

# Wiktor Weintraub

---

## Komedia o humorystach : "Pan Jowialski"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/4, 23-42

---

1979

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.

WIKTOR WEINTRAUB

### KOMEDIA O HUMORYSTACH: „PAN JOWIALSKI”

W liście do Józefa Grabowskiego, skreślonym 2 stycznia 1832 pod wrażeniem świeżej klęski powstania, Fredro pisał:

O sobie — cóż Ci doniosę? Autorstwo moje diabli wzięli, nie podlecę już nad ziemię w ołowianych botach, które los nam wszystkim sprawił<sup>1</sup>.

Wydawczyni korespondencji poety, Krystyna Czajkowska, zaopatrzyła ustęp ten w komentarz-sprostowanie: w r. 1832 Fredro nie zaprzestał działalności pisarskiej, na ten rok bowiem przypada ostateczna redakcja *Ślubów panieńskich*, „7 IV ukończył *Pana Jowialskiego*” i w tymże roku prawdopodobnie zabrał się do pisania *Zemsty*<sup>2</sup>. Bagatela: *Śluby, Pan Jowialski* i chyba *Zemsta!* Zatem *annus mirabilis* w biografii literackiej Fredry. I dlatego właśnie ów fragment listu jest tak wymowny. Świadczy on bowiem o tym, że akurat w okresie największego natężenia twórczości komediopisarstwo było dla Fredry działalnością kontrowersyjną. Odnosi się to w szczególności do *Pana Jowialskiego*.

Odpis na czysto *Pana Jowialskiego* ma na karcie tytułowej datę 7 kwietnia 1832. Bez względu na to, czy przyjmiemy, że jest to data skończenia, czy, jak chciałby Pigoń, zaczącia czystopisu<sup>3</sup>, nie ulega wątpliwości, iż Fredro zajęty był pracą nad tą komedią w pierwszych miesiącach r. 1832, tzn. akurat wtedy, gdy żywił wątpliwości, czy taneczny krok komediowy da się pogodzić z tymi ołowianymi butami, jakie los uszył Polakom. Pisanie *Pana Jowialskiego* musiało mieć wówczas dla Fredry wydźwięk moralnie dwuznaczny. I *Pan Jowialski* jest sztuką o takiej moralnej dwuznaczności. Ale w porównaniu ze sformułowaniem listu problem został ujęty w komedii szerzej i bardziej zasadniczo. I to w dwóch aspektach. Rzecz będzie dotyczyła nie komediopisarstwa tylko

<sup>1</sup> A. Fredro, *Korespondencja*. Wybór i opracowanie tekstów K. Czajkowska i S. Pigoń. Wstęp i komentarz K. Czajkowska. W: *Pisma wszystkie*. Wydanie krytyczne. Opracował S. Pigoń. T. 14. Warszawa 1976, s. 77.

<sup>2</sup> Czajkowska, *ed. cit.*, s. 77, przypis.

<sup>3</sup> W studium *Dwie redakcje „Pana Jowialskiego”* (w: *W pracowni Aleksandra Fredry*. Warszawa 1956, s. 19) S. Pigoń stwierdził: „jest to niewątpliwie dzień, w którym autor zaczął przepisywać brulion w zeszycie”. W *Dodatku krytycznym* do tomu 5 *Pism wszystkich* (wydanego również w r. 1956) mamy sformułowanie ostrożniejsze (s. 294—295): „Jest to zapewne data zaczącia odpisu”.

(choć znajdziemy w *Panu Jowialskim* wyraźne nawiązania do komedii), ale postawy humorysty w ogóle. Po drugie zaś nie będzie tu mowy o reakcjach emocjonalnych tego humorysty na sprawy narodowe. Szło będzie o to, czy humorysta po prostu jest zdolny do ludzkich, spontanicznych reakcji. Odczynnikiem okaże się stosunek do najbliższej rodziny. *Pan Jowialski* da się konsekwentnie w tym sensie odczytać. Szkic niniejszy jest próbą takiej lektury.

Nad światkiem tej sztuki dominuje jedna postać, tytułowy bohater. On nadaje swoisty styl życiu dworu w Pustakówce. Wokół niego się ten światek kręci. Zgodnie z poetyką klasycyzującej komedii (której szczególnie wyrazistym przykładem jest *Świętoszek*) wcześniej, bo już w scenie 3, dowiadujemy się, że on tu jest postacią centralną, ale z zaprezentowaniem go autor zwleka, tak jakby chciał podniecić naszą ciekawość. Wystąpi ów bohater dopiero wtedy, kiedy znamy już innych mieszkańców Pustakówki, w scenie 7 aktu I.

