

# Stanisław Pigoń

---

## Z pracowni literackiej Aleksandra Fredry

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 44/3-4, 270-312

---

1953

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STANISŁAW PIGOŃ

## Z PRACOWNI LITERACKIEJ ALEKSANDRA FREDRY

Cicho przeszedł w naszej fredrologii fakt niepowszedniego znaczenia: zawierucha wojenna 1939 r. wywiała ze zbiorów prywatnych i udostępniła swobodnemu badaniu znaczną część autografów Aleksandra Fredry. I to autografów najcenniejszych, przynoszących teksty jego dzieł komediowych. Inwentarz rękopisów Biblioteki Z. N. im. Ossolińskich, mającej dzisiaj całą tę spuściznę w swej pieczy, wykazuje 24 autografy, a w nich redakcje, czasem podwójne, 21 utworów dramatycznych Fredry.

Badał je niegdyś Henryk Biegeleisen i rezultaty badań nawet udostępnił, ale sposób, w jaki to wykonał<sup>1</sup>, musi budzić dzisiaj wiele zastrzeżeń. Badał je później Eugeniusz Kucharski, niewątpliwie w sposób należyty, ale szczegółowego rezultatu badań swych nie udostępnił w druku; t. 8 podjętego przezeń wydania zbiorowego *Pism wszystkich Aleksandra Fredry*, gdzie miał się pomieścić aparat krytyczny, nie został zrealizowany. Trzeba będzie to zadanie podjąć na nowo.

W toku pracy okazuje się, że dochowane autografy mieszczą w sobie — w stopniu wyższym, niżemy myśleli — i mogą nam odsłonić niejedną szczegół dotyczący powstawania dzieł, formowania się ich pomysłów i udoskonalania celności ich artystycznego wyrazu. Mogą wyjawiać niejedną sekret pracowni literackiej autora *Zemsty*, sprawić tym samym, że plony jego twórczości, ujęte w aspekcie dynamicznym, obejrzone w swoim zasiewie i wzroście, staną się nam bliższe, w szczegółach swoich zrozumialsze, jaśniejsze.

Notatki poniższe przynoszą trochę pokłosa przygodnie zebranego podczas takich właśnie badań nad autografami poszczególnych utworów Aleksandra Fredry.

---

<sup>1</sup> A. Fredro, *Dzieła*. Wydał H. Biegeleisen. T. 1—5. Lwów 1897.

## I. O DWU REDAKCJACH „PANA JOWIALSKIEGO“

## 1

Stanisław Tarnowski w pamiętnych swoich prelekcjach warszawskich o komediach Fredry przechodząc do omówienia *Pana Jowialskiego* zaczął od stwierdzenia sądów obiegowych kursujących o tym utworze. „Zła komedia, okropnie długa...” — oto są pierwsze słowa tej *communis opinio*. Sam prelegent opinii tej nie zaprzeczył, a słuchaczy pragnął zainteresować komedią z innego tytułu: oceniając ją przede wszystkim od strony ideologicznej.

Bo też rzeczywiście zaprzeczyć trudno: „Okropnie długa“. Da się to stwierdzić prostym rachunkiem. Najpierw: jest czteroaktowa. Wśród 20 utworów komediowych pierwszego okresu było takich tylko cztery: *Przyjaciele*, *Dyliżans*, *Pan Jowialski* i *Zemsta*. Pod względem ilości aktów dłuższa od nich jest jedna jedyna: pięcioaktowe *Śluby panieńskie*. Reszta to jedno- i trzyaktówki. Z czteroaktowych *Pan Jowialski*, podobnie jak *Dyliżans*, pisany jest — co tu nie bez znaczenia — prozą, gdy *Przyjaciele* wierszem trzynastoa *Zemsta* ósmiozłogowym.

Jakież teraz między nimi proporcje ilościowe? Jeśli wziąć za podstawę wydanie Kucharskiego i przeliczyć wiersze, to okaże się, że *Przyjaciele* mają ich 1593, *Dyliżans* — 1643, *Zemsta* — 2009, prawie tyleż co pięcioaktowe *Śluby panieńskie* — 2011. Tymczasem w *Panu Jowialskim* naliczymy ich 3011. Inaczej mówiąc, *Przyjaciele* i *Dyliżans* są prawie o  $\frac{1}{2}$ , a *Zemsta* i *Śluby* — o  $\frac{1}{3}$  krótsze od *Jowialskiego*. Gdyby ponadto wziąć pod uwagę formę: prozaiczną i wierszową, liczyć słowa, a nie wiersze, okazałoby się niechybnie, że *Pan Jowialski* na rozmiar zajmuje tyle co dwie *Zemsty*. Nie ma co mówić — „okropnie długa“ komedia.

To stwierdzić łatwo. Trudniej odpowiedzieć na pytanie: dlaczego? skąd ta dysproporcja? Dlaczego autor pisząc *Pana Jowialskiego* tak stracił miarę? Zastanović i zadziwić musi to tym więcej, jeśli uprzytomnimy sobie, że Fredro nie pisał swych utworów scenicznych na ślepo, bez rachuby. Badając jego autografy, zwłaszcza redakcje brulionowe, stwierdzamy, że autor w toku tworzenia kontrolował się pod względem rozciągłości tekstu. Zaledwie ukończył scenę, zaraz sumował wiersze i notował na marginesie; ukończywszy akt, czynił toż samo. To mu pozwalało nie wykraczać poza wytyczoną sobie normę: mniej więcej 500 wierszy na akt. W ten sposób panował nad tworzywem, toteż — trzeba powiedzieć — był na ogół dobrym, a w każdym razie świadomym budowniczym.

Panował przy pomocy innych jeszcze zabiegów. Do pisania komedii przystępował nie za pierwszym impulsem pomysłu, ale dopiero wtedy, gdy go sobie wyobraźnią dobrze ogarnął w szczegółach i w przebiegu, gdy akcję dobrze ukształtował. W twórczości Fredry nie było prawie nic z improwizacji, a prawie wszystko z rozmysłu. Zaczynając utwór wiedział, kiedy i jak go skończy. Pisanie komedii zaczynał od ustalania na piśmie szczegółowego planu, z rozkładem akcji na akty i sceny. Gdy wypadło w planie co poprzestawiać, pisał scenariusz na nowo. Dochowały się takie plany dla *Ślubów pańskich*, *Zemsty* i *Dożywocia*. Studiując je, widzimy, że komediopis realizując zaplanowany pomysł, jeżeli się nawet w wykonaniu odchylał od niego, to na ogół rzadko i niewiele. W ten sposób wytyczał sobie z góry strukturę utworu, a zatem i jego proporcje objętościowe. O jego procesie komponowania mówić by słowami Norwida:

O tym wcieleniu życia w sztuki życie,  
Gdzie kałkuł w duchu i duch sam w rachunkach.

Przy *Panu Jowialskim* tymczasem mamy wypadek jakiegoś dziwnego niepomiarowania, jakiegoś nieuskromionego podeptania normy, zaniedbania rachunku. Wypadek tym dziwniejszy, że najwyraźniej wyjątkowy. Nie dość mu przyganić, trzeba by starać się go wyrozumieć.

Niezwyčajna osobliwość jego uprzytomni nam się jeszcze jaśniej, gdy zwrócimy uwagę, że Fredro sam z tego nadmiernego rozrostu komedii zdawał sobie sprawę i, przewidując kłopot reżysera przy jej realizacji scenicznej, usiłował mu pod tym względem przyjąć z niejaką pomocą: w tekście drukowanym *Pana Jowialskiego* wskazywał mianowicie osobnymi znakami, co by stamtąd można opuścić. W ten sposób skazał na usunięcie 155 wierszy, a więc całe 5% tekstu drukowanego.

Te jego zabiegi eliminacyjne odsłoni nam atoli w całej pełni dopiero autograf. Odpisany na czysto tekst *Pana Jowialskiego* został tam zmasakrowany jak w żadnym innym utworze. Co stronica, co kilka stronik wykreślał autor po kilka, po kilkanaście wierszy już przepisanych, nie zastępując ich innymi. Uprzytomni to rachunek, choćby niedokładny. We wszystkich czterech aktach usunięto w ten sposób ponad 400 wierszy. Licząc przeciętnie po 22 wiersze na stronicę zeszytu, wypada, że na 166 stronik autografu usunięto przez wykreślenie 18 stronik zeszytowych, tzn. ponad 11% tekstu rękopiśmiennego. Nie bez znaczenia może być stwierdzenie, że szcze-

gólnie zamasyżycie ciąż autor tekst w a. I, potem II — przypada na nie prawie  $\frac{3}{4}$  skreśleń.

Biorąc to wszystko pod uwagę, możemy powiedzieć, że w pierwotnym ukończonym odlewie owa nieproporcjonalna rozrosłość rozpatrywanego utworu uwydatnia się jeszcze jaskrawiej. Pierwotny *Pan Jowialski* był długi jeszcze okropniej.

Co się stało? Jak wytłumaczyć tak wyjątkowo niepomiarkowaną objętość komedii? Tę profuzję tak zaskakującą u twórcy w sobie na wskroś zdyscyplinowanego?

Autograf utworu pozwoli nam na to pytanie odpowiedzieć wyczerpująco.

## 2

Autografy *Pana Jowialskiego* mamy dwa, oba szczęśliwie dochowane w całości: jeden brulion<sup>2</sup> na arkuszach *folio*, drugi — czystopis<sup>3</sup> w zeszycie *in 4-to*. Badając w nich poruszoną tu sprawę, oko filologa zatrzymuje się zaraz na karcie pierwszej brulionu: u góry ponad tekstem widnieje tytuł: *Pan Jowialski. Komedija w 3 aktach prozą*. A zatem komedia pierwotnie była zaplanowana jako trzyaktowa? To znaczy o  $\frac{1}{4}$  krótsza.

Światelko, które nam stąd zabłysnęło, zaraz jednak gaśnie. Pisze wprawdzie Kucharski o tekście tego brulionu, że „jest to [...] dopiero pierwsza redakcja w trzech aktach”<sup>4</sup>, ale stwierdzenie to nie zgadza się z faktycznym stanem rzeczy. *Pan Jowialski* w brulionie faktycznie jest nie trzy-, ale czteroaktowy, a rozkład materiału na akty bardzo mało odbiega od rozkładu w tekście ostatecznym. Droga wydaje się więc zamknięta.

Otworzy nam ją dopiero uważne zbadanie autografu. Przy starannym obejrzeniu okazuje się, że autor, pisząc brulion arkusze jego sobie numerował. Pierwsze dwa akty sztuki wypełniają 12 arkuszy całych i jedną kartkę arkusza 13. Akt III zaczyna się na arkuszu 14, wypełnia arkusze 15—17 i pierwszą stronicę pierwszej kartki arkusza 18. Akt IV zaczyna się na arkuszu 19, ale arkusza tego jest tylko jedna luźna kartka; po niej następują arkusze numerowane 20—25.

I tu właśnie niespodzianka. Dzisiejszy a. IV jest w brulionie oznaczony wyraźnie jako III i trójka ta nie została tam nawet przekre-

<sup>2</sup> Rkp Ossolineum 7146.

<sup>3</sup> Rkps Ossolineum 7145.

<sup>4</sup> E. Kucharski, *Chronologia komedij i niektórych pomniejszych utworów Al. Fredry*. Kraków 1923. Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU, t. 61, nr 3, s. 26.

ślona. Ważniejsze, że arkusze obejmujące tekst tego aktu mają paginację podwójną: dawną (poprzekreślaną) i późniejszą. Na pierwszej jego karcie brak zaznaczenia pierwotnej stronicy, ale arkusz paginowany był poprzednio jako 14, a arkusze następne — od 15 w górę.

Nie trudno zgadnąć, co tu zaszło. Dzisiejszy a. IV, oznaczony jako III, przylegał początkowo wprost materialnie do a. II; tekst jego zaczynał się na drugiej karcie arkusza 13, którego karta pierwsza zawierała zakończenie aktu II. Inaczej mówiąc, na dzisiejszy a. III nie było tutaj miejsca, akt ten po prostu nie istniał jeszcze wtenczas. gdy pierwotna, trzyaktowa redakcja komedii została ukończona.

Tę poszlakę podpira i na pewnik zamienia szczegół dalszy. Na ostatniej stronie aktu pierwotnie III, a dziś IV, na lewym marginesie u góry, na reszcie miejsca wolnej po zapisaniu stronicy, można odcyfrować pospiesznie uczynioną notatkę, jakiś plan:

Sc. 1. Wiktor, Ludmir; 2. Ludmir, Wiktor, Helena; 3. Wiktor, Ludmir, Helena, Szambelan; 4. Ludmir, Helena; 5. Helena; 6. Janusz; 7. Janusz, Wiktor; 8. Janusz, Wiktor, Szambelanowa; 9. Jowialscy.

Zestawiwszy osoby działające tych scen dziewięciu, dodał autor do nich później i na boku dopisał jeszcze trzy, mianowicie początkowe:

1. Szambelan; 2. Szambelan, Helena; 3. Szambelan, Janusz.

Nie trzeba wiele zachodu, by stwierdzić, że jest to konspekt akcji właśnie dzisiejszego a. III, brak w nim jedynie dzisiejszych sc.: 8 i 9. Dość chyba do uznania za fakt, że dzisiejszy a. III został pomyślany, zaplanowany, a coś dopiero mówić napisany — dopiero po ukończeniu pierwszej, trzyaktowej redakcji *Pana Jowialskiego*, a więc w utworze jest on wstawką późniejszą, włączoną pomiędzy zapisane i paginowane już arkusze.

Te dowody natury materialnej znajdują potwierdzenie przy dokładniejszym rozpatrzeniu treści.

Całoaktową wstawkę skomponował autor wprawdzie w ten sposób, że niewiele stosunkowo musiał potem zmieniać w wiązaniu fabuły, bez zmian się wszelako nie obyło. Rozdarte pierwotne wiązania aktów trzeba było tu i ówdzie dostosować do nowej przybudówki. Nie wszędzie dało się to doprowadzić do niepoznaki. Gdzieś niedługo znać jeszcze ślady pierwotnego zaciosu.

Z końcem a. II zostawiliśmy sytuację taką, że Wiktor — wydobyty z opresji wójtowskiej, którą kładł na karb złośliwego psikusa spletanego mu przez przyjaciela — przybywszy do dworu i widząc

tam powodzenie psotnika, tłumi w sobie złość za doznany despekt. Z początkiem a. IV, tzn. pierwotnie III, widzimy, jak — zgodziwszy się zostać we dworze — wrócił do pierwotnej swej roli ilustratora powieści komponowanej przez Ludmira, ale gniewu z serca nie złożył. „Zasłużyłeś na mój gniew — powiada w pierwotnej redakcji brulionowej — a ja dla ciebie pracuję. Bo ty mi tego nie wmówisz, że mój paszport przypadkiem został u ciebie“.

A w dalszym toku rozmowy, usłyszawszy z ust Ludmira wyznanie, że Helena mu się podoba i że rad by się z nią ożenić, Wiktor robi wielkie oczy i wybucha niepohamowanym śmiechem.

