

Janina Pawłowiczowa

W odpowiedzi Profesorowi Zbigniewowi Golińskiemu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 88/1, 225-230

1997

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.

V. DYSKUSJE — KORESPONDENCJA

Pamiętnik Literacki LXXXVIII, 1997, z. 1
PL ISSN 0031-0514

W ODPOWIEDZI PROFESOROWI ZBIGNIEWOWI GOLIŃSKIEMU*

Wrocław, 20.05.1996

Ocena tomu 1 *Teatru Franciszka Zabłockiego* ukazała się jednocześnie z tomami 2 i 3 tej edycji, a za kilka miesięcy pojawią się tomy 4 i 5¹. W takiej sytuacji nie wszystkie postulaty autora recenzji mogą zostać spełnione, ponieważ dodawanie jakichkolwiek tekstów na tym etapie produkcji wprowadza zamieszanie w realizację tego i tak trudnego przedsięwzięcia. Niektóre sprawy zresztą same się wyjaśnią po opublikowaniu całości, a pojawią się zapewne nowe, słuszne i niesłuszne, zarzuty, wątpliwości i krytyczne uwagi.

Dla każdego wydawcy (i wydawczyni) ujawnienie uchybień i potknięć jest rzeczą nieprzyjemną, ale nie uchylam się od odpowiedzialności za błędy. Mimo potrójnej korekty i wielu czytających oczu — zdarzają się przykre niespodzianki, które nie wynikają ani z gnuśności, ani ze złej woli, ale są raczej spowodowane zmęczeniem i nazbyt już poufałym kontaktem z tekstem, wskutek czego przy kolejnym czytaniu wewnętrzna pamięć zakłóca czujność lektora.

Zabieram głos w sprawie recenzji dlatego, że nie wszystkie uwagi krytyczne jestem gotowa przyjąć bez zastrzeżeń. Np. stwierdzenie, jakoby zubożała język Zabłockiego likwidując oboczność „ze katy” / „za katy” czy nie rozumiejąc zwrotu „sam” albo przysłowia „od sasa do lasa”. Ten pierwszy przykład jest błędem korektorskim, ponieważ w mojej edycji obydwie formy są równoprawne, a dalsze przykłady to wynik nagannego automatyzmu przy czytaniu, czego zresztą starałam się unikać za wszelką cenę. Tu podzielię się refleksją, że tylko pozornie jedna podstawa tekstowa, i to drukowana, stwarza mniej problemów edytorskich aniżeli wielość przekazów, w tym także rękopiśmiennych. Kiedy mamy do czynienia z ręką autora, nasza uwaga jest znacznie bardziej skoncentrowana, szczególnie wtedy, gdy trzeba mozolnie dochodzić intencji poety. Jedynym celem pracy nad tą edycją było dostarczenie czytelnikowi do lektury tekstów w możliwie doskonałej postaci. Unikałam wszelkich zbędnych ingerencji i ostatecznie ich ilość jest dość skromna wobec ogromu materiału, mają też one charakter raczej zdawkowy, racja bowiem autora była sprawą nadrzędną.

Każda edycja obejmująca jakiś kanon tekstów (w tym przypadku teatralnych) jest zawsze dziełem i autora, i wydawcy. Jeżeli podział materiału na poszczególne tomy może się wydawać za bardzo dekonwencjonalny, to winę za to ponosimy wspólnie. Twórczość Zabłockiego jest synkretyczna, charakteryzuje się tym, że wszystkie gatunki dramatyczne (poza tragedią), jakie rodziły się diachronicznie od XVII do końca XVIII w. pojawiają się u niego w ciągu 10 lat. Nie przywiązywał on zbytnej wagi do czystości gatunkowej, mieszał dramę z komedią, a komedię z dramą, sentymentalną

* Z. Goliński, rec.: *Teatr Franciszka Zabłockiego*. Opracowała J. Pawłowiczowa. T. 1: *Pogranicze farsy i komedii obyczajowej*. Wrocław 1994. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 596. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4.