Scena to o znacznej ostrości wymowy satyrycznej, przy czym ostrość tę podkreśla paralelizm jej do sceny poprzedniej, od której też trzeba nam zacząć. Helena, naciskana przez macochę, aby oddała rękę nie kochanemu i antypatycznemu Januszowi, ucieka się o pomoc do ojca. Ten udziela jej wykluczających się wzajemnie rad. Postępuje tak po trosze dlatego, iż powodują nim sprzeczne bodźce, iż kieruje się zarówno życzliwością dla córki, jak i obawą przed sekutnicą-żoną. Jest też człowiekiem umysłowo ograniczonym i nie bardzo rozeznaje się w tym, o co rzecz idzie. Nade wszystko jednak zachowuje się tak dlatego, ponieważ chciałby się tej sprawy jak najszybciej zbyć. Losy córki mało go obchodzą, a cała jego uwaga skoncentrowana jest na świeżo zbudowanym samotrzasku. Tę właśnie obojętność jego unaoczniono w sztuce z dobitnością aż natrętną:

HELENA

Sama nie wiem, co mam robić. Chciałabym stosować się ile możliwości do świata, w którym żyjemy, a z drugiej strony tam, gdzie idzie o szczęście lub nieszczęście całego mojego życia...

SZAMBELAN

*spuszczając samotrzask; na hałas wzdrygnęła się Helena*

Trzask! — już w klatce; jak iskra!

HELENA

Słuchaj mnie, ojczy; ja nie mogę, jak tylko...

SZAMBELAN

Zaraz, zaraz, tylko samotrzask zastawię; zaraz wrócę, na jednej nodze — interesu przede wszystkim.

*Wybiega, nucąc*

HELENA

*sama*

O nieba! jakże jestem sama! [I 6]<sup>4</sup>

<sup>4</sup> *Pana Jowialskiego* cytuje się tu za tomem 5 *Pism wszystkich*, opracowanym przez S. Pigonia. W lokalizacjach liczba rzymska wskazuje akt, arabska — scenę.

Ostatecznie oboje udają się do najwyższego autorytetu rodziny, do Pana Jowialskiego. To jest właśnie scena, w której po raz pierwszy pojawia się on w sztuce. Tu również oczekuje Helenę zawód, i to z podobnych powodów. Tarapaty wnuczki są dla Pana Jowialskiego nade wszystko okazją do zablęśnięcia znajomością przysłów. Przysłowia to jego samotrzask. Ta zaś „mądrość narodów” jest, jak wiadomo, bronią obosieczną. Można nią „i w tę, i we wtę”, byle tylko mieć odpowiednie porzekadło na podorędziu. Pan Jowialski częstuje wnuczkę „radami”-przysłowiami o wzajemnie wykluczających się sensach, przypominając tu Pantagruela, który takimi sprzecznymi radami darzył Panurga zwracającego się doń o pomoc w powzięciu decyzji co do ożenku.

Z motywem sprecznych rad spotykamy się też w *Trans-Atlantyku*. Inna jest jednak funkcja tego motywu u Rabelais’go i Gombrowicza, a inna u Fredry. U tamtych dwu służy eksploracji komizmu zabawnej w swej absurdalności sytuacji. Tutaj jest przede wszystkim narzędziem charakterystyki głównego bohatera jako humorysty, nie zaangażowanego w powikłania rodzinne, traktującego te konflikty z dystansu, uważającego je za pretekst dla wyżycia się w swym *hobby*. Wrażenie to pogłębia scena następna (I 8), bo z taką samą pogodną dezynwolturą jak do próśb o pomoc Heleny odnosi się Pan Jowialski także i do połajanek synowej. W tej właśnie scenie zachowanie się jego ma za sobą aprobatę czytelnika: Szambelanowa jest przecież jędzą. Na rozmowę z wnuczką reagujemy inaczej. Zbyt natarczywie narzuca się nam tutaj paralelizm z poprzedzającą sceną rozmowy Heleny z Szambelanem. Zachowanie się Pana Jowialskiego jest tu moralnie dwuznaczne. Komplikuje wprowadzie trochę wymowę tej sceny okoliczność, że Helena w rozmowie z dziadkiem gra rolę posłusznej wnuczki, która bynajmniej nie odrzuca Janusza, lecz prosi tylko o parę dni do namysłu. Ale Fredro uprzednio już zadbał o to, aby zmobilizować naszą sympatię do niej, ujawniając w jej zwierzeniach „na stronie”, jak obcy jest jej Janusz i jak osamotniona się czuje wśród swojej rodziny.