Wklinowawszy w środek nowy a. III, autor pretensję Wiktora w dawnym miejscu wykreślił i przeniósł ją do sc. 4 dodanego aktu. Co więcej, uczynił ją tam pobudką dalszego postępowania Wiktora, np. w scenie z Heleną, gdzie kompromitując Ludmira przed panną, w sposób szczególnie złośliwy oddaje mu wet za wet. W przenumrowanym akcie końcowym każe mu autor, nie dość konsekwentnie, brać po raz drugi pomstę za to samo.

Niekonsekwencją większą jeszcze jest ów śmiech. Cóż takiego zdumiewającego było w wyznaniu Ludmira dla kogoś, kto przez cały nowy a. III przyglądał się jego zachodom miłosnym wobec Heleny? Skąd więc śmiech Wiktora? Co innego w wersji pierwotnej, gdzie malarz właśnie po raz pierwszy usłyszał tu o tak nieprawdopodobnie zuchwałym zamiarze przyjaciela. W tym miejscu — jak widzimy — spoidła akcji mimo przesunięć tekstowych najwyraźniej wskazują łątaninę.

I na odwrót, widzimy, że elementy akcji wprowadzone dopiero w dodanym a. III będzie chciał autor zaklamrować w dawniej napisanym a. IV i w tym celu dopisuje w nim ustępy pierwotnie nie istniejące. Skoro raz wprowadził dobry koncept z malowaniem przez Wiktora klatek dla szambelana, musiał go teraz zamknąć w akcie następnym. Uczynił to — trzeba przyznać — nie dość nawet składnie, nawiązując do tej sprawy w dodanych pierwszych słowach sc. 4 aktu, w rozmowie Szambelana z Wiktorem: „Powiedzże mi, panie Wiktorze, jakim sposobem te klatki zostały uszkodzone?“

Wykreślił tam natomiast poprzednie słowa Szambelana („Cóż, panie Wiktorze, odpocząłeś sobie z podróży?“), słowa będące zupełnie na miejscu w pierwotnym a. III, oddzielonym niewielką chwilami od zamknięcia a. II, a więc i od przybycia Wiktora do dworu, ale teraz oczywiście niewczesne. Szambelan widywał przecież poprzednio Wiktora przez ciąg całego aktu, korzystał nawet z jego przysług —

skądże mu raptem ta myśl o jego zmęczeniu? Jest to wyraźny element rudymenarny. Przez zmianę tych słów atoli utracił autor znowu dobry punkt wyjścia do dalszej rozmowy tych dwojga na temat właśnie utrudzającej pieszej podróży wędrowników, co już prowadziło wprost do rewelacji o roli Ludmira-rozbójnika. W redakcji definitywnej to nawiązanie rozmowy występuje dość sztucznie i nieumotywowanie. W ten sposób wypada znowu stwierdzić w wiązaniach przedstawionej budowy drobną szczelinę niekonsekwencji.

Drobiazgowa analiza tekstu w obu redakcjach pozwoliłaby jeszcze wskazać dalsze, choć mniej może widoczne szczeliny w wiązaniach rozszerzonej budowli *Pana Jowialskiego*, zmontowanego w pierwotnej redakcji w sposób bardziej zwarty. Ale właściwie nie jest to już potrzebne. Z całą stanowczością można tu zakonkludować: pierwotna redakcja *Pana Jowialskiego* była rzeczywiście trzyaktowa; bieg akcji rozwijał się tam konsekwentnie przez a. I, II i IV. Dzisiejszy a. III stanowi tedy element późniejszy, z czasem dopiero wstawiony.

Kiedy mianowicie? Odpowiedzi dokładnej dać nie można, o przybliżoną wszelako pokusić się warto. Można tu mianowicie wnioskować z pewnego szczegółu stwierdzonego w drugim autografie, w czystopisie komedii. Na jego karcie tytułowej widnieje data: „7 kwietnia 1832 r.“ Jest to niechybnie dzień, w którym autor zaczął przepisywać brulion w zeszycie. Ale widnieje tam coś więcej jeszcze; pozostał mianowicie pierwotny podtytuł: „komediya w 3 aktach“. Później dopiero trójka została tu przekreślona i zastąpiona czwórką.

Co to znaczy? Bez pochyby znaczy to, że autor, przystąpiwszy do przepisywania, przepisywał jeszcze redakcję pierwotną, trzyaktową. Czyż jest do pomyślenia, żeby nakłopotawszy się tyle nad trudnościami przekonstruowania komedii według rozszerzonego pomysłu, tzn. mając już w brulionie przepisaną wstawkę całoaktową, mógł o tym przy odpisie zapomnieć i automatycznie przepisać z brulionu podtytuł pierwotny? Zupełnie to nieprawdopodobne. Znacznie bliżsi prawdy będziemy przyjmując, że Fredro, ukończywszy trzyaktową redakcję *Pana Jowialskiego*, zaraz się wziął do jej przepisywania i czystopisowi dał podtytuł zgodny z owoczesnym stanem rzeczy. A dopiero w trakcie przepisywania, a więc stosunkowo późno, po 7 kwietnia tegoż roku powziął zamiar rozszerzenia komedii. Odłożył więc rozpoczęty zeszyt i z powrotem wziął się do brulionu.

Robota, swoją drogą, musiała mu się palić w rękach, skoro najpóźniej chyba w maju wykończył całość w nowym ujęciu i oddał



aktorom, którzy d. 22 czerwca 1832 r. wystąpili na scenie lwowskiej z prapremierą *Pana Jowialskiego* w dzisiejszej jego rozciągłości.

## 3

Teza o dwuwarstwowej formacji tej komedii może uchodzić za udowodnioną. Wypadnie się zgodzić, że w tym jednym i, jak się zdaje, jedynym razie na przestrzeni całej twórczości Fredry pierwszego okresu w motywach twórczych ponad pierwotnym, rozważnie obmyślonym pomysłem wystąpił z nagła jakiś impuls spontaniczny, który wziął przewagę nad rozmysłem i skłonił autora do przebudowy planu architektonicznego wbrew pierwotnemu zakrojowi.

Sprawa jest frapująca już choćby ze względu na ową kłopotliwą objętość. Wersja trzyaktowa dawała pełny, nawet trochę za pełny rozmiar normalnej komedii. Wstawka rozepchnęła ją ponad miarę. Zwiększenie zawartości utworu było ze względów konstrukcyjnych niepotrzebne, a nawet niepożądane. I autor, dobry budowniczy, od razu zdawał sobie z tego sprawę. A jednak nie zdołał się oprzeć impulsowi. Uczyniwszy mu zadość, wołał obcinać i kaleczyć, niż wrócić do pierwotnej, krótszej wersji.

Wolno się chyba zapytać: jakież to tak przemożnej natury był ów impuls? Co skłoniło autora do tak kłopotliwego przedstawiania budowli już gotowej?

Pytanie wydaje się rozwiązalne. Wystarczy szukać odpowiedzi na drodze wskazanej przez starych prawników i patrzeć, komu ta zmiana wyszła na użytek. Jeżeli wydłużenie komedii przyniosło szkodę całości, to kto na nim mimo to skorzystał? Kogo ono wzbogaciło? A zorientowawszy się w tym, dojdziemy snadnie, jaki był tu interes autora; dlaczego on tak forytował obdarowanych.

Sprawcy szukać więc należy między osobami komedii. Opowiadał kiedyś Sienkiewicz, jak to Zagłoba, pomyślany pierwotnie jako postać epizodyczna, w miarę pisania cyklu rósł mu pod piórem jak baba w piecu, aż i wyrósł na jedną z postaci pierwszego rzędu. Któryż z bohaterów w podobny sposób wyrósł Fredrze w miarę pisania *Pana Jowialskiego*?

Bez najmniejszego wahania powiedzieć trzeba, że przede wszystkim Ludmir. Spośród 14 scen dopisanego aktu w pięciu występuje on *in persona*, a w pozostałych wciąż o niego chodzi i do niego się nawraca. A ze spraw Ludmira na porządku dziennym jest jedna głównie: jego stosunek uczuciowy do Heleny. Fredro, przystępując

do pisania komedii, od razu miał oczywiście w planie głównym złączyć ostatecznie wędrującego chudego literata z posażną jedynaczką. Tego wymagał konwenans komediowy. Ale w pierwotnej trzyaktówce miało się to wszystko stać łapu-capu: niedawny mniemany szewczyk po paru rozmowach zapanowywał w wyobraźni i sercu panny. Oczywiście autor to uzasadniał i uprawdopodobniał pseudoromantyczną wyobraźnią panny i seduktorskim urokiem dowcipnego lekkoducha. Niemniej tempo udanych zalotów było zbyt ułańskie.

Kusiło poetę pokazać bliżej, jak to ten romans zaczął się kleić, jak się w obojgu pogłębiało wzburzone, wzajemnie uczucie. Zwłaszcza przy Ludmirze widzimy wyraźnie, jak delikatnie autor w dodanym akcie ten proces wycieniowuje: od zainteresowania tylko literackiego (sc. 4) aż do półwyznania niewątpliwego już uczucia (sc. 7). W jak niepowszednim chwyta go fenomenie! Mamy przecież do czynienia z konfliktem niemal pałubicznym, oglądamy, jak tyrania literackości mocuje się z przebudzonym prawdziwym życiem uczuciowym. Interesuje autora problem szczerości. Jednym słowem, widzimy, że nowe zadanie, jakie z nagłą stanęło przed komediopisarzem, sprowadzało się do tego, by zrobić w utworze miejsce na poezję rozkwitającej miłości. Powód sam w sobie dostateczny do poderwania wyobraźni twórczej autora.

Tak znaczne wysunięcie postaci Ludmira ku przodowi pociągnęło za sobą pewne konsekwencje, które się odbiły na charakterze całego dzieła. Najpierw, dodało to komedii niewątpliwie pogłębienia psychologicznego; przestała być wyłącznie plecionką przygód zewnętrznych, otwiera nam wgląd w rozwijający się skomplikowany proces wewnętrzny. Utwór zyskał przez to bezsprzecznie na ciężarze gatunkowym.

Nie można wszelako zamilczeć, że równocześnie odbiło się to ujemnie na dobrze pierwotnie zaplanowanej spójności dzieła. Przez dodanie jednego aktu rozluźniła się jego więźba jednoogniskowa. Aż do końca a. II osobą centralną komedii był jej bohater tytułowy: Pan Jowialski. W nowym a. III spycha go z tego naczelnego miejsca bohater drugi: Ludmir. Będzie ich odtąd dwóch, a komedia przez to niejako się przepołowiła i straciła pożądaną koncentrację: w pierwszej połówce jest inaczej, w drugiej inaczej. Nie tylko więc zwieźłość, ale cała w ogóle spójność zewnętrzna, uhierarchizowanie współczynników akcji, cała, słowem, logika budowy ucierpiała niewątpliwie przez przybudówkę.

Zyskiwał na niej wszelako nie sam jeden Ludmir. Jest jeszcze druga osoba, która wyrosła autorowi przy tym wydłużaniu akcji. To sam pan Jowiański. W dodanym akcie występuje on, co prawda, nie nazbyt często, bo zaledwie w dwu scenach, ale obie przynoszą rysy jego osobowości nowe, wcale istotne i dodatnie, a w aktach poprzednich nie pokazane. W jednej odsłania się jego gościnność. Wcale nie ta płasko interesowna, o jaką go posądza synowa. Rad jest gościom nie dlatego, że ma okazję do powtarzania swych przysłów i bajeczek, ale z przyrodzonej szczerości serca. Tutaj to wyznaje on nie zdawkowym przysłowiem bynajmniej, ale własnymi prostymi słowy: „Lepiej mi kawałek chleba smakuje, kiedy go z kim dzieli“.

Oto jedna z niewątpliwych jego cnót staropolskich. A druga — wątpliwsza, może bardziej sporna, a na pewno płytsza: wyraźnym kwietyzmem podszyta jego zgodliwość, niechęć do waśni, do krańcowych decyzji, ujawniona w sc. 14 i skonkludowana przysłowiem: „Rybot woda, ludziom zgoda — bez niej nic“; dopełniona wreszcie zapiciem kłótni kielichami kasztelańskiego.

Ale i niezależnie od tekstu a. III w ciągu pisania wzrósł Jowiański Fredrze o jedną jeszcze wyraźną wartość szacunkową. Autor podniósł mianowicie w oczach widza poziom jego ukształcenia umysłowego. Jeszcze w pierwotnym a. III był to nieuk, a dwór jego — ostępem ciemnoty. Ani się tam czytało, ani pisało. Zorientował się w tym Wiktor i wyraźnie to stwierdził przestrzegając Ludmira: „Nie masz co pisać? Papieru ci może nie wystarczy w tym domu, gdzie podobno pismami nie wiele się trudnią“.

Otóż w komedii rozciągniętej na czteroaktową słowa te znikają, wykreślone i zastąpione innymi, wręcz przeciwnymi: „Dlaczegoż ty nie piszesz? Masz czas — bibuły tu dostaniesz“. W Jowiałowce zatem siedzą nie reanalfabeci. Pan domu „trudni się“, owszem, „pismami“. A kto wie, czy z tym podniesieniem reputacji Jowiańskiego w nowej redakcji o pół tonu nie pozostaje w pewnym związku inne jeszcze skreślenie. W redakcji pierwotnej a. IV Jowiański przyznaje się Ludmirowi: „Ale co prawda — nie grzech. Ja muszę ci powiedzieć, że te bajki nie ja pisałem, tylko się ich na pamięć pouczyłem“. W redakcji nowej Fredro oczywiście nie mógł go uczynić autorem, ale przynajmniej tamto wyznanie skreślił. Po co w ogóle poruszać tę sprawę i deprecjonować bohatera!

Tak więc wydaje się, żeśmy doszli sedna sprawy i odkryli — w pewnej przynajmniej mierze — przyczynę sprawczą, wskazaliśmy

podniety, które spowodowały ów spontaniczny rozrost komedii. Jeżeliśmy w dochodzeniach tych nie zeszli na manowce, to wolno chyba zamknąć je wnioskiem. W niespodzianym rozroście komedii współczynnne były uroki dwa: urok rozkwitającej młodości i urok piękna staropolskiego obyczaju. One to były na tyle silne, że wyblysnąwszy przed poetą sprowadziły go z drogi artystycznego, porządnie uformowanego rozmysłu. Za ich to sprawą zepsuła się zwiększa pierwotnie struktura utworu, rozrosła się tak bardzo ta „zła komedia — okropnie długa“.

W analizie dzieła literackiego nie tylko zalety mogą nam coś powiedzieć o autorze. Niekiedy jeszcze więcej — wady.

## II. ROZWÓJ POMYSŁU „ZEMSTY“

### 1

Jakże psotna bywa licha filologia! Ileż kłopotów potrafi przysporzyć przez swe zaniedbania! Kapitałnego przykładu mogą dostarczyć losy *Zemsty* w dotychczasowej interpretacji krytycznej, w szczególności w zakresie jej rekonstrukcji genetycznej.

Od r. 1897, od wydania Biegeleisena, wiadomo, że pomysł *Zemsty* w redakcji swej przechodził pewne koleje, że utwór inaczej był pierwotnie zamierzony, a inaczej wyszedł w ostatecznym ujęciu. Biegeleisen miał w ręku autograf brulionu, starał się z niego wynotować i w wydaniu swym zestawzić odmiany tekstu w stosunku do ujęcia ostatecznego, a więc właśnie wszystkie świadectwa pierwotnego zakroju dzieła. Ale zrobił to w sposób nie dość staranny, raczej mechaniczny, w rezultacie więc — bałamutny. Tak się złożyło, że tej roboty jego przez pół wieku nikt fachowo nie skontrolował. Skutki stąd wyszły żałosne.