¹ Tomy 2 i 3 ukazały się w r. 1995, a tomy 4 i 5 — w 1996 roku.

dydaktykę z satyrą, komedię wysoką z burleską, arlekina z refleksją. Znaleźnię jakiegoś przejrzystego kryterium podziału jest niemal niemożliwe. Wydawca musi się jeszcze liczyć z ograniczeniami typu produkcyjnego: ponad 2500 stron w 5 tomach to sytuacja pozornie komfortowa, ale jednak trzeba było wybierać między tym, co konieczne, a tym, z czego można zrezygnować. Chodziło też o to, aby komentarz nie był większy od dzieła poety. Zrezygnowałam z prezentowania tzw. źródeł obcych, a także ze szczegółowych objaśnień językowych i obyczajowych na rzecz wspólnego dla wszystkich tomów słowniczka wyrazów zapomnianych (w tomie 5). Zależało mi wreszcie na tym, aby to wydanie było atrakcyjne, przeznaczone jest bowiem nie tylko dla filologów, ale i dla ludzi teatru, teatromanów i bibliofilów. Jeżeli tytuły poszczególnych tomów wydają się mało oryginalne, to jest to zapewne oznaką, że długoletnie obcowanie z Zabłockim wypacza charakter i usprawiedliwia plagiat².

Goliński pisze: „Wydawczyni odstąpiła od tradycyjnego tytułu stosowanego do wydań zbiorowych na rzecz nagłówka niby-rodzajowego – *Teatr Franciszka Zabłockiego*, co staroświecki nieco czytelnik odbierze jako studium monograficzne o dziełach teatralnych tego pisarza i ich losach scenicznych” (s. 128). Mniej bym się obawiała staroświeckiego czytelnika aniżeli bardzo nowoczesnego teatrologa, jakim jest Jerzy Adamski, który przestrzegał nie tak dawno przed używaniem słowa „teatr” w tytułach zbiorów tekstów dramatycznych. W przedmowie do wydania wyraziłam pogląd, że bohaterem sztuk Zabłockiego jest sam teatr. Nie chodzi tu tylko o liczne odniesienia do toposu świata jako teatru, ale przede wszystkim o to, że posługując się różnymi tekstami obcymi, wpisywał w nie własną wizję teatru, że także dzisiaj wymusza na aktorach, aby byli tej wizji wierni. Skąpe na ogół didaskalia (poza dramą i melodramą *Medea i Jazon*, gdzie pełnią szczególną rolę) potwierdzają, że działania sceniczne wpisywał w tekst osób mówiących. Pisał o tym Zbigniew Raszewski, formułując zasadę „*Nihil in gestu nisi in verbis*”³. Taką samą zasadę stosował Molière i tu Zabłocki okazuje się jego zdolnym uczniem. A przy tym dla literackich purystów nasz komediopisarz jest i pozostanie autorem nieoryginalnym, chciałam zatem wydobyc to, co w jego twórczości jest niepowtarzalne. W tej sytuacji proponowany wcześniej tytuł *Dzieła dramatyczne* wydał mi się nadto pompatyczny, sięgnęłam więc po przykład Aleksandra Żółkowskiego, który wydając komedie w Wilnie pod koniec drugiej dekady XIX w. reklamował je w prasie jako *Teatr Franciszka Zabłockiego*. Wtedy gdy postaniśławowscy klasycy osądzali surowo w Warszawie nawet tak znakomite utwory, jak *Fircyk w zalotach* i *Amfitrion*, środowisko wileńskie wystąpiło w obronie pisarza. Zważywszy, że wydano tam *Sarmatyzm*, *Żółtą szlafmycę*, *Fircyka w zalotach* i *Amfitriona* – w Wilnie dostrzeżono ową teatralność tekstów Zabłockiego.