Deliberacje rodzinne w sprawie zamążpójścia Heleny zamyka Pan Jowialski szorstką deklaracją swego *désintéressement*: „Róbcie sobie narzecie, jak chcecie! Jak sobie pościelisz, tak się wypisz” (I 9). Po czym pada z jego ust oświadczenie, że Janusza lubi, bo jest wesoły, co w tym kontekście oczywista znaczy, że Jowialski nie ma nic przeciwko jego konkuirom, bo znalazłby odpowiedniego kompana zabawy w takim mężu wnuczki.

Kiedy później Ludmir opowie Panu Jowialskiemu dzieje swego życia, ku swemu radosnemu zdziwieniu nie znajdzie w nim „uprzedzeń tyczących się majątku i urodzenia” (IV 8). Bardzo sobie tym ujął Pigionia:

nie ma [Jowialski] przesądów stanowych, jest wolny od uprzedzeń tyczących się majątku i urodzenia, gotów by może przyjąć oświadczyzny takiego konkurenta! Tym razem my jesteśmy oszołomieni i gotowiśmy wyjąkać słowami

Jowialskiego „Małgosiu, to jakiś wielki człowiek!” (II 12). Ze świecą szukać takiego dziedzica. I to miałyby być okaz marazmu, zastoju, wstecznictwa?<sup>5</sup>

Znakomity znawca Fredry bodaj że rozminął się tutaj z jego intencjami. Z *Intrygą i miłością* Schillera ma *Pan Jowialski* tyle tylko wspólnego, że obie te sztuki pisane są prozą. Wprawdzie Ludmir po tej rozmowie jest już przekonany, że Pan Jowialski nie będzie się sprzeciwiał jego małżeństwu z Heleną, ale „*anno dazumal*” w świecie Fredry taki mariaż wcale nie miałyby jednoznacznie pozytywnej wymowy. Autor *Od-ludków i poety* gotów był pobłogosławić związkowi chudego literata z córką... oberżysty, ale ziemiańskie dziedziczki wydawał za mąż za ludzi z ich sfery. Ostatecznie i Ludmirowi drogę do kobierca ślubnego utorowała dopiero „myszka na łopatce”. I jakie to znamienne, że z takim samym „liberalizmem” odniesie się do pomysłu tego małżeństwa Szambelan. Gdy Helena wyzna mu, że Ludmir się jej podoba, prosto z mostu zareplikuje: „To idź za niego” (III 2). Tu także paralelizm reakcyj obu Jowialskich ma swoją wymowę satyryczną.

Scena porady matrymonialnej to zresztą nie odosobniony przykład takiego traktowania wnuczki przez Pana Jowialskiego. W trakcie zabawy w sułtana potrafi on w dużo drastyczniejszy jeszcze sposób zademonstrować swoją dezynwolturę. Przebrany za sułtana Ludmir wyraża życzenie pozostania sam na sam z jedną ze swych „żon”, Heleną, i każe reszcie towarzystwa wynosić się z salonu. W krótkiej wymianie zdań „na stronie” zdoła uspokoić Helenę: zdiera z siebie maskę Ignacego Kurka i nakłada inną, egzaltowanego młodziana, sypiącego czołobitnościami, wyrażającego się górnolotnym językiem, jej językiem. Możemy zrozumieć zatem, że Helena zgadza się na to *tête à tête*. Ale przecież dla reszty towarzystwa jest ów przybysz ciągle jeszcze szewskim czeladnikiem, który aż za dobrze wszedł w swoją rolę i pokazał, iż potrafi zdobyć się na postępowanie bezceremonialne, grubiańskie. Nic dziwnego zatem, że perspektywa taka napełnia obecnych przerażeniem. Tak reaguje nie tylko najbardziej osobiście zaangażowany Janusz, ale również Pani Jowialska oraz Szambelan (Szmbelanowa zdążyła już uprzednio opuścić towarzystwo). Mimo to wszyscy wychodzą na rozkaz pana domu, który uważa podglądanie przez szparę, jak imć Kurek będzie się dobierał do jego wnuczki, za źródło szczególnej uciechy: „Chodźmy i my teraz, a miejmy oko przy szparze. — Dawnom się tak nie śmiał” (II 2). W tym momencie staje się on niebezpiecznie bliski Quartilli, kapłance Priapa z *Satiriconu*, która zabawia się podglądaniem przez szparę, jak jej nieletnia Pannychis odgrywa z chłopcem Gitonem scenę nocy poślubnej. Oczywiście tonacja sceny w polskiej komedii jest mocno różna od tej, jaką znajdujemy w ocierającym się o pornografię rzymskim romansie. Jesteśmy wtajem-

