Patrzajże WPan“. Podobnie w drugim wypadku, w miejsce pytańnika Myślickiego: „Dywanu?“ — wpisał: „Mój dobrodzieju!“ Kopista przygotowując tekst dla drukarza nie tylko nie respektował przekreśleń, ale wprowadził w pierwszym wypadku ów zastępczy dopisek: „Patrzajże WPan“ (226—227).

skłonić Klimowicza do wprowadzenia z pierwszej redakcji lekcji podobnych wymienionym, ponieważ nie jesteśmy w stanie dać obecnie przekonywających argumentów, czy zmiany te w wydaniu Jakubowskiego nie są ręki samego Krasickiego. Postępowanie to jest, moim zdaniem, niesłuszne. Nie przekonały mnie również wywody Klimowicza, kiedy przekazowi Jakubowskiego przypisał walor ostatecznej postaci dzieła, jaką nadał mu autor, i do zagadnienia tego chciałbym przy najbliższej sposobności powrócić.

Jedynym dochowanym do dzisiaj przekazem tekstowym komedii *Pieniacz*, wobec zaginięcia w czasie ostatniej wojny niezbadanego przez nikogo autografu tej komedii²⁵, jest wydanie Jakubowskiego. Ono posłużyło Klimowiczowi jako tekst podstawowy przy obecnym opracowaniu. Wydawca bardzo starannie wytrzebił błędy pierwodruku. Wprowadzone tu przez niego koniektury zasługują na przyjęcie bez zastrzeżeń.

Na zakończenie uwag chciałbym podkreślić, że wydawcy podjęli niemałą pracę edytorską w dziedzinie dotąd mocno zaniedbanej. Zwłaszcza Zahrajówna i Klimowicz musieli uporać się z zagadnieniami edytorskimi w materiale szczególnie trudnym, nasuwającym mnóstwo wątpliwości, i wnieśli swymi opracowaniami bardzo istotny i ważny element do dyskusji nad edytorstwem epoki stanisławowskiej. Ze swojej strony chciałem dorzucić również — kiedy problematyka wydała mi się skomplikowana — własne, odmienne nieraz, zdanie o tych sprawach, nie przesądzając o wyższości któregośkolwiek ze stanowisk. Postulat zbiorowej dyskusji nad zagadnieniami bardziej złożonymi wynika niejako z zebranych tu uwag. Postulat inny, palący już nie tylko ze względu na wydawców serii *Teatr Polskiego Oświecenia*, stanowi konieczność opracowania norm, na razie choćby ogólnych, modernizacji języka wydań osiemnastowiecznych — dla potrzeb edytorstwa dydaktycznego i popularnego.

*

Opracowanie wydawnicze tomów jest staranne. Przejrzysty układ kolumny, ładny druk (szkoda, że *Drama mieszczańska* została złożona czcionką innego kroju niż oba pozostałe tomy), dość dobrze wykonane ilustracje (w *Dramie* bardzo dobrze) — sprawiają, że książki, jak wszystkie tomy klasyków polskich wydawanych przez Państwowy Instytut Wydawniczy, bierze się do ręki z przyjemnością. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na parę drobiazków. Pierwszy z tomów — *Komedie Czartoryskiego* — ukazał się w nakładzie 5 tysięcy egzemplarzy, a dwa tomy następne, *Drama mieszczańska* i *Komedie Krasickiego*, w 3 tysiącach egzemplarzy. Skąd ten przywilej dla Czartoryskiego? Trzytysięczny nakład to także niemało, zważywszy specyfikę adresu wydawniczego.

Na końcu poszczególnych utworów, a także i aktów, raz kładzie się notatki „koniec aktu“ lub „koniec komedii“, kiedy indziej nie (niekonsekwencje zarówno w obrębie jednego tomu, jak i poszczególnych pozycji). Zabieg

²⁵ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, sygn. 6. 2/13. Rękopis ten, zawierający różne *Krasiciana*, opisał Bernacki (Krasicki, *Satyry i listy*, s. 8—11) we wstępie do krytycznego wydania satyr i listów.

ten z punktu widzenia postulatów edytorskich można stosować jednolicie, kładąc owe notki lub nie.

Istnieje pożyteczny zwyczaj, że metryczki ilustracji (w spisie) wyposaża się adresem wskazującym źródło reprodukcji. Ułatwia to poszukiwania dalszym popularyzatorom. Wydawcy winni w następnych tomach postarać się o przywrócenie tej dobrej praktyki. Można również żywą paginę uzupełnić po stronie nieparzystej oznaczeniem kolejnych scen, co znakomicie ułatwia korzystanie z książki.

I wreszcie, by zamknąć ten rejestrzyk życzeń, wydaje mi się rzeczą konieczną położenie na karcie tytułowej każdorazowo podtytułu — informatora: Wybór. Uzasadnienie jest tym razem zbyteczne.

Zbigniew Goliński

Tadeusz Mikulski, *ZE STUDIÓW NAD OŚWIECENIEM*. Zagadnienia i fakty. Redaktor naukowy Stefan Żółkiewski. Warszawa 1956. Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 555, 1 nrb., 15 ilustracji. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich.

Ostatniej książki Tadeusza Mikulskiego *Ze studiów nad Oświeceniem* nie można omawiać tylko od strony jej tematyki i wartości historycznoliterackich. Ukazanie się tej książki należy powiązać ściśle z problemem ogólniejszym, z obecną sytuacją polonistyki, z jej kryzysem oraz tendencjami zmian, zmierzającymi do poprawy tego stanu. Autor pokazał pewien styl badawczy, warsztat historycznoliteracki, który powinien posłużyć jako ważny argument w toczącej się dyskusji.

W okresie walki o marksistowskie literaturoznawstwo w Polsce historycy literatury przyjęli nową orientację badawczą. Pozwoliła ona na „uziemienie“ problematyki literackiej, traktowanie jej w powiązaniu z procesami społecznymi, umożliwiła szersze spojrzenie na rozwój literatury jako nauki społecznej. Był to przełom twórczy, mający podstawowe znaczenie dla badań naukowych w tej dziedzinie. Jako produkt uboczny wystąpiły jednak od razu dość niepokojące zjawiska. Obok wulgarnego socjologizmu, który został stopniowo przewyżczony, należy zanotować inny objaw ujemny. Nowej metodologii, nowym narzędziom badawczym zaczęto przyznawać moc magiczną: wystarczało — na co wskazywały pewne praktyki — przeczytanie dzieł danego autora i zapoznanie się ze stanem badań na ten temat, aby przyłożyć doń nowe kryteria metodologiczne — otrzymać poprawny wynik poszukiwań. Powstało na tej drodze wiele błyskotliwych interpretacji — były to efektowne nieraz fajerwerki, żyjące krótko, umierające zwykle śmiercią naturalną pod naporem faktów. Wprawdzie zapładniały one czasami w sposób twórczy dyskusję, ale w sumie prowadziły do niebezpiecznego zachwiania proporcji kryteriów w badaniach naukowych. Zaczęto lekceważyć warsztat źródłowy, zapominając o tym, że pierwszym obowiązkiem historyka literatury w procesie badawczym jest ustalenie i krytyka źródła, faktu historycznoliterackiego. Proces badawczy przebiegał nie od wydobycia i analizy nowych faktów dla nowej interpretacji, ale nowa interpretacja poszukiwała faktów, które by ją popierały. Najbardziej rażąco występowały takie