Autor recenzji wysuwa pod moim adresem cztery postulaty, na które powinienam odpowiedzieć w tomie 5 (s. 129). Odpowiem tutaj, zaczynając od końca. Dlaczego Zabłocki przestał publikować swoje komedie po 1783 roku? Opublikowanie utworu wymaga porozumienia dwóch stron: autora i wydawcy. Do tego roku Dufour i Gröll drukowali teatralne utwory mniej więcej równocześnie z ich pojawieniem się na scenie. Liczyli pewnie, że widz chętnie dorzuci do ceny biletu jeszcze 3 złp, aby móc obcować z tekstem dłużej. Tymczasem okazało się, że w magazynach zalegają nie sprzedane egzemplarze. Z tych remanentów Dufour sporządził zestawy 10 woluminów, które wprowadzał pt. *Teatr Polski, czyli zbiór komedii, dramy, tragedii z najsławniejszych autorów francuskich tłómaczonych i przez aktorów polskich na teatrze warszawskim granych*. Pierwsza seria nosi datę 1779, a w r. 1794 Dufour złożył dodatkowo 46 woluminów

² Mówiłam o tych sprawach na posiedzeniu Sekcji Edytorsko-Tekstologicznej Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN w dniu 12 X 1985. Referat został przyjęty z życzliwą aprobatą nie tylko Członków Komitetu, ale także szerokiego grona badaczy oświecenia zaproszonych do udziału w posiedzeniu.

³ Z. Raszewski, *Zasada NiG. W: Trudny rebus. Szkice z historii teatru*. Wrocław 1990.

Teatru Polskiego. Druga seria obejmuje 140 tytułów, w tym: 15 z lat 1776–1779, 21 z lat 1784–1788, natomiast 104 tytuły z lat 1780–1783! Znalazło się tam kilka sztuk Zabłockiego, ale bez *Fircyka w zalotach*, *Zabobonnika*, *Zółtej szlafmycy* i *Amfitriona*. Są tam druki obydwu wydawców, należy zatem przypuszczać, że zarówno Gröll, jak i Dufour przestali po 1783 r. wydawać masowo utwory teatralne.

Musiało to uszczuplić dochody Zabłockiego, który i tak stale cierpiał na brak pieniędzy. Nie przestał „wzbogacać ojczyznej sceny”, jak pisał po latach Bogusławski, więc chyba sprzedawał swoje teksty teatrowi. Raszewski przypuszczał, że teatr płacił mu jakieś sumy miesięcznie, ale autor mógł też dostawać honoraria za poszczególne sztuki⁴. Wiadomo np., że za *Króla w kraju rozkoszy* reżyser Gaillard zapłacił 15 dukatów. Wprawdzie te pieniądze pokwitowali Tomasz i Agnieszka Truskolascy⁵, ale pewnie wcześniej pożyczyci tę sumę autorowi. Komedia *Rozsądny z miłości* figuruje na afiszu jako utwór pana Tomasza, który był znakomitym aktorem, ale nie był literatem.

Gdy Zabłocki pracował nad podręcznikami dla szkół Komisji Edukacji Narodowej, nie miał czasu na sporządzanie kopii dla siebie, a wtedy teatr warszawski zgromadził niezły zbiór jego rękopisów. Korzystał z nich wielokrotnie Bogusławski, część została rozkradziona, sporo rękopisów (w tym autografy) uzbierał Werowski (jak?) i te szczęśliwie trafiły później do Biblioteki Zamojskich. W Bibliotece Teatrów Warszawskich do drugiej wojny światowej przechowywano jeszcze 12 rękopisów. Według złośliwej wypowiedzi Kazimierza Skibińskiego – Zabłocki wykupywał jakoby po Warszawie swoje druki teatralne celem ich zniszczenia. Należałoby się raczej domyślać, że w 1812 r. rzeczywiście poszukiwał on swoich komedii – i to przede wszystkim tych nie opublikowanych – aby je później w Końskowoli pracowicie poprawiać. Szukał ich oczywiście w okolicach teatru, więc niefortunne spotkanie z aktorem Skibińskim było wielce kłopotliwe. Pewnie dlatego powiedział mu: „Wstydzę się tego, com czynił za młodu, i żałuję, mógłbym bowiem ten czas na coś pożyteczniejszego obrócić niż na tłumaczenie komediów”. Zabłocki pozbył się natręta, a aktor skomentował: „*Sic transit gloria mundi!*”⁶ Należy tu dodać, że w 1793 r. ukazał się *Tom Dżon Fieldinga* w przekładzie Zabłockiego – zapewne dzięki finansom pomocy Adama Kazimierza Czartoryskiego, który napisał przedmowę, skomentowaną bardzo serdecznie przez tłumacza.