<sup>5</sup> S. Pigoń, O „filozofii” Pana Jowialskiego. W: *W pracowni Aleksandra Fredry*, s. 159.

niczeni w reguły gry i wiemy z góry, iż nic zdrożnego się nie stanie. Ale idzie tu przecież o teatr wyobraźni Pana Jowialskiego. Straszliwy dziadunio!

Pan Jowialski okazuje się równie osobliwym ojcem jak dziadkiem. Ani na moment nie strapi się tym, że jego jedynak to istota upośledzona umysłowo, imbecyl. Ale o to mniejsza. Miał czas, aby się do takiego syna przyzwyczać. Bywa jednak i gorzej. Otóż 50-letni Szambelan dwa razy wchodził w związki małżeńskie. Z pierwszą żoną ma córkę, Helenę. W rodzinie uważa się, iż jest tylko nominalnym jej ojcem. Naprowadza na to już replika Szambelana, który na apel Janusza: „Przez Boga żywego, panie szambelanie, jesteś przecie ojcem” — naiwnie odpowiada: „Wszyscy tak mówią” (II 8). Ale kropkę nad „i” stawia dopiero Pan Jowialski, nawiązując do tego niepewnego ojcostwa bajką o rodzicach sprzeczących się, czy dziecko jest podobne „do swego ojca” (II 12). Żeby zaś nie mogło być rzeczą wątpliwą, do kogo to pite, przed oddeklowaniem swej bajki zwraca się on do syna ze słowami: „Panie Janie, słuchaj!” Zdradza w ten sposób tajemnicę rodzinną przed ludźmi postronnymi, Januszem, który *nb.* jest kandydatem do ręki Heleny, oraz zupełnie jeszcze obcym w tym środowisku Ludmirem.

O tym, że Fredro doskonale zdawał sobie sprawę z drastyczności i zgrzytliwości tego rodzaju sytuacji, świadczy wymownie jego *lapsus calami* w didaskaliach tej sceny. Czytamy u jej wstępu: *Helena i Szambelanowa, po kilku słowach w głębi, wychodzą razem*” (II 12). Szambelanowa mogła wyjść, bo znajdowała się wśród obecnych jeszcze w scenie poprzedniej. Ale Helena? Przecież opuściła pokój już z końcem sceny 5 i potem powrotu jej nie zaanonsowano. Najwyraźniej Fredrze szczególnie zależało na tym, aby podkreślić, że Helena nie mogła słyszeć tego ryzykownego i grubiańskiego żartu dziadka, i dlatego kazał jej opuścić pokój, do którego nie zdążyła jeszcze wejść.

Tego rodzaju odczytanie aluzyjności bajki energicznie zaatakował Pigoń w swych komentarzach do komedii<sup>6</sup>. Zdaniem jego Fredro nie mógł tam nawiązywać do życia małżeńskiego Szambelana, bo byłby to „gruby, prostacki nietakt”. Dlaczego w takim razie Pan Jowialski zwraca się do syna? Zdaniem Pigońa nie świadczy to o niczym:

Nie bez znaczenia jest wzgląd ten, że u Jowialskiego takie zwracanie się do kogoś przed wygłoszeniem bajki jest zwrotem nałogowym, w każdym wypadku powtarzanym: słuchajcie, słuchaj, a adresowanym do kogoś z obecnych, nie zawsze jednak z jakimś specjalnie osobistym zastosowaniem<sup>7</sup>.