Mamy osobną rozprawę Kucharskiego o genezie *Zemsty*<sup>5</sup>. Autor jej wracał i później przygodnie do tego zagadnienia. Poświęcił mu również sporo uwagi Chrzanowski w swej monografii<sup>6</sup>. A przecież zagadnienie owej rekonstrukcji czeka wciąż jeszcze na właściwe, filologicznie gruntowne rozwiązanie. Potknięcia się i uchybienia interpretacji dotychczasowych wyniknęły przede wszystkim z nie należytego opracowania autografu.

<sup>5</sup> E. Kucharski, *Geneza „Zemsty“*. Biblioteka Warszawska, LXIX, 1909, 2, s. 446.

<sup>6</sup> I. Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*. Kraków 1917, s. 291 n.

Na podstawie tego, co zeń podał Biegeleisen, ustaliło się mniemanie, rozwinięte najobszerniej w monografii Chrzanowskiego, że komedia w procesie formowania się przeszła przez trzy fazy rozwojowe. Pierwszą przedstawia scenariusz dochowany i ogłoszony w całości przez Biegeleisena, a dający konspekt treści całego czteroaktowego utworu pomyślanego jako komedia współczesna. Równolegle atoli powziął jakoby Fredro pomysł inny, żeby akcję utworu przerzucić w wieki przeszłe, może w XVI, a na pewno w XVII. Stało się to — jak przyjmuje Chrzanowski — „niebawem [...] po naszkicowaniu ogólnego planu“.

Realizując ten wczesny pomysł autor — zdaniem Chrzanowskiego — poczyną sobie nazbyt swobodnie. Postacią główną owej komedii staropolskiej czyni zrazu nie Cześnika jeszcze, ale przejętego z pierwotnego scenariusza Barona, „zarywającego z francuska“, posługującego się zwrotem nałogowym *pas si bête*, będącego zaś w XVII w. oczywistym anachronizmem. Na tej platformie w. XVII powstaje więc jakoby pierwsza zrealizowana redakcja komedii. Nie mówi krytyk, ile tej redakcji było, z pewnych napomknąć jego wnosząc wszelako wolno, że przyjmował, jakoby istniała cała, w każdym razie traktuje ją jako redakcję odrębną.

W następnej dopiero, późniejszej redakcji akcja — wciąż zdaniem tegoż krytyka — odbywa się „już w znacznie późniejszych czasach“, z Cześnikiem jako bohaterem. Ale i w niej pełno anachronizmów; Papkin np. „śpiewa jeszcze jakąś arię włoską, nie piosenkę o kocie“. Dopiero redakcja trzecia, przedstawiająca ostatnią fazę pomysłu, przyniosła tekst utworu ostateczny, znany nam z druku. Jej autografu nie mamy. Natomiast obie redakcje poprzednie, poświadczone autografem, Fredro, według mniemania monografisty, przy przepisywaniu w dziwny jakiś sposób z sobą wymieszał tworząc tekst jeden, w którym sceny redakcji drugiej porozmieszczał wśród scen redakcji pierwszej, czy też na odwrót. Nie łatwo się w tym zaplątaniu wyznać.

Wynikałoby z tego, że Fredro, pisząc *Zemstę*, trzykrotnie przetwarzał plan, osadzając jej akcję po kolei w trzech różnych okresach czasu: we współczesności, w XVII i początkach XIX w.; z autografu zaś jej sporządził jakąś dziwną plecionkę, przetasowując sceny pochodzące z trzech różnych planów chronologicznych. Do takich zawiłych i zawodnych wniosków doprowadziło zbytne zaufanie do przekazu sporządzonego przez filologa byle jakiego. Tak nie-

starannie opisał Biegeleisen autograf, tak mechanicznie i bałamutnie zestawiał jego warianty, że w rezultacie sprowadził na manowce znakomitego badacza.

Kucharski (zaznaczmy nawiasem, że i on, pisząc rozprawę *Geneza „Zemsty“*, autograf utworu znał tylko z drugiej ręki) mówi o dwu, a nie o trzech zmianach planu, występujące zaś tu i ówdzie w autografie mieszanie nazwisk Barona i Cześnika kładzie na karb chwilowej nieuwagi autora, a nie jakiegoś zmiennego przemagania się redakcyj. W tym, jak się okaże, lepiej trafia w sedno. Ale w dalszym wniosku daje się pociągnąć na ścieżkę nie dość ugruntowaną. Z owych dwu koncepcji pierwszą, ze scenariusza, osadza na tle czasów nowszych, drugą zaś przenosi jakoby „w czasy istnienia Rzeczypospolitej“<sup>7</sup>. Ale charakter każdej z tych dwu koncepcji określa on swoiście. *Zemsta* w pierwotnym pomysśle zamierzona była, zdaniem krytyka, rzeczywiście jako komedia obyczajowa „bez jakichkolwiek akcesoriów historycznych“, niemniej jednak akcja jej już tam „według wszelkiego prawdopodobieństwa rozgrywała się nie współcześnie, lecz w czasie dawniejszym, prawdopodobnie w wieku XVIII“. Według tego więc *Zemsta* od razu, w pierwszej realizacji miała być komedią tradycyjną.

Zmiana planu zaś polegała jakoby właśnie na silnym jego uhistorycznieniu. Spośród badaczy *Zemsty* Kucharski ów jej charakter historyczny podkreślał w sposób najbardziej zdecydowany i dążność do uwydatnienia tego charakteru uważał za główny motor przestoczenia planu pierwotnego. To atoli twierdzenie może być łatwo podane w wątpliwość.

W ten sposób stanowisko i konkluzje obu badaczy rozchodzą się dość daleko. Stosownie do tego obaj oni w różny sposób określają też czas akcji w ostatecznej redakcji *Zemsty*. Chrzanowski osadza ją w początkowych latach w. XIX, w okresie ponapoleońskim, a więc w drugim dziesięcioleciu tego wieku, Kucharski zaś przenosi ją na czasy stanisławowskie, na okres około r. 1770. Różnica blisko 50 lat.

Jak widzimy, sprawa najwyraźniej wymaga superarbitrażu. Podstawą zaś jego może się stać sumienne przestudiowanie autografu.

---

<sup>7</sup> A. Fredro, *Zemsta*. Opracował E. Kucharski. Kraków 1920. Biblioteka Narodowa. S. I, nr 32.

## 2

Materialnie biorąc na autograf-brulion *Zemsty*<sup>8</sup> składają się cztery zespoły papieru, wszystkie formatu *folio*. Najpierw luźny arkusz zawierający konspekt treści całej komedii i ułamkowy słowniczek staropolski, razem stronic 4. Potem składka dziesięcio-arkuszowa papieru bielszego, mieszcząca na 40 stronicach tekst całego a. I i większą część a. II, od początku sc. 6 (do w. 345). Składka druga, papieru sinawego o formacie nieco większym, mająca 4½ arkusza, mieszcząca zaś na 17 stronicach resztę a. II, cały III i początek IV do połowy sc. 5 (do w. 218). Na stronicy 17 (tzn. ostatniej zespołu) mieszczą się plany a. III i IV. Wreszcie składka trzecia, papieru jaśniejszego, o mniejszym trochę formacie, obejmuje tylko dwa arkusze i mieści na 7 stronicach dokończenie a. IV, a na ostatniej końcową (od w. 557) część sc. 9 aktu II.

Opis zewnętrzny nie daje nam jeszcze wszelako pojęcia o toku powstawania sztuki. Ten można sobie uprzytomnić dopiero przez staranne zbadanie szczegółów pisma. Jakżeż tedy w tym autografie zaznaczyły się fazy formowania komedii? Pytaniem tym zafrapowani zatrzymujemy się najpierw przy wstępnym arkuszu ze scenariuszem sztuki; on przecież mieści w sobie najwcześniejszą jej koncepcję.

Arkusz ten zapisany został dosyć niezwykajnie. Konspektem treści wypełnione zostało wnętrze arkusza, tzn. stronica 2 i 3. Pisarz mianowicie zgął arkusz wzdłuż na połowę, a otworzywszy go uzyskał w ten sposób cztery kolumny. Każdą z nich zapełnił szkicem jednego aktu. Czego nie zmieścił w poszczególnych kolumnach stronic — mianowicie zakończenie a. I i III — przeniósł na stronicę 4 arkusza. Stronica 1 natomiast cała została zapisana w dwie kolumny słowniczkiem staropolskim.

Ten rozkład tekstów na arkuszu ma dla nas pewne znaczenie, bo pozwoli odpowiedzieć na pytanie, co tu jest wcześniejsze: słowniczek czy konspekt treści? Odpowiedź zaś na to pytanie wyjaśnić może sprawę dużej wagi: od czego Fredro, planując *Zemstę*, w ogóle zaczął? Akcja komedii naszkicowana w konspekcie osadzona jest w czasach nowszych, słowniczek natomiast notuje formy językowe z XVI wieku. Pisząc go autor zamierzał chyba zużytkować go w pracy nad komedią, a więc nadać utworowi charakter historyczny, akcję cofnąć w przeszłość i język archaizować. Która z tych dwu

<sup>8</sup> Rkps Ossolineum 7151.

formacji pomysłu jest wcześniejsza, która stanowi punkt wyjścia: współczesna czy historyczna?

Nie ulega wątpliwości, że nie historyczna. Autograf świadczy o tym najwyraźniej. Słowniczek został zestawiony wtenczas, kiedy już istniał konspekt *Zemsty* jako formacji współczesnej. Dowodem wystarczającym jest fakt, że zapisawszy całą stronicę pierwszą rejestrem słów staropolskich, końcowe jego pozycje przeniósł autor na stronicę 4, a nie — jakby normalnie oczekiwać należało — na 2, która więc najwyraźniej już wtenczas była zapisana; na stronicy 4 zaś umieścił je już po owych przeniesionych tam końcówkach konspektu; i one zatem są tu wcześniejsze.

Kiedy Fredro zestawiał ów słowniczek, tego nie umiemy powiedzieć dokładnie; karta z konspektem całości leżała przed nim na stole niewątpliwie przez cały czas pisania sztuki i mogła być użyta do notatek kiedy bądź. Ale że zrobił to właśnie dopiero wówczas, kiedy już miał plan komedii spisany, nie ulega wątpliwości. Tworząc *Zemstę* wychodził więc Fredro z bazy współczesnej, a nie historycznej. To jest fakt bezsporny. Jakimże tedy ta baza współczesna wypełniła się planem pierwiastkowym utworu?

Naszkicowany w konspekcie przebieg akcji nie odbiega początkowo od ostatecznego. Jeżeli — co wydaje się bezsporne — funkcja zapładniająca wyobraźnię autora *Zemsty* przypadła aktom archiwalnym obrazującym spór Firleja ze Skotnickim o zamek odrzykoński, to trzeba stwierdzić, że z aktów tych przeszła w koncepcję pierwotną głównie sytuacja topograficzna. Są tu już dwa zamki sąsiadujące ze sobą, są dwaj skłóceni ich właściciele. Jest również bitka o mur graniczny. Ale to chyba wszystko. Akcesoriów historycznych nie wykazuje konspekt żadnych.

Jednym z bohaterów zaplanowanej komedii jest Baron, nowoutytułowany, a więc i nowowzbogacony, coś w rodzaju Geldhaba, postać niewątpliwie z wieku XIX. Adwersarzem jego — Kielbik. U Fredry, który ma zwyczaj posługiwać się imionami znaczącymi, rozumiemy, że to również dorobkiewicz, ale społecznie późniejszej proveniencji. Między nimi dwoma stoi jejmość, starsza już zapewne, ale bogata, pani Rublowa (widać, że akcja miała się toczyć pod zaborem rosyjskim). Poza skłóconymi antagonistami jest kochająca się para młodych: Alina (później Paulina, tzn. pierwotna realizacja Klary) i Wacław. Płacze się tam również Papkiewicz, parazyt, fanfaron, wścibski, żarłok i łgarz.



Tok akcji zawiązuje się w pierwotnym ujęciu komedii wcale podobnie jak w formacji ostatecznej. Baron zaniechał myśli o Alinie, zwraca afekty swe ku pani Rublowej, czy może raczej ku jej rublom. Zaognienie stosunków sąsiedzkich, spowodowane bijatyką przy murze, podnieca obie strony do zemsty i odwetu. Rublową, która już przyjęła oświadczyzny Barona, odciąga Kiełbik widokiem ślubu z miłszym jej młodym Wacławem. Baron w odwecie zwabia Wacława i żeni go z Aliną. Jak dotąd, widzimy, kościec akcji jest ten sam. Zakończenia dopiero rozchodzą się wyraźnie. W pierwotnym ujęciu Kiełbik, kiedy już z synem się nie powiodło, miał się sam ożenić z Rublową, która zresztą — jak się potem okazało — wcale nie była tak bardzo rublowa, raczej kopiejkowa. W planie czytamy wyraźnie: „Bardzo się cieszy Kiełbik — prezentuje żonę“.

Ale prócz narzeczonej miał Baron stracić także zamek, który pierwotnie był jego bodajże, a nie Aliny, własnością. Sprawa z komplikacjami majątkowymi komedii nie wychodzi wyraźnie w planie. Zbyt szczupłe i zagadkowe wskazówki scenariusza można by jednakże rozumieć tak, że Baron, skoro Rublowa przyjęła jego oświadczyzny, uczynił na jej dobro jakiś zapis majątkowy, przekazał jej m. in. swoją część posiadłości zamkowej. Chciał to potem, bodajże, cofnąć, ale Papkiewicz listu odnośnego nie oddał. Rublowa, zmieniwszy swe zamiary małżeńskie, zapisu, zdaje się, nie zwróciła, skoro w scenie końcowej wyjaśnia się, że Baron z zamku będzie się musiał usunąć jako z własności już nie swojej. Czytamy w scenariuszu: „Śmiech Barona przerwany uwagą, że ich zamek“. Ich — znaczy chyba w tym kontekście: państwa Kiełbików starszych. I pod tym więc względem sprawa Barona jest przegrana.

Widzimy zatem, że komedia w pierwotnym ujęciu zorientowana była w tym kierunku, aby wystrychnąć na dudka pana Barona. Oddał samochcąc Alinę, Rublową sprzątnął mu rywal, a majątek byłej narzeczonej, na którym w razie zerwania zastrzegł sobie widać odszkodowanie, okazał się (jak można sądzić) mitem. Baron został na lodzie. Z jego to zapewne ust miał wyjść desperacki okrzyk końcowy, zanotowany w scenariuszu: „Bodaj takie zemsty!...“

Taki był pierwszy zamysł utworu. A teraz czas powiedzieć, że do realizacji tak pojętego planu przystąpił autor nie zwlekając i że na tej właśnie bazie — współczesnej, a nie historycznej — skomponował sporą część komedii: cały I akt. Odbiegł w nim od planu pierwotnego o tyle tylko, że Papkiewicza przemianował na Papkina (w sc. 2, w. 62 występowała jeszcze nazwa pierwotna), nie zmieniając

poza tym jego charakteru<sup>9</sup>. Kielbikowi dał miano Milczek, a także zawód rejenta. Alina została Klarą, Rublowa — Florą, a więc jeszcze nie Hanną, choć już wdową po Podstolim. Baron pozostał Baronem, a fizjonomia jego została nieco głębiej odsłonięta. Autor nie odbiegał zapewne od pierwotnego pomysłu, uwydatniając tchórzostwo Barona. Kiedy wysyłał Papkina z ludźmi do muru, nastąpiła taka wymiana zdań:

Baron  
Idź, bij, niech się co chce stanie.