Jeśli chodzi o *Przeszkodę nieprzewidzianą*, mogę powtórzyć to tylko, o czym już pisałam. Zabłocki wymieniając starannie w słupku tytuły swoich utworów drukowanych do r. 1783 i opatrując je skrótami „gr” wymienił komedię *Żądanie nieprzewidziane*, natomiast nie wymienił *Przeszkody nieprzewidzianej*, która była drukowana i wystawiana w 1776 roku. Najwidoczniej nie przyznał się do jej autorstwa. To jest pierwsza przesłanka, która nakazuje ostrożność w kwestii przypisania jej Zabłockiemu. Druga przesłanka wynika z faktu, że zaczął on tworzyć komedie około 1780 r. W przedmowie do *Zabobonnika* (1781) pisał do księcia Czartoryskiego: „Nie wiem, skąd mi się pisać komedye wzięło, / Będzie to ku naganie czy ku mojej sławie? / Tymczasem los mój takież jak zabobonnika: / On diabłów, ja ciemnego lękam się krytyka”. Wydaje się, że tak pisał początkujący komediopisarz. Trzecia przesłanka wiąże się z Dmuszewskim. Przypisując Zabłockiemu *Przeszkodę*, pominął *Żądanie nieprzewidziane*. Z afiszów wynika, że obie te komedie grane były w r. 1790, a *Żądanie* także w 1791. Druk *Żądania* z 1782 roku jest dziś bardzo rzadki, co by świadczyło o tym, że nakład został sprzedany w całości. *Żądania* nie ma także w *Teatrze Polskim* Dufoura, natomiast w tomie 28 jest *Przeszkoda*. Podobieństwo tytułów spowodowało, że Dmuszewski popełnił błąd, po-

⁴ Z. Raszewski, *Teatr Narodowy (1779–1789)*. „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1/4.

⁵ Kopia kwitu Truskolaskich w Tekach L. Bernackiego w Bibl. Ossolineum, rkps 7069 I. Zob. też J. Pawłowiczowa, wstęp w: F. Zabłocki, *Król w kraju rozkoszy*. Wrocław 1973, s. LXXXI. BN I 214.

⁶ K. Skibiński, *Pamiętnik aktora. (1786–1858)*. Opracował i wydał M. Rulikowski. Warszawa 1912, s. 66.

wielony następnie przez Dmochowskiego, który nie otrzymał z Biblioteki Puławskiej rękopisu 2483 i nie znał spisu własnoręcznie sporządzonego przez autora, w przeciwnym razie taka omyłka nie byłaby możliwa.

Co się tyczy spisu, to stwierdzam, że ogłosiłam ten dokument razem z brulionami. Udało mi się tu i ówdzie sprostować lekcje Bernackiego, rzecz opatrzyłam komentarzem i podobizną autografu⁷. Nic więcej nie potrafię dodać. Zawarte w spisie dane zamieściłam w bibliografii, tak jak informacje Werowskiego, Dmuszewskiego, Dmochowskiego i Bernackiego. *Nb.* informacje Werowskiego okazały się ważne w trzech przypadkach, atrybucje pozostałych utworów oparte są na spisie autora i autografach. Co do tych trzech tytułów (*Fat ukarany*, *Wyniosłość i niewinność* oraz *Pan ze służą konkurent*) – to sprawa ma wymiar czysto abstrakcyjny, brak bowiem jakichkolwiek materialnych śladów ich istnienia. Wyraziłam pogląd, że pod tymi tytułami mogą się kryć inne utwory, znane choćby z ułomków. Kiedy się ma do czynienia z materia tak niepewtarzalną, jak twórczość, wszystko wydaje się prawdopodobne, natomiast trudno się pogodzić z bezradnością. Może się i tak zdarzyć, że te teksty kiedyś wypłyną.