Nie we wszystkim jest to ściśle. Pan Jowialski, kiedy chce powiedzieć bajkę — albo zwraca się do wszystkich obecnych, albo też do tej właśnie osoby, do której bajka się odnosi. Bajka np. o mężu, który żonie „kłódkę

<sup>6</sup> Pigoń, *ed. cit.*, t. 5, s. 428—431, 432—433.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 433.

przywiózł na wiązanie”, jest aluzją do Szambelanowej nękającej męża połajankami i Pan Jowialski wygłasza tekst „*biorąc za rękę syna i synową*” (I 8). W tym wypadku gest zastępuje zwyczajowe „Słuchajcie”. Jeszcze wymowniejszy jest inny przykład. Kiedy Janusz sparzył się, organizując zabawę, której koszta miał płacić „szewczyk”, a która skrupiła się na nim samym, Pan Jowialski komentuje jego tarapaty złośliwą bajką o małpie w kąpielu i przed oddeklamowaniem tej bajki zwraca się doń słowami „Słuchajże, panie Janusz” (II 10). I nie możemy przytoczyć przykładu bajki poprzedzonej takim „Słuchaj”, która by w sposób wyraźny nie odnosiła się do tak wybranego przez Pana Jowialskiego adresata. Jest więc metoda w tej zabawie — bajka o niepewnym ojcostwie odnosi się do Szambelana <sup>8</sup>.

„Gruby, prostacki nietakt”? — Najniewątpliwiej. Ale Fredrze zależało właśnie na pokazaniu, że Pan Jowialski w zabawie nie cofnie się przed niczym, podepce wszelkie względy, że najintymniejsze uczucia i najdrażliwsze sprawy rodzinne to dla niego nade wszystko literacki temat humorysty.

Znamienna dla braku zaangażowania Pana Jowialskiego w sprawy rodzinne jest też bajka o czyżyku i ziębie, jaką na pocieszenie częstuje on Janusza pod sam koniec sztuki. Jak tyle spraw w tej komedii, podlegała najsprzecznieszym interpretacjom. Kucharski w swym wstępie do *Pana Jowialskiego*, napisanym z wielkim temperamentem, ale małym rozeznanieniem krytycznym, dopatrywał się w owej bajce alegorycznego klucza do zrozumienia charakteru Ludmira, surowego autorskiego osądu tak jego samego, jak i jego małżeństwa <sup>9</sup>. Energicznie przeciwstawił się takiej alegorezie Pigoń. Wysunął on dwa kontrargumenty. Bajka, ogłoszona pierwotnie w r. 1819, powstała co najmniej 13 lat przed *Panem Jowialskim*. Nie można zatem uważać jej za „kwintesencję i wykładnik utworu” napisanego o tyle później <sup>10</sup>. Argument ten ma ograniczoną tylko wartość dowodową. Jeśli Fredro ową starą bajkę do tekstu komedii wprowadził, to znaczy, że mu ona w tekście tym „grała”, że sens jej, tak jak i sens innych bajek, coś w tym tekście tłumaczy. Co najwyżej — powstanie bajki jako utworu samodzielnego jest ostrzeżeniem dla komentatora, że powinien starać się operować raczej ogólną jej wymową, a nie dopatrywać się w każdym elemencie jej treści aluzji do zdarzeń i osób komedii.

Większą wagę ma drugi argument. *Pan Jowialski* to najdłuższa z komedij Fredry. Dlatego autor oddając ją do druku pozaznaczał te ustę-

<sup>8</sup> Jako aluzję do wątpliwego ojcostwa Szambelana interpretuje też tę bajkę W. Billip we wstępie do: A. Fredro, *Pan Jowialski*. Wyd. 3, zmienione. Wrocław 1968, s. IV. BN I 36.

<sup>9</sup> E. Kucharski, wstęp w: A. Fredro, *Pan Jowialski*. Wyd. 2. Kraków 1927, s. XXIII—XXVIII. BN I 36.

<sup>10</sup> Pigoń, *ed. cit.*, t. 5, s. 448—449.

py, które bez większej szkody można ze spektaklu wyrzucić. Znalazła się wśród nich bajka o czyżyku i ziębie. Oczywiście, trudno pomyśleć, żeby Fredro tak beztrudnie pozbywał się w przedstawieniu fragmentu mającego kluczowe dla sztuki znaczenie.