Papkin  
A ty?

Baron  
*Pas si bête*, mospanie!  
Mógłbym jeszcze co oberwać —  
Lepiej dla mnie w mym pokoju!  
Chodźmy! No cóż? Drogie chwile ...

Akcja tej wersji rozgrywa się więc współcześnie, Baron jest człowiekiem XIX w., to nie ulega wątpliwości. Mniemanie Chrzanowskiego, że to bohater wersji historycznej, nie da się niczym poprzeć. Podobnie Papkin, w brulionie a. I śpiewający nie piosenkę o kocie, ale arię operową, mianowicie arię trubadura z opery Boildieu'go *Jean de Paris*, to także postać z komedii ani historycznej, ani tradycyjnej, tylko współczesnej.

Komedia ta miała mieć tonację satyryczną. Nie ulega wątpliwości: postać Barona była zakrojona na charakter niesympatyczny, a sprawiedliwość poetycka na nim przede wszystkim miała być wymierzona. Jego to w głównej mierze brał na cel satyryk.

Ukończywszy a. I, zapędził się autor tym samym tchem zaraz na II, ale po paru wierszach się zatrzymał. Dopiero teraz właśnie naszła go myśl, żeby czas akcji, a zatem i charakter postaci cofnąć nieco wstecz. Wyraziło się to w zmianie nazwiska postaci czołowej. Od w. 9 tego aktu znika Baron, zastępuje go Cześnik; znika zwrot nałogowy francuski *pas si bête*, zastępuje go starszylacheckie „mocium panie“. Pomijając mimowolne potknięcia się, tak zostanie już

<sup>9</sup> Mógłby kto powiedzieć, że przemianowanie Papkiewicza na Papkina dokonano się już na terenie pierwszego konspektu, i powołać się na to, że w wydrukowanym przez Biegeleisena tekście scenariusza (V, 198 n) trzykrotnie to nowe nazwisko obok pierwotnego sporadycznie występuje. Tak wszelako twierdząc padłby ofiarą swawoli filologa. Papkina nie ma w tym autografie, wprowadził go tam Biegeleisen, tak niefrasobliwie rozwiązując skrót (P) autora i nie ujmując swego uzupełnienia w nawias.

do końca sztuki. Że przemianowania te są znakiem przemieszczenia czasowego akcji, dowodzi najoczywiściej teraz właśnie zapisana notatka pod tekstem a. I: „Zmiana czasu w planie — I akt do przerobienia“.

Jakoż zaczął autor nawet ten akt przerabiać. Na osobnej karcie tytułowej przepisał sc. 1, usuwając z niej Barona, a lokując Cześnika, choć samą scenę zmienił bodajże niewiele: nie ma tam jeszcze miejsca na Dyndalskiego, scena jest monologiem Cześnika. Wnet jednak zaniechał autor przerabiania; pociągnięty rozpędem twórczym wrócił do a. II, budując go wszelako na nowej podstawie czasowej. Na jakiej? Czy teraz może zapalił się myślą uczynienia z *Zemsty* komedii historycznej na tle w. XVI czy XVII?

Bodajże nie. Widzimy to najpierw stąd, że nie zmienił zamierzonej pierwotnie sytuacji ekonomicznej: Baron i Kielbik w starej — czy też ojciec Klary i Milczek w nowej wersji kupili jednak po połowie „zamek stary“. Taka transakcja handlowa określa nam już sama jedna czas akcji. W XVII w. zamki-rezydencje pańskie nie szły jeszcze na rozprzedaż, tym mniej mogli je nabywać po kawałku dorobkiewiczze. To zjawisko wystąpi dopiero u schyłku w. XVIII i przeciągnie się w XIX, a wiąże się ono z zarysowaniem się starej struktury gospodarczej, z upadaniem i rozkładem wielkich latyfundiów. Wtedy niejeden zamek, niejedna rezydencja magnacka zmieniała właściciela drogą licytacji czy eksdywizji. O takich to licytacjach i o bankructwach pańskich jako o znamieniu czasu wspomina Papkin; on sam chętnie mieni się ofiarą tego masowo już widać występującego procesu bankructwa wielkich fortun. „Zamek? Fiu! — mój ojciec miał ich dziesięć“! A na swoich jakoby rządców — łąć bo łąć — narzeka Papkin kubek w kubek tak jak w *Panu Geldhabie* zrujnowany Książę na swoich. Było to podówczas zjawisko szersze, symptomatyczne.

Otóż ta sytuacja gospodarcza, przyjęta dla pierwszej formacji pomysłu, przeszła niewiele zmieniona i do formacji drugiej. Czas akcji już się zmienił, ale najwyraźniej niewiele.

Ale i poza tym w tkaninie treściowej *Zemsty* już w a. II występują pasma chronologiczne wyraźnie zdeterminowane, i to właśnie na czasy nie nadmiernie odległe. Dość wskazać dwa wypadki.

Jak się dowiadujemy z rozmowy Wacława z Florą, Wacław bałamucił ją, niechybnie w Warszawie, pod przybranym imieniem Księcia Rodosława. Książę lekkoduch w Warszawie w XVII w.: za czasów Jana Kazimierza? Wystarczy to sobie tylko uprzytomnić,

by zrozumieć absurdalność takiej maskarady. Natomiast w latach Księcia Józefa wypadek taki wydaje się wcale łatwy do przyjęcia. Względ drugi wiąże się ze scenerią zabawnych ślubów rycerskich Papkina wobec Klary. W bystrym i przekonywającym wywodzie wskazał niedawno J. Kleiner<sup>10</sup>, że sceneria ta wystylizowana została zgodnie z wyobrażeniami panującymi u nas wśród młodych w okresie tzw. romansów grozy, a więc znowu co najdalej u schyłku w. XVIII czy raczej w zaraniu XIX.

Dość tego, sądzę, żeby pozwolić sobie na wniosek: zanotowana na brulionie a. I, jako postulat, „zmiana czasu“ nie pociągnęła w wykonaniu przesunięć zbyt gwałtownych w lata zbyt odległe, cofała czas akcji nie o wieki, ale o dziesięciolecia, co najwyżej więc na koniec wieku XVIII.

### 3

Nowego rozpędu starczyło Fredrze na napisanie całego a. II i dwu początkowych scen a. III, po czym znowu nastąpił przystanek. Prócz zmiany w dukcie pisma świadczą o nim momenty inne, które się tu niebawem przytoczy. Cóż tym razem zatrzymało autora na chwilę w zapędzie twórczym?

Niewątpliwie konieczność odmiennego wymodelowania sceny a. III. Scenę wizyty Papkina u Rejenta trzeba było uzasadnić. W planie pierwotnym miała ona być uzasadniona chyba tylko wścibstwem pieczeniara Papkiewicza. Przychodzi on tam do Kielbika nie wiadomo dlaczego, po prostu na plotki. O wyzywaniu na pojedynki nie było jeszcze mowy. Nie dziwi nas to, gdy pamiętamy charakter Barona-tchórza; tamten na wyzwanie by sobie nie pozwolił. Rzecz godna uwagi, że pisząc a. II Fredro, najwyraźniej pod sugestią dawnego planu, o pojedynku także jeszcze nie myślał. Akt kończył się w sc. 9 na wierszu 541. Druga połowa sceny, w której Cześnik wysłał Papkina jako sekundanta, wyraźnie została dopisana później: w. 542—557 na pozostałym czystym odcinku stronicy, reszta sceny, od w. 558 do końca — jak się już rzekło — na ostatniej stronicy całego brulionu, a zatem dopiero po ukończeniu całej sztuki. Scena była potrzebna jako przesłanka do sc. 4 a. III, która powstała najpierw, a z którą było trochę zachodu.

---

<sup>10</sup> J. Kleiner, *Commedia dell'arte w „Zemście“ a spór o datowanie akcji*. Tygodnik Powszechny, IX, 1952, nr 14.

Teraz, w nowej wersji, kiedy zawadiacki i „jeszcze żwawy” Cześnik zajął miejsce tchórzliwego Barona, motyw pojedynku nawiązał się niemal jako konieczność. Sc. 4 miała więc być sceną wyzwania. Właśnie żeby ją w tym nowym ujęciu sformować, musiał autor przystanąć na chwilę i nabrać tchu. Ale wprowadzenie motywu pojedynku między wątki akcji, a nadto — zdjęcie z Cześnika *odium* niesympatyczności i w ogóle dokonana przemiana w oświetleniu tej postaci — pociągały za sobą większe jeszcze konsekwencje: wymagały zmiany w zakończeniu komedii. Cześnik nie mógł wyjść z komedii pogiębiony przegraną i ośmieszony. Byłby to przy nowym jego charakterze wyraźny dysonans. Zaszła zatem potrzeba przebudowy planu zasadniczego; scenariusz pierwotny nie mógł już nadal być przydatny. To wymagało chwili zastanowienia jeszcze dłuższej.

Jakoż widzimy, że Fredro na ostatniej stronicy zapisywanej właśnie składki arkuszy szkicuje sobie teraz nowe scenariusze. Biegeleisen nie ogłosił ich drukiem, ale istnieją one tam i są dowodem nowych kalkulacji kompozycyjnych autora. Że teraz właśnie, że ta refleksja konstruktorska nasza poetę dopiero po skończeniu sc. 2 a. III tego dowodzi fakt, że nowoszkicowane plany zaczynają się dopiero od sc. 3 tego aktu. Poprzednie sceny najwyraźniej były już gotowe.

Najpierw wydało się autorowi, że zdoła zamknąć pozostałą resztę wydarzeń w jednym akcie. Przez jakiś czas *Zemsta* była obmyślana jako komedia trzyaktowa. Istnieje taki rzut zamysłu. W tym ujęciu dzisiejsze sc. 1—5 a. IV były planowane jako sc. 6—9 aktu III. Wnet atoli dostrzegł poeta niemożliwość takiego układu i wrócił do pierwotnie zakrojonego wymiaru. Rzucił jeden i drugi szkic aktu IV.

W szkicach tych musi uderzyć, że wciąż tu jeszcze nie ma Dynańskiego. Wejdzie on do komedii dopiero po skończeniu całości i zepchnie bladego swego poprzednika Śmigalskiego. Uderza również, że scena pisania listu zjawia się w początkowym, nikłym jeszcze pomysle, nie przystrojona, jak w ostatecznym ujęciu, w przepyszne efekty komiczne. Po krótkiej próbie miało się tam początkowo okazać po prostu, że Śmigalski w ogóle nie umie pisać. Toteż po tej scenie nastąpić miały sceny dalsze, tak pierwotnie zaplanowane:

6. Bez Śmigalskiego, który pisać nie umie — idzie po Klarę.

7. Klara pisze kartkę zapraszającą. — Ona wychodzi posłać.

A zatem Klara za namową Cześnika miała sama podstępny listem zwabić Wacława w pułapkę. Bardzo rychło zorientował się autor w niewłaściwości takiego pomysłu.

Bądź co bądź, przystanek po sc. 2 a. III pozwolił Fredrze wyklarować kompozycję drugiej połowy komedii. Teraz już bez większych przerw i zastanawiań, zgodnie z naszkicowanym planem, poprowadzi akcję do końca. Jakoż widzimy w autografie, że reszta III i cały a. IV pisane są nieomal jednym pędem.

Dopiero ukończywszy całość brulionu wziął się autor do uzupełniania szczerb, do wygładzania, harmonizowania i wycieniowywania szczegółów. Teraz dopisał owo wspomniane tu już dwukrotnie zakończenie sc. 9 a. II; teraz dodał początek a. IV zawierający wysyłkę Śmigalskiego do panów sąsiadów z inwytacją na gody oraz dyspozycje dane Perełce na ucztę weselną; teraz wreszcie do pełni charakteru doprowadził postać starego marszałka dworu imię pana Dyndalskiego. Wyrósł on mu pod piórem — cudzym początkowo okryty nazwiskiem — w scenie pisania listu; dopiero w tej to scenie zaawansował on na postać przedniego rzędu. Trzeba było pierwotną postać famulusa rozdzielić. Śmigalski idzie do pomniejszych posług, Dyndalski wyrasta na arcytyp szlachetki — wiernego sługi, wpatrzonego jak w słońce w swego pana i umiejącego godzić poczciwą naiwność z filuterną żartobliwością w stosunku do Papkina. Ostatni szlif mistrza podciągał dzieło do poziomu arcytworu.

## 4

A teraz ostatnie już zagadnienie: owej synchronizacji wydarzeń w komedii. Cóż pod tym względem przynosi praca nad sformowaniem a. III i IV? Szczegółów niewiele, ale ważkich.

Przede wszystkim stwierdzić wypada, że i w tych częściach komedii nie znajdziemy szczegółów obyczajowych, które by były anachroniczne w stosunku do wprowadzonych poprzednio. Czytamy wprawdzie u Kucharskiego twierdzenie, że Fredro w *Zemście* „przenosił treść w czasy niepodległej Rzeczypospolitej, wprowadzał sceny kulturalno-obyczajowe z dawno zmarłego życia”<sup>11</sup> — czytamy i słyszymy, ale nie chce się nam w to wierzyć. Gdzie, które sceny *Zemsty* wymagały podczas pisania komedii, żeby ich przebieg wiązać z „dawno zmarłym życiem”? Dalibóg, trudno zgadnąć. Pojedyny na szable? Przecież nie. Czy to, że Rejent, stary wyga palestrancki, sam ściąga protokół z mularzy? Też nie, bo jeśliby nawet Milczek, zawodowy adwokat, nie sam miał wnosić skargę sądową na Cześnika, niemniej chce siłą nałogu sam przygotować do niej

---

<sup>11</sup> A. Fredro, *Zemsta*, s. 7.

materiał. Nie znaczy to przecież, żeby sam miał być wciąż jeszcze aktualnym rejentem przy jakichś tam subseliach. Nie, nie natrafimy w wiązaniach komedii na żaden szczegół taki, który byłby zrozumiały jedynie na tle „dawno zmarłego życia”. Szczegóły obyczajowe a. III i IV mieszczą się dobrze w zaznaczonych wyżej ramach czasowych.

Co więcej, trzeba powiedzieć, że teraz dopiero otrzymujemy szczegół treści, który wprost nakazuje nam w taki właśnie sposób precyzować chronologię akcji. To ów sławny ustęp o „pani Barskiej”, wspomnienia Cześnika z odbytych za młodu potrzeb wojennych w konfederacji barskiej:

Pod Słonimem, Podhajcami,  
Berdyczowem, Łomazami.

Z nich to dawno już wyciągnięto wniosek, że Cześnik (dwudziestoletni — powiedzmy w r. 1770, a teraz — powiedzmy — sześćdziesięcioparoletni) wodzi się za łby z Rejentem jakoś po roku 1815. Tak właśnie określił chronologicznie akcję *Zemsty* Chrzanowski, a twierdzenie jego z innych względów poparł Kleiner. Wypadnie się na nie zgodzić. Sprawa *Zemsty* toczy się na początku wieku XIX.