Trzy najważniejsze problemy w recenzji Golińskiego dotyczą modernizacji ortografii i interpunkcji oraz rozwiązywania zwrotów grzecznościowych. We wszystkich tych trzech zakresach zostały zgłoszone zastrzeżenia.

Jeśli chodzi o ortografię, sprawa jest arcyważna: czy niwelować wszelkie odrębności wymowy, pozostawiając odchylenia tylko w rymach, czy też zachować brzmienie wyrazów w wersji autora? Obcując przez tyle lat z tymi wspaniałymi tekstami nauczyłam się szanować jego intonację, zestroje dźwięków nie tylko w wierszu, także w prozie, i nigdy nie zapominam, że utwór teatralny jest przeznaczony do słuchania. To, co dziś możemy odczuwać jako swego rodzaju obcość bądź nawet śmieszność, jeszcze nie tak dawno można było usłyszeć u sąsiadów czy znajomych⁸. To odmienne brzmienie nie daje się określić tylko w kategoriach konwencji drukarskich, jest to sprawa rozwoju naszego języka. Zabłocki rzeczywiście słuchał „żywych głosów”, jak sam to wskazał mottem z Horacego do *Fircyka w zalotach*, ale posługując się kolokwializmami czy gwarą w jakiś sposób te pospolite zwroty nobilitował, traktując je na równi ze świadomie stosowanymi archaizmami, makaronizmami i wytwornym językiem salonów. My to odczuwamy jako „żywą mowę”, ale to przecież jest Literatura. Przed laty Wacław Kubacki i Konstanty Puzyna odkrywali z zachwytem wspólne wątki teatralne u Słowackiego i Zabłockiego⁹, ale jeszcze bardziej frapująca jest wspólnota języka. U wszystkich naszych wieszczów odnajdujemy takie słowa, jak „żałośny”, „proba”, „świeca”, „szluby”, „bole”, „źwierciadło” itp., uszanowane przez najwybitniejszych edytorów. Pozbawienie tekstów Zabłockiego takich odniesień byłoby wysoce niesłuszne.

„Modernizacja interpunkcji posunięta została zbyt daleko – pisze Goliński. – Należy wręcz powiedzieć o restrykcjach wobec interpunkcji autorskiej czy ściślej – podstawy tekstowej. Instrumentacja interpunkcyjna w utworach dramatycznych jest

⁷ J. Pawłowiczowa, *Bruliony komedii Franciszka Zabłockiego*. „Archiwum Literackie” t. 13. Wrocław 1969. Nad rękopisem 2483 pracowała przede mną pani Maria Brzezina, która dostrzegła moją publikację i w przypisie do swej rozprawy (*Język Franciszka Zabłockiego. Fonetyka*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CCCXI, 1974, Prace Językoznawcze, z. 41, s. 189) napisała: „Obecnie we Wrocławiu trwają przygotowania do pełnej edycji dzieł Zabłockiego. Należy tu też odnotować na wysokim poziomie stojące krytyczne wydanie brulionów *Zabobonika*, *Gamrata* i *Szczyrego niegrzecznie* [...]”.

⁸ W. Doroszewski i B. Wieczorkiewicz w *Zasadach wymowy polskiej* (cyt. za: *Gramatyka opisowa języka polskiego*. T. 1. Warszawa 1968, s. 103) stwierdzali np.: „Aczkolwiek ściśnięcie samogłoski *e* nie należy do wymowy wzorowej, to jednak takiego sposobu wymawiania nie uznano za błąd, lecz tylko przeżytek tradycyjnej wymowy”.

⁹ W. Kubacki, *Słowacki i Zabłocki*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1. – K. Puzyna, *Zabłocki i Słowacki*. „Dialog” 1960, nr 7.

szczególnym nacechowaniem twórczym, ważnym dopowiedzeniem na prawach często wysuwających ją przed didaskalia; np. wszelkie zawieszenia głosu, niepewność wypowiedzi, zmieszanie, stany emocjonalne, jak przestrach, objawy zuchwałości, arogancji, tupetu, radości, oraz konteksty żartobliwe czy ironiczne – to wszystko objaśniane jest stosownymi znakami” (s. 133–134). Nasuwa się tu od razu refleksja, że recentent stawia interpunkcji zbyt wygórowane cele. Znaki przestankowe w zapisie strumienia mowy są jedynie elementem posiłkowym. Wykrzyknik nie zastąpi krzyku, jeśli nie ma go w słowach. I czy na pewno trzeba punktować jakimś znakiem przestankowym ironię bądź żart, jeśli tkwią one immanentnie w tkance wypowiedzi?