Pominał Pigoń jeden jeszcze nasuwający się tu argument. Jak już o tym była mowa, jeśli Pan Jowialski każe słuchać bajki jednej wybranej osobie ze swego otoczenia, do tej właśnie osoby morał bajki się odnosi. Za adresata bajki o czyżyku i ziębie wybrał sobie Janusza. O nim tu więc *fabula narratur*. Bajka ma być dlań pocieszeniem, ma mu uprzytomnić, iż musiałby w przyszłości żałować małżeństwa z Heleną. Szczególnie dobitnie podkreślono w bajce materialne motywy matrymonialnej decyzji czyżyka. Aż trzykrotnie mowa w niej o tym, że znęciło go do klatki zięby „ziarno”. Otóż mimo iż Janusz jest posesjonatem, a Ludmir, zanim wywinął się z niego „Charles”, był hołyszem, taka motywacja dużo lepiej przystaje do dumnego ze swego majątku Janusza („Mając dobrą wieś, mam być romansowym?”, I 3) niż do Ludmira, który kiedy snuł swe plany matrymonialne, wymieniał majątek Heleny jako przeszkodę na drodze do ich wypełnienia. Zapewne, nie najtaktowniejsza to pociecha, która z taką emfazą podkreśla majątkowe przede wszystkim rachuby konkurenta. Ale wiemy już, że Pan Jowialski, kiedy chce sformułować swoją prawdę w bajce czy przysłowiu, z taktem się nie liczy.

Ma ta bajka w komedii jeszcze dodatkową, sytuacyjną wymowę. W momencie ogólnej radości, kiedy to odnalazł się zagubiony syn Szambelanowej, młodzi wyznali sobie miłość i uzyskali zgodę starszych, Pan Jowialski raz jeszcze demonstruje, iż potrafi utrzymać dystans wobec nastrojów rodzinnych, że jest przede wszystkim nie zaangażowanym humorystą, a potem dopiero ojcem czy dziadkiem.

Priorytet swoistych zainteresowań Pana Jowialskiego nad jego życiem rodzinnym znajduje w tej komedii inny jeszcze wyraz. Gdy Szambelanowa oświadczy mu, iż przysłowia, którymi tak gęsto szermuje, już jej stoją „kołkiem w gardle”, z miejsca sprostuje: „Kością w gardle — mówi Knapijusz, nie kołkiem” (I 8). A kiedy następnie rozeźlona synowa na wychodnym rzuci mu w oczy, iż jest głupcem: „A ja powiem przysłowie: Nie siej... wiecie co? — sami schodzą!”, stwierdzi z satysfakcją: „Pewnie, że wiem, *adagium* Knapijusza: Nie siej głupich, sami schodzą” (I 9). Dobra to metoda parowania grubiaństw tej sekutnicy, ale jakże przy tym charakterystyczna dla jego stylu reagowania.

Serdecznie odnosi się do żony tylko. Ale Pani Jowialska nie żyje życiem samodzielnym. Jest wyłącznie echem swego męża, niezmordowaną admiratorką jego dowcipu i mądrości, idealną słuchaczką jego bajek, epigramatów, przysłów. Miłość do żony nie kłóci się więc z jego manią, bo w żonie mania ta znajduje swoją apoteozę. Dodajmy, że takie wyposażenie Pana Jowialskiego w ciepły stosunek do żony to mistrzow-



skie posunięcie Fredry-charakterologa. Bez tego rysu ów bohater byłby monstrum, sztucznym stworem. A tak — jest żywym człowiekiem.

Manię Pana Jowialskiego określa się zazwyczaj jako chęć zabawy, okazji do śmiechu. Określenie takie wydaje się za szerokie i za mało precyzyjne. Zabawa Pana Jowialskiego jest w sposób dość specyficzny nacechowana. Nie płała on ludziom psikusów. Nie jest też amatorem zabawnych anegdot. To humorysta, obserwator natury ludzkiej, którego bawią ludzkie wady i śmieszności i który stara się znaleźć dla nich adekwatny wyraz słowny bądź to w wierszowanych bajkach i epigramatach, bądź też za pomocą tradycyjnie ustalonych form osądu, przysłów. Jest on humorystą-literatem — czytelnikiem, „literatem” w swoistym znaczeniu tego słowa.

Towarzystwo w Pustakówce bawi się w teatr, i to wcale regularnie, skoro są we dworze „nasze teatralne suknie” (I 3). Dlatego tak łatwo tam o kaftany i szarawary tureckie. Kiedy Pan Jowialski znajduje towarzystwo przygotowane do przebieranki orientalnej, jest zaskoczony tym, iż aranżuje się komedię bez jego współudziału. Ale sam fakt spektaklu nie wzbudza w nim zdziwienia (I 10). Ta działalność teatralna zaznaczona jest w I akcie tylko i nigdy potem nie wspomniana. Jest zresztą potrzebna jako realistyczna motywacja tureckiej przebieranki.