Wiemy wszelako zarazem, że teza o czasie akcji w XVII w. nie jest całkowicie bezpodstawna. W redakcji brulionowej komedii testament Papkina został oznaczony chronologicznie w sposób zgoła niespodziany: „Pisałem 4 czerwca 1664 w odrzykońskim zamku”.

To jest fakt, oczywiście. Kucharski wszelako zdaje się przykładać do niego wagę nadmierną. Data ta jest w jego oczach jak skorupa mięczaka „zagrzebana w geologicznej warstwie i o okresie pokładu świadcząca”<sup>12</sup>. Otóż w rozprawie krytycznej — co o tym sądzić należy?

Najpierw to, że czas tego testamentu nie wydaje się zharmonizowany ze szczegółami jego osnowy właśnie w pierwotnym jej brzmieniu. Papkin leguje tam pannie Klarze swą „angielską gitarę”. Angielska gitara w Polsce za Jana Kazimierza... Czyż to prawdopodobne? Instrument ten przecież zyskał popularność w Polsce dopiero z początkiem wieku XIX. Ale to drobiazg. Ważniejszy jest wzgląd inny. Ten, że w całej komedii — a po zbadaniu autografu dodajmy: ani w całym jej brulionie — nie ma poza tym ani jednego szczegółu

---

<sup>12</sup> E. Kucharski, *Geneza „Zemsty”*, s. 456.

historycznego czy obyczajowego, który by wymagał lokalizacji czasowej w XVII w., czy choćby — jak chce Kucharski — „w początkach okresu stanisławowskiego“.

A zatem? A zatem musimy wybrać między r. 1664 i w przybliżeniu 1818. Jeden z nich jest tu jaskrawym anachronizmem. Wybrać nie trudno. Anachronizmem jest ten rok, ten okres czasu, który stoi odosobniony, który nie ma powiązania synchronicznego z osnową utworu. A więc anachronizmem i chwilowym przepisaniem się autora jest pierwotna data testamentu. Tak też ją brał Fredro, skoro ją z tekstu usunął.

A skąd się tam wzięła? Rzekoma muszla małża nie należy tam organicznie do złoża geologicznego, ale jest elementem narzutowym. Dostał on się tam jedynie tylko przez chwilowe zapatrzenie się autora w owe stare odrzykońskie akta archiwalne, o których niejakiej roli w powstaniu koncepcji *Zemsty* tyle się w sposób dowodny mówi. Dość atoli było chwili refleksji, żeby sugestią usunąć. Jeżeli data 1664 miałaby nawet świadczyć o jakim zamiśle autora, to o tak krótkotrwałym, że — jak i ów słowniczek — na nic się nie przydał, ani przez chwilę nie był literacko realizowany. Brulion nie wykazuje ani śladu próby takiej realizacji.

Po zarzuceniu pierwotnego pomysłu komedii współczesnej Fredro — jak widzimy — od razu przeszedł do pomysłu komedii tradycyjnej, dla niej to zgromadził paru ludzi, co się rodzili jeszcze za czasów saskich, chodzili do szkół jezuickich i teraz ciągną za sobą aurę starego obyczaju.

Jednym ze względów, który utrudnia zgodę na drugie dziesięciolecie w. XIX jako na czas akcji *Zemsty*, jest utarte zdanie o miejscu akcji. Jeżeli nawet komedia nie rozgrywa się ostatecznie w Odrzykoniu, to ma nie ulegać wątpliwości, że dzieje się ona w węższej ojczyźnie autora, gdzieś na podgórzu przykarpackim, a więc w ówczesnym zaborze austriackim. A gdzież w Galicji pojózefińskiej miałyby być miejsce na takiego Cześnika czy Rejenta?

Kto wie atoli, czy sprawy tego miejsca akcji nie przesądza się zbyt pochopnie. Nie ma na nią w tekście dosyć przesłanek popierających. Owszem, są inne, które zdają się świadczyć o czym innym.

Ojciec Klary był starostą grodowym zakroczymskim, a więc żył na Mazowszu — Cześnik bił się za konfederacji na Podlasiu, w Grodzieńskim, na Ukrainie, a tylko raz, i zapewne u schyłku sprawy, na ziemi czerwieńskiej; wstąpił zatem w szeregi konfederackie gdzieś na ziemiach północno-wschodnich Rzpltej, gdzie też musiał



mieszkać. Wacław podawał się za księcia Rodosława z Litwy i tam właśnie, „w całej Litwie“, swobodnie szukała go opuszczona i stęskniona Podstolina. Byłoby to trudno, gdyby była poddaną austriacką. Zresztą i ojciec Wacława, stary Milczek, ze swym „serdeńko“ zatrąca nam trochę tamtymi stronami. Wszystko to są poszlaki wcale nie błahe.

Dołącza się do nich wzgląd dalszy, najwymowniejszy i najbardziej decydujący: wzgląd na losy życiowe Cześnika. Co on robił wyszedłszy z szeregów po klęsce konfederacji barskiej? Wyjechał za granicę, jak Pułaski czy Radziwiłł? Wcale nie. Został w kraju i usadowił się w owoczesnej rzeczywistości. Z czego żył? On sam nie zostawia nas co do tego w wątpliwości: żył z szabli, żył z „wykrzesywania“ nią posłów „z niejednego kandydata“. A to znaczy przecież tylko jedno: zaciągnął się w szeregi adherentów któregoś spośród rej wiodących magnatów. Nie wiemy: może Branickiego, może Potockiego, może samego księcia „Panie Kochanku“?

Na tle owoczesnych stosunków znaczy to, że Cześnik jał się pańskiej klamki, wszedł — jakbyśmy dziś powiedzieli — w aktyw którejś z przemagających się partii magnackich, swą szablą, rezolucyjnością, zapewne i wymową przysługiwał się któremuś z rodów, podobnie jak Jacek Wąsał Horeszkom. No, i rzecz jasna, korzystał z łaskawości i promocyj swego patrona, puszył się w jego świetle, rozpierał się na dogodnych dzierżawach, „znaczył“ w powiecie, nabierał tej postawy wielkopańskiej, którą teraz przygnębić chce Rejenta.

A wszystko to przecież możliwe było nie w zaborze austriackim, gdzie w XVIII w. ani sejm, ani posłów nie było, gdzie też brakło sposobności do jakiegokolwiek okrzysywania kandydatów. Możliwe natomiast było w Polsce, na pozostałych po pierwszym rozbiórze ziemiach Rzplitej, pod słabymi rządami Stanisława Augusta, w zamęcie przemagających się ambicji magnackich. Tam Cześnik przepędził swe bujne życie. Miałaby pod jego schyłek dla jakichś powodów przenosić się „pod Austriaka“? Nie do pomyślenia.

Biorąc to wszystko pod uwagę, czytelnik nie będzie miał chyba wątpliwości, że akcja *Zemsty* nie tylko w pierwotnym, ale i w ostatecznym ujęciu rozgrywa się pod zaborem rosyjskim, a jeżeli po r. 1815, to w Królestwie Kongresowym, gdzie na tradycjonalistycznym, zachowawczym Mazowszu takie relikty życia staropolskiego, jak Cześnik i Dyndalski, bardziej niż gdzie indziej były uzasadnione i zrozumiałe.

## III. ROZWÓJ POMYSŁU „DOŻYWOCIA“

## 1

Autografy dzieł komediowych Fredry doszły do naszych czasów w stanie kompletności bardzo fragmentarycznej i nierównomiernie rozłożonej. Dla niektórych sztuk nie ma ich w ogóle. Cóż byśmy dali, żeby przy pomocy pierwszych redakcji można było poznać, jak się formowały takie przednie dzieła, jak *Mąż i żona*, *Ciotunia* czy inne. Takich autografów atoli nie mamy. Dla innych los był łaskawszy. Istniała (dziś zatracona) pierwotna redakcja *Dam i huzarów* wierszem. Istnieje pierwsza redakcja *Nowego Don Kiszota* i *Rymonda*, spory fragment pierwszej redakcji *Ślubów panieńskich*. Istnieją brulionowe redakcje komedii *Nikt mnie nie zna*, *Pana Jowialskiego*, *Zemsty*, z których — jak widzieliśmy — da się odczytać niejedyn ważny szczegół z procesu formowania się koncepcji dzieła.

Najszczodrzej pod tym względem uposażona jest komedia *Dożywocie*. Już z wydania Biegeleisena można się dowiedzieć, że dochował się zarówno wczesny scenariusz całości jak i duża część wersji brulionowej, że jest także autograf ostatecznej redakcji dzieła. To dużo. Wszystko to dochowało się arcyszczęśliwie<sup>13</sup>. Ale Biegeleisen nie powiedział wszystkiego. Pomiął milczeniem, że istnieje w autografach *Dożywocia* pozycja wysokiej ceny, mianowicie szkicowe rzuty scenariusza z najwcześniejszej, przedbrulionowej fazy, notatka, która nam daje pojęcie o najpierwszym, zawiązkowym pomysłe dzieła.

Notatka jest wyjątkowo nieczytelna i to zapewne odstraszyło Biegeleisena, który nie tylko jej nie ogłosił, ale nawet o niej nie wspomniał. Dziś zaś jest ona nieczytelna jeszcze bardziej, bo kodeks rękopiśmienny *Dożywocia*, oprawiony niedawnymi czasy, uległ — zapewne w tarapatach ostatniej wojny, bo już po oprawieniu — silnemu zamoczeniu, wskutek czego pismo, w dolnych zwłaszcza partiach arkuszy, wyblakło aż do nieczytelności.

Ale i to, co się — z trudem i częściowo tylko — da jeszcze odcyfrować, jest tej doniosłości, że godne utwierdzenia drukiem. Obchodzący nas tu pierwszy szkic konspektu mieści się na osobnym arkuszu znajdującym się dziś na czele brulionu komedii. Arkusz przysposobiony został podobnie, jak to było przy scenariuszu *Zemsty*. Na stronach wewnętrznych, 2 i 3, *pagina fracta*, notował autor, dla

<sup>13</sup> Rkps Ossolineum 7152.

każdego aktu w osobnej kolumnie, pierwsze zamysły wiązania dramatycznego.

Stadium pomysłu było tak pierwotne, że autor dla osób sztuki nie miał nawet jeszcze obmyślonych nazwisk i zaznaczył je tylko literami alfabetu: A, B, C *etc.* Szkic uwydatnia nieco szczegółowiej zawiązek akcji wydzielonej na a. I, w mniejszym stopniu na a. II, dla a. III potrafił autor zanotować tylko osoby występujące w sc. 1, scen dalszych już nie tykał.

W tym pierwiastkowym ujęciu akcja komedii bardzo daleko jeszcze odbiegała od ujęć późniejszych. Da nam o tym pojęcie zaznajomienie się z jej tekstem. Tytuł i rozmiar utworu ustalone zostały od razu w sposób ostateczny; ale zawartość jego dość daleka była jeszcze od formacji ostatecznie dojrzałej.

*Dożywocie w 3 a.*

- Osoby:      A — lichwiarz                      E — córka lichwiarza [?]  
                  B — młody człowiek              F — lokaj B  
                  C — przyjaciel B                      G, H — gałgani [?]  
                  D — doktor                              I — lichwiarz drugi
- A. I.  
 u B.
- S. 1.      Po bankiecie (orgii) — Do dnia — Jan gasi świece, kapela śpi — na kanapie dwóch — butelki, karty, rękawiczki.  
             A, F. — A swego służącego dał B, aby tegoż strzegł. Kupił dożywocie B, więc mu idzie o jego zdrowie; dają mu tyle ile dał, procent przepada. — Dowiaduje się, że słaby i że, co gorzej, strze-  
             lać się ma. Z kim? Wychodzi [...] A
- S. 2.      B, F — Wybiera się na pojedynek. Kapela się budzi, zaczyna grać. Wyprowadzają.
3.      G, H — budzą się — o bankiecie
4.      B, C — C, lubo obrażony i wyzwany, przychodzi. Od zgody wy-  
             prasząc [?] jakiegoś staruszka. — Duch opiekuńczy.
5.      Ciż i D — przysłany przez staruszka. Uwagi o życiu, rady
6.      B, C — radzi żenić mu się, wspomina o E, córce gospodarnej [?] —  
             A przynosi surdut *etc.*
7.      A, B —
- A II.  
 u A
- S. 1.      A, I — umawiają się o dożywocie — Opis zdrowia B
- S. 2.      E, A —
- S. 3.      E, B — oświadczenie
- S. 4.      Ciż, A, Dor —
- S. 5.      bez E
6.      Zamyka
7.      E — aby mówiła i przez drzwi — B

- 8. A — nie zastając [?] wyskoczył [?]
- 9. C, A — Opowiadanie ostateczne — Nad [?]
- A. III. u B
- S. 1. F, A — pismo [?] umyślają [?]

Otóż i cały pra-konspekt *Dożywocia*. Nazwijmy go scenariuszem nr 1. Co z niego wynika?

Widzimy przede wszystkim, że intryga komedii zarysowana była pierwotnie dość skąpo i od ostatecznego ujęcia dosyć odmiennie. Pierwotyp Birbanckiego, młody utracjusz, znajduje się tu już pod skrytą kuratelą lichwiarza, który — kupiwszy dożywocie — jest zainteresowany w dłuższym życiu jego pierwszego właściciela: birbant jest chorowity. To wszystko jak w ostatecznym ujęciu. Ale zarazem zaczynają się różnice. Nie ma jeszcze mowy o żadnym balonie i niebezpieczeństwie wzlotu. Życie birbanta więcej niż przez chorobę zagrożone jest przez pojedynek. Pojedynek nie z żadnym z „gałganów“, pierwotypu Lagenów, ale z przyjacielem, z którym birbant się poróżnił przy kartach w czasie całonocnej orgii. Przyjaciel ten miał zniknąć spośród późniejszego personelu komedii. Tekst szkicu jest w dalszej części niewyraźny, ale zdaje się, że obrażonemu wyperswadował pojedynek jakiś staruszek, niewątpliwie pierwotyp „Sylfidy“, lichwiarz.

Takich elementów akcji, które nie przeszły do dalszych stadiów pomysłu, jest więcej. Heroiną była nie Rózia, córka Orgona, ale panna E, córka lichwiarza, jeżeli to niewyraźne słowo trafnie odczytano. Wydaje się w a. II, że to ona miała zająć miejsce Rózi i ją to, swą córkę, miał zamknąć lichwiarz razem z birbantem. Jak się sprawa miała rozstrzygnąć? Chyba małżeństwem, ale o tym ten pierwiastkowy scenariusz nic nam jeszcze nie powie. Jeżeli dobrze odczytano epitet przy pannie („gospodarna“), znaczyłoby to, że ona miała być wychowawczynią lekkoducha. Sprawa „gałganów“, bałamucenie ich żon przez birbanta — zupełnie nie wydobyta. Są to na razie tylko towarzysze pijatyki i kart, nic więcej. Rywalizacji lichwiarza z birbantem o pannę, a więc i wewnętrznego konfliktu lichwiarza — tu serce, a tu interes — nie ma także. Natomiast jakaś znaczniejsza rola, jakby dziewosłeba, miała tam przypadać owemu przyjacielowi. On w sc. 6 a. I namawia do małżeństwa birbanta, on w sc. 9 a. II zdaje się przekonywać do tego planu ojca panny, lichwiarza. Brak tu, jak widzimy, wielu późniejszych pierwszorzędnych efektów komediowych, brak też całego aspektu społecznego komedii, związanego z osobą Orgona, podrujnowanego „szlachcica kontraktowego“.