Interpunkcja ówczesna była wielce bałamutna: nadużywano wykrzyknika, wielokropka, myślnika, a średnik często zastępował kropkę, w wyniku czego powstawały tasiemcowe struktury i czytelnik dobiegając końca okresu nie pamiętał, co było na początku. Zenon Klemensiewicz pisząc o przecinkach u Kopczyńskiego stwierdził, że „interpunkcja opiera się u niego na podstawie wymawianiowo-rytmicznej, a nie logicznej”¹⁰. W autografach Zabłockiego jest znacznie mniej znaków interpunkcyjnych aniżeli w jego drukach i on jednak czasem przecinkiem oznacza sobie średniówkę. Obowiązująca dziś interpunkcja oparta na logice i stale przez językoznawców doskonalona uwalnia nas od nadmiaru znaków przestankowania. Wspiera ona zresztą dawne teksty, dając im przejrzystość i wyrazistość. Wydaje mi się, że takie wymogi spełnia niniejsza edycja, nawet bowiem dramy pisane prozą i silnie nacechowane retoryką mieszczańską czytają się znakomicie. W przypadku tekstu dramatycznego obok autora i wydawcy pojawia się aktor, który dzięki wrodzonej intuicji wydobędzie z potoku mowy wszystkie emocje, ukryte znaczenia i niuanse, czego nie może dokonać interpunkcja¹¹.

Wydobytą uchybienia w rozwiązywaniu skrótów grzecznościowych, Goliński dotyka bardzo istotnego i trudnego problemu, trzeba tu jednak stwierdzić, że najwięcej kłopotów miał z tym sam autor. Recenzent radzi, aby poszukać rozwiązań w powieści Krasickiego, ale sprawa wcale nie jest taka prosta. Pan Podstoli, tak jak Sędzia w *Panu Tadeuszu* w swojej mowie o grzeczności, broni dawnych konwencji, wyczuwa bowiem zagrożenie pogłębiającym się procesem upraszczania i swoistego demokratyzowania się form komunikacji między ludźmi. Tego procesu nie dało się już zawrócić. W swoim życiu urzędniczym i towarzyskim Zabłocki nie potrzebował rad Pana Podstolego, wiedział doskonale, co się komu należy, i wykazywał często inwencję oraz wdzięk w posługiwaniu się różnymi formami grzeczności. W chwilach zagniewania potrafił nawet zmniejszać stopień unizoności – tak jednak, aby nie obrazić adresata.

Jeśli chodzi o tekst dramatyczny, złożony w całości z dialogu, to znajduje się on pod ciśnieniem przemian, o których wspomniałam wyżej, a jeśli spojrzeć na sprawę od strony warsztatowej, to zwroty grzecznościowe stanowią istotne obciążenie. W miarę doskonalenia swych umiejętności Zabłocki znajduje rozmaite sposoby omijania owych „waćpanów” i „waszmość panów”, „dobrodziejów”, „jegomościów” itp. Coraz częściej stosuje formy „pan”, „pani”, poufałe „waść”, „imość”, a wreszcie czasowniki w drugiej osobie liczby pojedynczej. W *Pasterzu szalonym*, którego akcja rozgrywa się w dwóch planach: teatralno-pasterskim i „realistycznym”, słowo „waćpan” pojawia się tylko cztery razy, choć tekst liczy około 3000 wersów. W wydany w 1780 r. *Baliku gospodarskim* zwroty grzecznościowe są przeważnie rozpisane, w późniejszych drukach i w autografach stosuje się skróty, notowane często niedbale. W tekście prozaicznym trudno zdecydować, czy „wpan”, „Wpan” to tyle co „waćpan” czy raczej „waszmość pan”. Można też zapytać, czy doktorowi Recepcie (to nazwisko!) przysługuje forma „waszmość pan dobrodziej”, czy po prostu „pan”? W *Lucylli szlachetnie urodzony* zwraca się do wieśniaka *per* „mospanie”. Tytuł „madame” miewa czasem wydźwięk pogardliwy, a przynajmniej dwuznaczny, a „marmuzela” (tj. *mademoiselle*) jednoznacznie obelżywy. Wszystko,

¹⁰ Z. Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*. Warszawa 1981, s. 661.