## 2

Z tej częściowo jeszcze amorficznej magmy twórczej zaczął wszelako autor wnet wydobywać coraz wyrazistsze zarysy konstrukcji. Na pierwszej stronicy tego samego arkusza znajdujemy szkice późniejszego scenariusza — dajmy mu nr 2 — przedstawiające nam dalsze stadium formacji. Stadium daleko już posunięte. Na razie zaniechał autor rozdzielania materii na akty, chciał naszkicować cały przebieg samego konfliktu. W pierwszym rzucie umieścił go w 13 scenach numerowanych (jeżeli wciągnąć sceny zanotowane na marginesie, ale nie zanumerowane — to w 17 scenach). Pięć, może sześć pierwszych dało później substrat do a. I, dalsze nie dadzą się tak wyraźnie rozróżnić. Trudno przewidzieć, gdzie miała biec granica między a. II a III, a nawet czy taka granica była w owym momencie w ogóle przewidywana. Bądź co bądź sc. 13 (17) oznaczona tam jest wyraźnie jako ostatnia.

Z lakoniczności scenariusza nr 2, który tylko rozdziela osoby między sceny, a szczegółów akcji podaje ilość minimalną — trudno się należycie zorientować, jak duży miał być odskok tej koncepcji od poprzedniej. Osoby mają już teraz swe imiona, częściowo nawet zbliżone do definitywnych: bohater jest już Leonem, ale Łatka zowie się jeszcze Liską, lokaj ma na imię Jan, jak to zresztą już było raz podane w pra-planie i jak przejdzie do redakcji brulionowej<sup>14</sup>.

Ważniejsze, że akcja została skomplikowana w sposób bardziej złożony. Jest Orgon z Rózią, a co za tym idzie, wchodziły tu już

<sup>14</sup> Kto by przestudiował w wydaniu Biegeleisena podane tam fragmenty redakcji brulionowej *Dożywocia*, mógłby zakwestionować twierdzenie. W konspencie nr 3 służący Leona nosi imię Jan, w drukowanej wersji brulionowej tymczasem widnieje wszędzie Filip, tzn. tak jak w scenariuszu nr 4 i w redakcji ostatecznej. Wynikałoby stąd, że brulion nie ma związku ze scenariuszem nr 3.

Ale krytyczny czytelnik tu by właśnie natrafił na drobny przykład Biegeleisenowej bezceremonialności filologicznej. Miał on w rękę autograf brulionu, w którym służący wszędzie nazwany jest Janem. „Filolog“ atoli najspokojniej w świecie poprzekreślał własnoręcznie w autografie Fredry (ołówkiem, na szczęście!) to imię lub jego inicjał *J* i sam ponapisywał niefrasobliwie: Filip. Tak też wydrukował, bałamucąc tych, co by chcieli zawierzyć. Ze ten właśnie szczegół, nie sfalszowany, pozwoli ustalić chronologię względną formacji — to filologowi jakoś do głowy nie przyszło.

W tym procederze nie powstrzymał go nawet wzgląd, że w taki sposób wprowadził w tekst Fredry niekonsekwencje i bezsensy. W brulionie sc. 2 a. I woła Leon: „Hola, Jasiu!“ Na to, oczywiście, odzywa się Jan. Wydawca bez skrupułu każe się odzywać Filipowi. Nie jedyny to wypadek praktyk „filologicznych“ w tamtym wydaniu.

najwyraźniej w plan zabiegi lichwiarza o rękę panny, tym samym zaś Leon miał być jego rywalem. W strukturę utworu wszedł więc w ten sposób drugi wątek intrygi, a zarazem jej filar główny. Również zanotowany został w planie szczegół z balonem. Z praplanu przeszedł tutaj drugi lichwiarz, zwany teraz Łapką, z czego widzimy, że tu, jak tam, była zamierzona próba (ale bodajże tylko jedna) przehandlowania dożywocia. Z „gałganów“, zwanych tu „pijakami“, żaden nie został nazwany po imieniu, a obaj występują tylko w jednej scenie, zatem dość epizodycznie, i nie widać, żeby w dalszym ciągu akcji mieli odegrać jakąś znaczniejszą rolę. Poza tym występuje w sc. 4 i 5 jeszcze jakiś tajemniczy Karol, niewątpliwie zanikający ślad owego pierwotnego przyjaciela C. Ze scenariusza dalszej jego roli zgadnąć jednak nie sposób.

Krystalizacja sztuki, zwłaszcza jej konstrukcji dramatycznej, jak się już wspomniało, w planie tym nie występuje wyraźnie. W tym więc kierunku pójdzie „kałkuł w duchu“ autora. Na tejże samej stronicy pierwszej arkusza, nieco niżej, wyraziło się osobną notatką dalsze, trzecie, stadium formowania pomysłów: znajdujemy tam znowu rzut scenariusza, nr 3, tym razem ujęty w dwie czy trzy nieoznaczone cyfrowo grupy. Grupa pierwsza, sc. 18, daje mniej więcej rusztowanie treściowe a. I, druga, sc. 17, daje ugrupowania osób zbliżone do porządku aktu II. Nie widzimy, żeby zakończenie sztuki wchodziło w plan aktu II. W grupie trzeciej tego scenariusza pismo jest tak wyblakłe, że z luźnie i niepewnie odczytanych paru imion osób zgrupowanych w siedem scen nie da się stanowczo wywnioskować, czy to miałyby być jakiś konspekt a. III, czy też może nowa wersja II.

Wydaje się wszelako, że raczej to drugie. Planu a. III nie znaleźliśmy w konspekcie nr 1 ani nr 2 i nie zdaje się, żeby istniał tutaj. Akt ten nie był jeszcze zapewne w wyobraźni twórcy należycie zorganizowany. Dowód na to mamy jeden, ale wystarczający. W redakcji ostatecznej zaczyna się, jak wiadomo, a. III pogrozkami pojedynekowymi obu braci Lagenów oburzonych na Leona, że im bałamucili żony, a teraz przez nieszczęsną zamianę listów skierowanych do nich narobił w obu domach piekła. Zapowiedzią pojedynku przeraża się Łatka i użyje całego kunsztu perswazji, żeby do niego nie dopuścić. Ale jeden pojedynek — pamiętamy — był przecież przewidziany już w a. I, z owym przyjacielem C, i „staruszek“ (niewątpliwie — jak go tam zwać — Liszka czy Łatka) ingerencją swą zdołał go tam obrażonemu wyperswadować. Teraz miałby robić to samo po raz

drugi? *Non bis in idem*. Trzeba było zatem pomysł pojedynku w jednym miejscu skreślić. Autor zdecydował się później, już po jego realizacji poetyckiej, skreślić go w akcie I. Na marginesie gotowej już brulionowej sc. 2 a. I, napisanej według planu dawnego, zanotował sobie: „nie ma pojedynku — do odmiany“. Zmiana planu najwyraźniejsza. Ale — powtarzam — to się stało później, po przygotowaniu sporej części brulionu. Dopóki się na to autor nie zdecydował, nie mógł ustalić należytego układu aktu III.

W ten sposób dochodzimy do przekonania, że poeta przystąpił do pisania pierwszej wersji komedii na podstawie ułamkowego wciąż scenariusza nr 3, choć nie widział jeszcze jasno zakończenia komedii. Podciągnął wówczas pracę wcale daleko. Wersją brulionową wypełnił sześć arkuszy i objął nią a. I cały, aktu zaś II sc. 1—4. Na scenie targu między lichwiarzami o dożywocie przerwał redakcję pierwszą; ostatnia stronica arkusza została czysta. Autor zarzucił brulion i postanowił zacząć redakcję komedii od nowa.

Od nowa do tego stopnia, że mając już za sobą trzy kolejne plany i tekstu poetyckiego na półtora aktu, przystąpił najpierw do zestawienia nowego planu, tym razem całkowitego na wszystkie trzy akty. Ułożył go bezpośrednio przed przystąpieniem do pracy nad redakcją drugą. Scenariusz nr 4 napisany został na arkuszu tego samego papieru, z tym samym znakiem wodnym, na którym powstała początkowa część autografu redakcji definitywnej.

Scenariusz ten przedstawia formację utworu prawie już ukończoną. Biegeleisen ogłosił ją drukiem (z dużą ilością omyłek), jest więc dostępna zbadaniu. W zestawieniu z tekstem komedii ostatecznym uderza scenariusz ten jednym tylko szczegółem. Doktor Hugo miał tam mieć najwyraźniej jakąś szerszą rolę, niż wyszła w tekście ostatecznym. Była to, jak się wydaje, scheda jeszcze po owym nie wcielonym w postać sceniczną przyjacielu C. W ostatecznym planie sc. 4 a. III zanotowano, że on to poratuje Leona jakimś znaczniejszym widać sukursem pieniężnym: „Doktor ofiaruje pieniądze“. Nie miało się to zrealizować w komedii definitywnie wykończonej. O żadnych pieniądzech Doktora tam nie słychać.

Praca nad redakcją definitywną nie nastroży również wiele sposobności do uwag ogólniejszego znaczenia. Prócz jednej może. Okazuje się mianowicie, że — ukończywszy rękopis komedii w pierwotnej rozciągłości — autor odczuwał w jej konstrukcji, właśnie w a. III, pewną lukę. Zapełnił ją, dopisując teraz dopiero dzisiejsze sc. 4 i 5. Pierwotnie ich tam nie było. Tekst ich pomieścił autor

w autografie na nowych arkuszach, zupełnie odmiennych formatem i kolorem. Nie trudno stwierdzić, że są to w utworze ustępy o dużej wadze znaczeniowej, jeżeli zaś o postawę ideologiczną chodzi, są to w komedii sceny chyba najważniejsze. Przez nie Orgon wyrasta do roli *porte-parole* samego poety.

W nich to ten szlachciura, ciężko doświadczony przez życie, wyładowuje swoje rozgoryczenie do świata, do zmaterializowanej, kapitalistycznej jego pseudo-moralności. Pieniądz jest w tym świecie najwyższą wartością. Miłość, prawość, cnota, sumienie — wszystko to nie ma tam znaczenia, może co najwyżej służyć za maskę dla łapczywej interesowności, wszystko to niczym wobec bożyszcza pieniądza. Sponiewierany hreckosiej zdobywa się tu na słowa oburzenia o wielkiej mocy przekonania. Warto pamiętać, że ostatnim słowem, które Fredro dołożył do materii dramatycznej *Dożywocia*, był właśnie pamiętny monolog:

Świecie, ty krętoszu stary,  
Świecie, świecie bez czci, wiary!

Widać, że Fredro, jak ów gospodarz biesiady w Kanie, najlepsze wino podał tu na samym końcu. Inna rzecz, że je zaprawił ostrą goryczką pesymizmu i mizantropii. Toteż po takim kielichu nie zdziwi nas zbytnio, że gospodarz niebawem zostawi spłoszonych gości i od świata-krętosza starego oddzieli się zatrzaśniętymi drzwiami. *Dożywocie*, jeżeli nie brać w rachubę okolicznościowego ostatecznie *Rymonda*, jest ostatnią wielką sztuką Fredry pierwszego okresu. Po niej odgrodzi się on od twórczości nasypem kilkunastoletniego milczenia.

Starając się wyjaśnić psychologię owego zamilknięcia, znajdziemy w *Dożywociu* jedną ze znaczniejszych przesłanek.

Przeszliśmy w ten sposób wszystkie etapy, przez które przechodził pomysł komedii, zanim się uformował ostatecznie. Oto one: scenariusze nr 1, nr 2, nr 3, wersja brulionowa, scenariusz nr 4 i wreszcie redakcja ostateczna w dwóch rzutach, przy czym rzutem drugim, zamykającym cały proces tworzenia, są sc. 4 i 5 aktu III. Droga dojrzewania dzieła wcale długa.

Widzimy teraz, w czym tkwi wyjątkowość tej komedii, jeśli ją zważyć od strony dokumentacji odsłaniającej proces genetyczny. Przy żadnej innej dokumentacja ta nie dochowała się w takim bogactwie. To właśnie pozwala nam pochwycić ów proces rozrostu w całej szczegółowości. Śledzić możemy stadia dojrzewania tego dorodnego owocu od pierwszego, niekształtnego jeszcze zalążka



aż po moment dojrzałości ostatecznej. Widzieć możemy, z jaką starannością, z jaką troską artystyczną wyrzeźbia poeta swe dzieło, wzbogacając je w pogłębieniu psychologicznym, w wyrazie piękna, ale też i w powiązaniu z realnym życiem epoki, z jej problematyką społeczną.

## 3

Na marginesie tych wywodów i relacji można by jeszcze postawić pytanie osobne, czy autografy *Dożywocia* nie rzucą nam jakiego światła na czas powstania komedii. Istnieje bowiem w tej sprawie, jak wiadomo, pewien kłopot. W sc. 2 a. I Leon, zrujnowany już zupełnie, robi obrachunek kieski i sumienia i przewiduje dla siebie niby to nowy okres życia:

Teraz sobie  
Na dewocji gdzie osiedę,  
I w mych listach pisać będę:  
Roku ośmset trzydziestego  
I piątego, a pierwszego  
Mej golizny...

W redakcji pierwotnej, brulionowej, termin chronologiczny został określony inaczej:

Roku ośmset dwudziestego  
Dziwiątego, a pierwszego  
Mej golizny...

Co oznacza ta różnica dat? Czyżby Fredro, pisząc swą komedię rzeczywiście w r. 1835, chciał cofnąć czas jej akcji o kilka lat wstecz, tzn. ująć ją od razu jako utwór w pewnym sensie historyczny? <sup>15</sup> Czy też może pisał ją, pierwszy jej rzut dał, nie w r. 1835, ale właśnie jeszcze w 1829?

Otóż ani jedno, ani drugie. Sprawę rozstrzyga inne miejsce tekstu zaraz w następnej scenie. Pan Michał Lageny w swej skrusze pijackiej wspomina, że on przecież został wciągnięty przypadkowo na tę orgię. Szedł sobie spokojnie, by

kupić łożę  
Na wczorajszą jakąś Normę.

<sup>15</sup> Tak właśnie przypuszcza K. W. Zawodziński (zob. wstęp do wydania *Dożywocia* w Bibliotece Narodowej. S. I, nr 93. Wrocław 1950, s. 4) rozumiejąc, że Fredro nie chciał pokazywać lekkomyślnego życia młodzieży lwowskiej na tle lat po klęsce powstania listopadowego, i widzi w tym dowód szczególnego taktu autora. Ale w takim razie należałoby wytłumaczyć, dlaczego Fredrze brakło tego taktu przy ustalaniu redakcji ostatecznej *Dożywocia*.

W redakcji brulionowej chodziło o inne przedstawienie, bilet miał być

Na wczorajszą jakąś *Zampę*.

Traf zdarzył, że obie te opery (Belliniego *Norma* i Hérolda *Zampa*) skomponowane zostały akurat w tym samym r. 1831. Ani Fredro, gdyby pisał komedię w r. 1829, ani Lageny, gdyby Fredro chciał akcję swej komedii osadzić w r. 1829, nie mogliby o *Zampie* nic jeszcze słyszeć. Nie ulega wątpliwości, brulion *Dożywocia*, a w takim razie i pra-plan brulionu, powstały niewiele zapewne przed pracą nad ostateczną redakcją, a więc w roku 1835.

Jak zatem wytłumaczyć wypadek z owym r. 1829 w tekście brulionowym? Kucharski mocował się z tym kłopotem. Jego zdaniem nie jest to szczególnie większej wagi:

Słowa Leona wskazują wyraźnie, że on, bankrut i utracjusz, będzie rozpamiętywał teraz lata minione, poczynawszy od pierwszego roku swej golizny, tj. od czasu, gdy zaczął tracić majątek<sup>16</sup>.

A majątek tracić począł jakoby właśnie w roku 1829. Na interpretację tę trudno przystać. Leon mówi wyraźnie nie o swej rozrzutności, tylko o „goliznie“. Nie mamy powodu zmieniać sensu jego słów. Otóż nie ulega wątpliwości, że pierwszy dzień jego golizny przypada nie na r. 1829, ale właśnie na pierwszy dzień akcji w komedii:

Właśnie, właśnie, że dziś pora,  
W której skonał mój majątek.

Jeszcze wczoraj był on stosunkowo bogaty, miał konie, powóz, kredyt — jeżeli nie gotówkę; wszystko to poszło dzisiaj w nocy przy kartach. Odkupione za cenę nie lichwiarską, dożywocie byłoby teraz jedyną jego, i to słabą, deską ratunku. Skoro liczyć erę od pierwszego dnia golizny, zaczynać ją trzeba dzisiaj właśnie, a nie przed sześciu laty.

<sup>16</sup> E. Kucharski, *Chronologia*..., s. 30. — W tamtych wywodach krytyka jest jeszcze drugie miejsce do zakwestionowania. Kiedy Leon powiada, że taką podwójną datą znaczyć będzie odtąd swe listy, krytyk rozumie, że mowa nie o listach, lecz że chodzi tu o pamiętniki marnotrawcy, które będą ujęte w formę listów. Ale do kogoż to miał pisywać te rzekome listy pamiętnikarskie pan Leon? Do braci Lagenów czy do innych towarzyszy butelki? Dla tych obrachunki sumienia utracjusza nie przedstawiały na pewno interesu. Dość zaznaczyć, że tekst Fredry do takiego rozumienia wyrazu „list“ nie daje podstawy najmniejszej.

Jeżeli zatem nie z tamtego powodu, to z jakiegoż innego dostał się ów r. 1829 do brulionu komedii?

Odpowiedzieć można tylko domysłem. Stwierdziwszy, że pierwsiastkowy pomysł komedii tak bardzo jak w żadnej innej sztuce odbiega od wersji ostatecznej, można by przypuścić, że może pomysł sam, nie jego spisany konspekt, pochodzi jeszcze z lat dawniejszych; duża odległość czasu sprawiła, że tak dojrzał i tak się w sobie wzbogacił, no i tak zmienił w przebiegu procesu twórczego. Wróciwszy więc do niego po latach, autor mimo woli, jakby przez automatyzację pamięci, wygadał się w tej wzmiance brulionu, wersję swą począł realizować mimowiednie jakby z tamtej jeszcze podstawy chronologicznej. Liczył lata od momentu, kiedy ziarno utworu padło w rolę, a nie od tego, kiedy zaczęło kiełkować.

Oczywiście, domysł to tylko, a poprzec by go mogła jaka wzmianka w korespondencji, gdyby się dochowała.

#### IV. KIEDY ZOSTAŁ NAPISANY „WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW“

##### 1

Na pytanie postawione w tytule niniejszej notatki istnieją w naszej fredrologii dwie różne odpowiedzi, wyrażnie, i to dość znacznie między sobą rozbieżne.

Tarnowski wygłosił zdanie<sup>17</sup>, że spośród komedii drugiego okresu jest to jedna z wczesnych, że powstała „jakoś po roku 1850“. Zdanie to przyjął i przytwardził Chrzanowski<sup>18</sup>, udobitniając je nawet i idąc jeszcze dalej. Według niego „można być prawie pewnym“, że z owego pocztu ta komedia właśnie jest najważniejsza, że jest „pierwszą w szeregu nowej serii“. Jej to udatność najpewniej sprawiła, że Fredro po długim ugorowaniu, zadowolony z pierwszego swego plonu, mógł z ochotą powrócić „do pielęgnowania dawnego nałogu“.

Na przeciwnym krańcu stoi Kucharski<sup>19</sup>. Miejsce chronologicznie pierwsze po okresie wieloletniego milczenia przyznał on

<sup>17</sup> S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania*. T. 2. Kraków 1896, s. 107.

<sup>18</sup> I. Chrzanowski, *op. cit.*, s. 318.

<sup>19</sup> E. Kucharski, *Chronologia ...*, s. 48—51. — Krytyk jest bardzo pewny swego, stwierdzenie swe nazywa „wielką niespodzianką dla wszystkich badaczy Fredry“, przyznaje, że było ono niespodzianką i dla niego samego.

komedii *Dwie blizny*, a *Wielkiego człowieka* przesunął ku samemu końcowi okresu. Ze skonkretyzowaniem daty jej powstania trochę się waha, ale ostatecznie mieści ją w latach 1865—1866, zostawiając po niej miejsce już tylko na *Ostatnią wolę*. Według tego byłaby to komedia spośród piętnastu nie pierwsza, wcale nawet nie wczesna, ale — przeciwnie — przedostatnia. Konkluzje obu hipotez — jak widzimy — różnią się między sobą co najmniej o lat dwanaście.

Jakież z tej rozbieżności wyjście? A wybrać z niej trzeba, bo od decyzji zależą duże konsekwencje w interpretacji. Ze wszystkich komedii Fredry ta należy do najbardziej politycznych. Interesować by zatem mogło, jaka to w niej odbiła się polityka, jakiego czasu i jakich okoliczności?

Tarnowski żałuje, że ta komedia jest tak wczesna, że powstała w czasach, „kiedy reakcja Bacha w całym państwie austriackim, a zatem i w Galicji, nie dawała pola [mężom takim jak pan Ambroży] do działania ani sposobności do ukazania się w całym blasku wielkości“.

Gdyby była późniejsza o lat choćby dziesięć, jakżeż inaczej pozwoliliby ją uformować życie!

Wyobraźmy sobie tego samego Wielkiego Człowieka powożącego „jak Febus“ rydwanem polityki galicyjskiej i austriackiej, wyobraźmy sobie, że w jego głowie i gabinecie piszą się adresy do cesarza i wnioski do sejmu, a w jego pamięć wbijają się z mozołem programowe mowy, które ma wygłosić z trybuny ... Wyobraźmy sobie, że on przeprowadza wybór nie dyrektora Towarzystwa Kredytowego, ale wybór posła na przykład, lub co jeszcze lepiej, jakiś wielki plan polityczny ... Czy na takim piedestale Wielki Człowiek nie byłby sto razy większym, wielkim jak świat, śmiesznym jak Papkin, a prawdziwym i smutnym jak nasze życie? <sup>20</sup>

Otóż Kucharski tak właśnie przyjmuje, że komedia jest późniejsza, i to nawet nie o lat dziesięć, ale o jakieś piętnaście. Rozumie zarazem, że jest ona istotnie komedią polityczną, *sub figura* wprowadzie, ale najoczywściej, że bohater jej — to właśnie „mąż stanu“,

Niemniej wątpliwości co do niego nie ma najmniejszej. Jego zdaniem „dane rękopiśmienne kategorycznie“ je potwierdzają. Te „dane“ — to fakt, że istniały dwie wersje tej komedii: pierwotna, cztero-aktowa i definitywna — pięcio-aktowa. Fakt faktem, ale cóż to za argument przy ustalaniu chronologii? Czy przerobienia cztero-aktówki na pięcio-aktówkę nie mógł autor dokonać wnet po ukończeniu pierwszej wersji? Dlaczegoż to? Toteż w dalszych wywodach już się krytyk na te „kategoryczne dane“ nie powołuje, szukać będzie argumentu w treści utworu.

<sup>20</sup> S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 107.

że mówiło się w niej o wyborach niby to do dyrekcji Towarzystwa Kredytowego, ale w rzeczywistości do sejmu 1865—1866. Krytyk osadza więc akcję komedii w początkowych latach Galicji konstytucyjnej, choć jeszcze nie autonomicznej, a więc w latach, które w życiu publicznym kraju były okresem wielkich haseł pokrywających śmiesznie małe interesy i które dawały grunt urodzajny pod różnych Jeniałkiewiczów. Nasz pan Ambroży na tej właśnie wyrósł niwie.

Założenia i wnioski tak rozbieżne obu rzeczników słyszymy, ale jakżeż jest z trwałością ich przesłanek? Na czymżeż je opierają?

Tarnowski swoją odsłania wyraźnie, powiada: „jeżeli dobrze jesteście uwiadomieni...“ Był zatem jakoś „uwiadomiony“ o czasie powstania komedii. Przez kogo? Należyście rozumiane słowa te znaczą chyba tyle, że krytyk opiera się na zdaniu syna poety, a więc na tradycji rodzinnej. Przyznajmy, że nie jest to przesłanka bagatelna, choć — oczywiście — podana tak ogólnikowo mocy rozstrzygającej wcale jeszcze nie ma.

Mniemanie Kucharskiego uchodzi do dzisiaj za obowiązujące. Oględnie wprowadzie, przychyła się jednak ku niemu także K. Wyka przyjmując — w *Polskim Słowniku Biograficznym* — że *Wielki człowiek* pochodzi z okresu „po r. 1864“. Atoli argumentacja chronologisty, krytycznie zważona, łatwo ujawni słabe swe strony. Kucharski narabia bronią filologa, operując argumentami wydobytymi z napomknienia tekstu. Jeniałkiewicz więc np. wspomina coś o pochodzeniu gatunków. Nie mógłby tego robić, sądzi krytyk, przed wyjściem głośnego dzieła Darwina, a to pochodzi dopiero z roku 1859. Do Galicji zaś wieść o nim nie mogła dotrzeć wcześniej niż po roku 1863. A więc o powstaniu naszej komedii przed r. 1863 mówić nie sposób. Jeniałkiewicz — zauważa dalej Kucharski — ma po kraju swych korespondentów. Nie miałby ich, „gdyby był tylko człowiekiem prywatnym“, a nie działaczem politycznym, możliwym u nas dopiero około roku 1866. A zatem powstanie komedii zbliżyć należy gdzieś ku tej dacie.

Uważniej obejrzone, nie są to wszelako dowody pierwszorzędnej wytrzymałości. Jeniałkiewicz zasłyszał rzeczywiście, że dzwonią coś o rozwoju gatunków, — ale czy to koniecznie z kościoła Darwina? Czyż o koncepcji ewolucyjnej świata przyrody nie mówiło się w Europie wcześniej, nawet w pierwszej połowie wieku XIX?

A ceregiele z tymi korespondentami... Na tym przecież polega komizm tego szczegółu, że Jeniałkiewicz zasłyszał także i o ko-

respondentach, i ku zgorszeniu pana Tomasza utrzymuje ich i opłaca, tak jak gdzieś tam na szerokim świecie miewali ich działacze polityczni, sam po prawdzie nie będąc z takich działaczy, a tylko arógując sobie zewnętrzne ich gesty i znamiona. Dowodem więc chronologicznym ani jedno, ani drugie być jeszcze nie musi.

## 2

Spór, jak widzimy, osiadł na sypkiej zawsze mieliźnie spekulacji. Żeby sprawę ruszyć z miejsca, trzeba by na to nie domysłów, ale faktów. Taką faktyczną przesłanką rozstrzygnięcia mógłby być autograf sztuki, zwłaszcza brulion. Cóż robić, kiedy go nie mamy i mieć nie będziemy.

Niemniej sędzę, że podobnego pokroju fakt decydujący można tu włączyć między akta dowodowe i sprawę ostatecznie wyświecić.

Nieszczęśliwym trafem zdarzyło się, że Kucharski w swoich poszukiwaniach archiwalnych nie natrafił jakoś na rękopis (dziś w Ossolineum, nr 7161) zawierający teksty komedyj *Rewolwer* i *Lita et Comp.* Teksty obu komedii są przepisane starannie na jednokowym papierze (duże folio, papier liniowany), najwyraźniej w tym samym czasie i razem wcześniej opracione. Przeoczywszy ów rękopis, nie mógł krytyk wiedzieć, że mieści się w nim dokument dużej wagi przy ustalaniu chronologii utworów Fredry.

Na ostatniej karcie tego kodeksu zanotował mianowicie Fredro własnoręcznie pewne wskazówki dotyczące pośmiertnego wydania jego dzieł. W częściach mających tu dla nas znaczenie trzeba je przytoczyć w brzmieniu dosłownym:

1. Z wydaniem moich dzieł nie spieszyć się po mojej śmierci, a zwłaszcza jeżeli w kraju nie uspokoi się zupełnie.
2. Moi spadkobiercy każą przepisać, a własnoręczne moje pisma zachowa mój syn.

. . . . .

6. Porządek tomów:

— tomów pięć pierwszego wydania.

|                                 |         |            |
|---------------------------------|---------|------------|
| — Tom 6: <i>opera [Rymond]</i>  | 3 akty  | } 11 aktów |
| <i>Wychowanka</i>               | 5 aktów |            |
| <i>Nie mogę się ożenić</i>      | 3 „     |            |
| — Tom 7: <i>Wielki człowiek</i> | 5 aktów | } 11 aktów |
| <i>Benet</i>                    | 1 „     |            |
| <i>Rewolwer</i>                 | 5 „     |            |

- Tom 8: *Żenić się* [tzn. *Co tu kłopotu*] 5 aktów  
*Dwie bliźny* 1 akt  
*Lita et Comp.* 1 „  
*Obrona Olsztyna* — albo po operze zaraz w 6 tomie, albo na końcu 8 tomu.

— Tom 9: Poezije ulotne.

Nb. W poezijach wypuścić te, które by hamowały odbyć całego dzieła. Chybaby Polska była niepodległa. Co daj Boże. Amen.

Dyspozycja nie jest datowana, ale z tą trudnością zdołamy sobie jakoś z grubsza poradzić.

Od razu widzimy, że autor napisał ją nie u schyłku twórczości, ale w jej toku. Projektowana zawartość t. 8 jest tu jeszcze niepełna: tom objąłby siedem, w najlepszym razie osiem aktów i byłby za szczupły w porównaniu z poprzednimi, jedenastoaktowymi. Jest w nim jeszcze miejsce co najmniej na jedną sztukę trzyaktową; autor milcząco zakłada najwyraźniej, że ją jeszcze napisze. Więcej nie przewidywał, t. 9 przeznaczał już na poezje drobne.

Tymczasem miał napisać, i to niejedną. Wiele zatem waży ten fakt, że rejestr komedij jest niekompletny; brak takich sztuk, jak *Godzien litości*, *Teraz*, *Świeczka zgasła*, *Z jakim się wdajesz*, *Z Przemyśla do Przyszowa*, *Jestem zabójcą* i wreszcie *Ostatnia wola*. Nie ulega wątpliwości: nie były one podówczas jeszcze napisane. Łatwo zaś sprawdzić, że wszystko to są utwory, co do których nie mamy wątpliwości, że powstały w latach 1862 i późniejszych. Wniosek stąd prosty i bezsporny: nasz wykaz pochodzi sprzed roku 1862.