¹¹ Pisz o tym A. Żarnecki w *Intuicji* („Teatr” 1966, nr 4).

co powiedziałam tutaj, w żadnym razie nie usprawiedliwia owego fatalnego pomieszania „jegomościwego” z „jejomościwym pokojem”.

Skoro już jesteśmy przy grzeczności, to recenzent słusznie zwraca mi uwagę, że w komedii *Żądanie nieprzewidziane* lekkomyślnie zdeklasowałam panie Anzelmową i Arystową nazywając je imionami mężów, były to bowiem miana używane wobec sług i poddanych (s. 132). Otóż formami tymi („Arystowa”, „Anzelmowa”) posłużył się wymiennie sam autor, o czym napisałam w komentarzu (t. 1, s. 581), po drugie — żaden sługa czy poddany nie nosi u Zabłockiego imienia Aryst czy Anzelm, a i „salon” Szambelana nie przypomina pałacu Arysta z *Fircyka w zalotach*. Mamy tu zapewne do czynienia z przenikaniem poufalitych zwrotów z potocznego języka. Odrzucam natomiast twierdzenie, że w komedii *Samochwał, albo amant wilkołak* powinnam była małżonkę Kapitana nazwać Żoną Bronisława. Ratuje mnie tu interpunkcja; autor wymieniając osoby dramatu napisał: „Bronisław, Kapitan Polak w służbie cudzoziemskiej”, a poniżej: „Bronisława, żona”. Przecinek wskazuje wyraźnie, że imieniem postaci jest „Bronisława”, a wyraz „żona” pełni funkcję przydawki rzeczownej. Czy jest coś dziwnego w tym, że Bronisław jest mężem Bronisławy?

Do błędów zalicza Recenzent wyraz „dysgracjowany” (s. 133), który Dmochowski wymienił na „dysgracjonowany”, z czego można by sądzić, że chodzi o osobę, która popadła w niełaskę. Tymczasem jest to ewidentne zapożyczenie francuskiego wyrazu „*disgracie*”, który w tym przypadku oznacza osobę upośledzoną przez naturę, może więc dotyczyć idioty lub chorego na jakąś wstydliwą chorobę. Dlatego Recepta tłumaczy się: „Co też to ja robię? Omal nie wymówiłem się niewinnie wcale. My doktorowie obowiązani jesteśmy do sekretu”. „Dysgracjowany” należy do żargonu ówczesnej medycyny.

Jeżeli chodzi o spolszczenie „*quaterno*” i „*quintetto*”, to wynika to z przyjętej zasady, że wyrazy obcego pochodzenia funkcjonujące w polszczyźnie do późnych lat w. XIX podają w formie oswojonej, stąd „kwaterno” i „kwintetto”, jak je notuje Słownik Warszawski. Czytając teraz ten tekst bardzo uważnie, stwierdzam, że u Dmochowskiego jest ewidentny błąd! Akcja komedii *Wielkie rzeczy, i cóż mi to wadzi* polega na ciągłych staraniach przełamania stoickiego spokoju Pana Szczęsnego. Pani Szczęsna mówi więc celowo, że miała *quaterno* z pięciu numerów, czyli czwórkę z pięciu [!] numerów. Na to Pan Szczęsny odpowiada łagodnie: „Jeszcze jeden numer... Jużci *quinterno*” [!], czyli pięć liczb. A Dmochowski odczytał to jako „*quintetto*”. Wydaje się, że wszyscy troje powinniśmy przeprosić Franciszka Zabłockiego. I takie też bywają uroki filologii!

Janina Pawłowiczowa