Wniosek taki popierają inne jeszcze okoliczności. Najpierw pewne zwroty w samej notatce. Piszący żywi nadzieję, że w przyszłości, najwyraźniej niedalekiej, Polska może odzyskać niepodległość. Nadzieja taka po klęsce r. 1863 byłaby niezrozumiałym złudzeniem, zupełnie naturalna zaś była po wojnie krymskiej 1855 r., po klęsce Austrii 1859 r., zwłaszcza po powstaniu zjednoczonego królestwa włoskiego w roku 1861. Wspomina też piszący o niepokojach w kraju, zresztą powoli już wygasających. Przed r. 1863 mogły to być oczywiście tylko niepokoje w Królestwie Polskim z pierwszej połowy roku 1861.

Dowód dalszy znajdujemy w otoczeniu tego zapisu. Mieści się on w kodeksie z dwiema komediami. Z nich *Lita et Comp.* powstała może nieco wcześniej, *Rewolwer* zaś pochodzi dowodnie z roku 1861. Tę datę zanotował sam autor na jego rękopisie. Wnet też, tego samego zapewne roku, został przepisany i poprawiony. Po opracowaniu, na po-

zostałej czystej karcie końcowej, wpisał autor właśnie swoje wskazówki wydawnicze. Wszystkie te względy decydują, że ustalenie chronologii notatki może uchodzić za bezsporne: pochodzi ona najpóźniej z drugiej połowy roku 1861.

Co stąd wynika? W naszej doraźnej potrzebie wynika przede wszystkim to, że komedia *Wielki człowiek do małych interesów* w r. 1861 już istniała, istniała w redakcji ostatecznej: pięcioaktowej, a nie w pierwotnej: czteroaktowej, a zatem że należy do wczesnych utworów drugiego okresu, że pochodzi sprzed roku 1861.

## 3

Tak ujęta konkluzja ma charakter nie wniosku, ale stwierdzenia faktycznego. Opiera się na dowodzie materialnym, po prostu na dokumencie. Podstawa operacyjna jednakże, która do tego stwierdzenia posłużyła, już nam dalej pomocna być nie może. Czy to więc znaczy, że nic ponadto i nic bliżej nie da się powiedzieć o czasie powstania obchodzącego nas utworu? Owszem, można się kusić o bliższe jeszcze sprecyzowanie chronologiczne, godząc się atoli z góry, że operować będziemy przy tym już tylko wnioskowaniem. Nie znaczy to wszakże, żebyśmy się przy tym mieli rozgrzeszać z filologicznej nieścisłości.

Pierwszej zatem podstawy do wniosku mogłoby dostarczyć zaplanowane pomieszczenie tej komedii w przyszłym wydaniu zbiorowym; widzieliśmy, że przeznaczona ona tam została do tomu 7 jako pozycja naczelna. W tym rejestrze zawartości tomów poprzedza ją *Wychowanka* (w t. 6), a po niej dopiero przychodzą *Dwie bliźny* (t. 8). Przy wyciąganiu wszakże z tego faktu wniosków chronologicznych trzeba być ostrożnym. Najpierw dlatego, że — jak wiemy z jego poprzedniej praktyki — Fredro przy rozkładaniu swych utworów na tomy w niejkiej tylko mierze kierował się chronologią ich powstania, a brał również pod uwagę względy inne: objętość utworu, charakter treści. Po wtóre zaś należy być ostrożnym i z tego powodu, że owo poznane zaplanowanie zawartości i porządku tomów serii drugiej nie jest u Fredry jedyne, a więc może i nie najwcześniejsze.

W inny jeszcze sposób przekazał nam Fredro zamiysł ugrupowania utworów w przyszłym pośmiertnym wydaniu swych dzieł. Przepisując mianowicie na czysto teksty późniejszych komedii układał on je zaraz w tomy i tak dawał introligatorowi do oprawy. Miał Kucharski w rękach tak właśnie oprawny rękopis 7 tomu. Składały



się nań trzy komedie w następującym porządku: *Wychowanka*, *Dwie bliźny*, *Co tu kłopotu*, redakcja pierwsza zatytułowana jeszcze (jak i w podanej powyżej notatce z r. 1861): *Żenić się — nie żenić?* Tak jest w tomie 7. O zawartości i charakterze tomu poprzedniego krytyk zawyrokował wszelako pochopnie.

Czy istniał — pisze on — jakiś „tom 6“, zawierający może komedie jeszcze wcześniejsze? Nie. Powód jest ten, że w r. 1858, kiedy kodeks ten powstał, autor do tomu 6 przeznaczał swe wiersze drobne i utwory pomniejszych, rozproszone po czasopismach, albo w ogóle za życia nie ogłoszone, a więc to, co dopiero w przyszłości obiecywał sobie zebrać. Później dopiero, już w ostatnich latach życia (po r. 1868) ... zmienił poeta plan swego wydania pośmiertnego<sup>21</sup>.

Jak widzimy, zabezpiecza się tu krytyk przed domniemaniem, że mógłby istnieć wcześniejszy tom komedyj, a w nim nuż się mieści właśnie *Wielki człowiek*. Odrzuca więc tę możliwość *a limine*. Porzywczność to zbyt nieogłędna. Tym jaskrawsza, skoro zważymy, że krytyk ryzykuje gołosłownie, że twierdzenia swego nie poparł żadnym w ogóle dowodem.

Nie wiemy, na czym to twierdzenie Kucharskiego jest oparte, nie ulega wszelako wątpliwości, że jest ono całkowicie błędne. Dowodzi tego choćby ogłoszona powyżej notatka. Ale nie tylko ona. Istniał t. 6, zaplanowany wcześniej właśnie z komediami, co więcej, istnieje on do dziś dnia. Tom 7 zaginął w ostatniej zawierusze wojennej, ale t. 6 ocalał i znajduje się w zbiorach Ossolineum (nr 7163). Jest on bliźniaczo podobny do t. 7 i w papierze, i w oprawie. Jak i tamten, ma na przedniej okładce wytłoczony przez introligatora na pozłotce numer (mianowicie: 6), co dowodzi, że oba kodeksy zostały oprawione równocześnie. Sąsiadowały one również ze sobą w pierwotnym inwentarzu: jeden ma sygnaturę 6R a drugi 7R.

Na wymieniony t. 6 składa się pięć utworów: *Wielki człowiek do małych interesów*, *Rymond*, *Obrona Olsztyna*, *Ożenić się nie mogę*, *Pan Benet*. Widzimy, że *Wielki człowiek* stoi tu na czele tomu, przed utworami o wiele starszymi, bo pochodzącymi dowodnie jeszcze z lat 1830 i 1836. Nasza zatem komedia miała otwierać serię drugą utworów w wydaniu pośmiertnym. Nie najmniejszej wagi jest tu wzgląd, że została ona tak zaszeregowana w planie najwcześniejszym, najbliższym momentowi powstania. To jej naczelne miejsce w zespole tomów — raz w 6, drugi raz w 7 — nie może tu być bez

<sup>21</sup> E. Kucharski, op. cit., s. 40—41.

znaczenia. Mówi ono o wadze, jaką autor przywiązywał do utworu, może mówić coś i o jego chronologii.

Jest wreszcie dalszy jeszcze element pozwalający na niejaki wnioski chronologiczne co do tej komedii, mianowicie tekst. Niestety, nie jest dziś dobrze z tekstami rękopiśmiennymi *Wielkiego człowieka*. Przed ostatnią wojną było ich sporo. Kucharski w Siemianicach miał w rękę trzy odpisy — oznaczone sygnaturami pierwotnymi: 41, 42, 43 — przy czym pierwszy zawierał redakcję najpóźniejszą — pięcioaktową, dwa dalsze redakcję wcześniejszą, krótszą — czteroaktową. Niestety, żaden z tych odpisów nie jest dziś dostępny i wątpliwe, czy co z nich ocalało. Niepowetowana szkoda, zwłaszcza szkoda owej redakcji krótszej, której nawet opisu Kucharski nie zostawił; nie wiemy zatem, czym się jej tekst różnił od ostatecznej wersji pięcioaktowej. W zamian za to mamy atoli inny rękopis tej komedii, Kucharskiemu nie znany, właśnie we wspomnianym t. 6 *Dzieł*.

Jest to czystopis bardzo staranny, prawie bez kreśleń i poprawek, wyjąwszy jeden wypadek, nas tu szczególnie obchodzący. Sednem sprawy są w tej komedii, jak wiadomo, wybory. Dolski pragnąłby przy pomocy pana Ambrożego uzyskać stanowisko dyrektora Towarzystwa Kredytowego. Jak już wiemy, wyrażono domysł, że jest to ze strony autora tylko pokrywka i że faktycznie chodziło o wybory do sejmu 1865—1866 roku. Otóż wspomniany rękopis może nam coś o tym powiedzieć.

Widzimy mianowicie, że tekst pierwotny mówi tam wszędzie o wyborach na dyrektora Towarzystwa. Tego dyrektora jednakowoż autor po jakimś czasie starannie powykreślał i wszędzie nadpisał „Deputat“, po czym atoli „Deputata“ z kolei pousuwał i przywrócił „Dyrektora“. Ten zabieg korektorski ma swoją wykładnię chronologiczną. Wolno przyjąć, że „deputat“ znaczy tu tyle co poseł, poseł jednakowoż nie na sejm z r. 1865—1866, jak to rozumiał Kucharski, ale może na tzw. sejm „postulatowy“, sprzed doby konstytucyjnej, a co już najwyżej na sejm r. 1861, pierwszy galicyjski sejm konstytucyjny. Wybory doń odbywały się w marcu tegoż roku. Wiemy, że mandat z ziemi samborskiej uzyskał w nich właśnie Fredro.

Wolno mniemać, że poprawka w tekście *Wielkiego człowieka* stoi w jakimś związku z tymi wyborami. Ponieważ zaś poprawkę wprowadzono do tekstu komedii przepisanego na czysto, do redakcji ostatecznej, pięcioaktowej, wolno również wnioskować stąd, że tekst komedii, zwłaszcza pierwotna jej krótsza wersja, skonstruowana

została na gruncie Towarzystwa Kredytowego, że więc pochodzi sprzed marca 1861, a naprawdę sprzed r. 1858, w którym — jak się ze wszystkim zdaje — autor oddał jej tekst już definitywny, prze-robiony, do introligatora<sup>22</sup>.

W takim razie wypadnie się zgodzić, że komedia w pomyśle swym i w kształcie pierwotnym nie była komedią polityczną. Później dopiero przyszło autorowi na myśl, że można by w niej zrobić daleką aluzję do wypadku politycznego, do wyborów sejmowych, i przejściowo taką aluzję tam wprowadził. W dalszym rozmyśle wszelako odstąpił od zamiaru i wrócił do koncepcji pierwotnej.

Powiedzmy zatem generalnie: z dociekań powyższych wypadu, że *Wielki człowiek do małych interesów* w intencji autora nie miał być komedią polityczną, pomysł jej nie wiązał się z wyborami galicyjskimi, że obrotny siostrzeniec pana Ambrożego Jenialkiewicza i zwycięski kontrkandydat pana Dolskiego, pan Karol, koniec końców będzie „piastował” godność jednego z dyrektorów Towarzystwa Kredytowego, a nie mandat poselski, szlify zaś oficerskie porucznika ułanów zdobył on nie w powstaniu r. 1863 (jak to „bez wątpienia” jakoby przyjmował Kucharski), ale najpewniej na Węgrzech w roku 1849. Jeśli chodzi o datę, to *terminus ad quem* napisania tej komedii wyznaczyć należy na rok co najpóźniej 1860. Jaki zaś miałby tu być dopuszczalny *terminus a quo*, czy jest bliższy r. 1855 czy też 1860, to wymaga spojrzenia na zagadnienie z innej jeszcze strony.

#### 4

Kwestią bowiem sporną w naszym wypadku jest nie tylko to, kiedy powstała ta komedia, ale i to równocześnie, jakie jest jej miejsce w poczcie komedij drugiego okresu. Kiedy się już Fredro zdecydował przerwać wieloletnie milczenie i wrócić „do dawnego nałogu” autorskiego, to od czego zaczął?

On sam, jak wiadomo, powiedział tyle tylko, że zaczął od komedii prozaicznej, od utworu, który mu się wydał udany i przyniósł mu zadowolenie.

Napisałem komedią ... lecz tym razem prozą.  
A napisawszy jedną, po szczęsnym połogu,  
Do dawnego, niestety, wróciłem nałogu.

<sup>22</sup> Tę datę oprawy obu tomów przyjmuje także Kucharski, op. cit., s. 40. Decydujący co do tego jest wzgląd, że oprawiona tam, a podpisana r. 1858, komedia *Ożenić się nie mogę* ma tekst jeszcze brulionowy, a więc oddana została introligatorowi na świeżo, zaraz po napisaniu.

Wśród komedii najwcześniejszych, sformowanych w dwa poprawne tomy rękopiśmienne (6 i 7), prozaicznych jest trzy: *Wielki człowiek*, *Dwie blizny*, *Ożenić się nie mogę*. Z tych trzecia musi odpaść w naszej rachubie od razu; autograf jej ma datę, i to datę późną: 1858. Po jej wyłączeniu zostają dwie rywalki pretendujące do ważnego historycznie, pierwszego miejsca w szeregu. Skoro się okazało, że Kucharski rozstrzygnął ten spór na błędnej podstawie, to wypada, że trzeba przeprowadzić na nowo przewód sądowy. Szanse obu rywalek wydają się co najmniej równe. Pragnąłbym wszelako przeprowadzić tezę, że wyższe są szanse *Wielkiego człowieka do małych interesów*. Argumenty? Nie jest tu bez niejakiego znaczenia względ podany przez Tarnowskiego: taka była tradycja rodzinna. Zachodzi wszelako względ inny jeszcze, wcale, jak się zdaje, nie błahy. Decydować tu winien ciężar gatunkowy utworu. Jeżeli pomysł jego zdołał przełamać zawziętość Fredry, wyrwać go z tyloletniego zaprzysiężonego milczenia — musiał to już być pomysł nie lada. Nie bagatelna zabawka, nie jeden jeszcze wariant uciesznych komerażów miłosnych i małżeńskich, zdolny wypełnić ramy jednoaktówki, ale koncepcja w wielkim stylu, o problematyce rozległej, o charakterach i środowisku dotąd nie wyzyskanych, o wymiarach pojemnych, mieszczących konflikty z życia domowego zarówno jak i publicznego. A te walory wśród obu rywalek ma przecież tylko *Wielki człowiek*.

Jeżeli argument ten ma niejakie znaczenie, to łącznie z innymi względami wyżej wyłuszczonymi pozwoli on na wniosek ostateczny, niezgorzej chyba uzasadniony: komedia *Wielki człowiek do małych interesów* została napisana w r. 1856, może jeszcze w r. 1855 i idzie na czele komedij drugiego okresu. Chcąc wyjaśnić jej sens społeczno-polityczny, chcąc wyrozumieć jej aluzje do bieżących stosunków, brać się ją musi na podłożu owego właśnie czasu.