Rodzaje literackie, w których nasz bohater sobie upodobał, to bajki, epigramaty i przysłowia. Czy został on, jak chciał Boy-Żeleński, pojęty w sztuce jako autor wierszy, które wygłasza? <sup>11</sup> W redakcji brulionowej sam Pan Jowialski zadbał o to, aby nie było cienia wątpliwości, iż powtarza on tylko cudze wiersze. Kiedy Ludmir oświadcza mu, iż chciałby spisać jego bajki, zastrzega się:

Ale, co prawda — nie grzech. Ja muszę ci powiedzieć, że te bajki nie ja pisałem, tylko się na pamięć pouczyłem.

W czystopisie (A2) owo oświadczenie zostało, i to w jeszcze dobitniejszym sformułowaniu:

Ale, mój Panie, co prawda, nie grzech, nie chcę stroić się w pawie piórka; ni moje przysłowia, ni moje wierszyki <sup>12</sup>.

Ludmir paruje te słowa wywodem, że ogłoszenie zbioru cudzych tekstów to także swoiste autorstwo:

Nic nie znaczy. — Wieleż to jest takich, którzy robią zbiór albo pięknych poezji, albo różnych podróży, albo historycznych zdarzeń i wydają pod tytułem zbiór tego lub owego, i my w tym razie tak postąpimy <sup>13</sup>.

<sup>11</sup> T. Żeleński, (Boy), *Obrachunki fredrowskie*. W: *Pisma*. Pod redakcją H. Markiewicza. T. 5. Warszawa 1956, s. 273—275.

<sup>12</sup> Fredro, *Pisma wszystkie*, t. 5, s. 367 i 368.

<sup>13</sup> Tak w czystopisie (zob. *ibidem*, s. 368). W redakcji brulionowej (zob. s. 367) wywód ten jest troszkę krótszy.

Jeśli zatem Pan Jowialski nieco dalej w tejże scenie w redakcji brulionowej oświadcza Januszowi: „Autorowie powinni zawsze sobie pomagać, żyć jak brat z bratem”<sup>14</sup>, rozumiemy to w tym sensie, że go argument Ludmira przekonał. W obu więc redakcjach rękopiśmiennych Pan Jowialski prezentuje się jako człowiek naiwny, dający się łatwo wziąć na lep argumentów Ludmira, ale przy tym wszystkim moralny skrupulant. Nie chce się stroić w cudze piórka.

Z ostatecznej redakcji skrupuły te zniknęły i zniknął też wywód Ludmira mający na celu ich przełamanie. O tym, iż Pan Jowialski nie jest autorem wygłaszanych przez siebie wierszy, wnioskujemy tylko ze sformułowania komplementu Ludmira. W brulionie brzmiał on:

Proszę więc łaski, abyś mi pozwolił spisać sobie przysłowia, w które tak jesteś bogaty, równie jak i bajki, które tak ładnie powiadasz<sup>15</sup>.

W czystopisie zredagowano tę prośbę inaczej i ta redakcja przeszła już do tekstu ostatecznego:

Zdać tylko będę, abyś pozwolił spisać wszystkie przysłowia i wierszyki, których tyle umiesz i tak ładnie deklamujesz. [IV 2]

A więc o tym, że Pan Jowialski wyuczył się tych wierszy, dowiadujemy się już nie od niego, ale z Ludmirowego sformułowania „których tyle umiesz”.

Pigoń stwierdzając, iż Pan Jowialski w ostatecznej redakcji nie jest „oczywiście” autorem wierszy, motywuje skreślenie jego skrupulanckiego sprostowania tym, iż Fredro nie chciał „deprecjonować bohatera”<sup>16</sup>. Rzecz miała się bodaj że odwrotnie. Kiedy Pan Jowialski wyjaśniał Ludmirowi, iż nie jest autorem deklamowanych przez siebie wierszy, brzmiało to naiwnie, ale ujmowało szczerością i skromnością.

W tejże scenie poeta zadbał zresztą o to, dyskretnie, ale i jednoznacznie, abyśmy nie mogli podejrzewać Pana Jowialskiego o autorstwo wierszy. Poprzedzająca wygłoszenie przezeń pierwszej bajki formuła: „znacie ją? — Znamy. — Więc słuchajcie” (I 7), to chyba najpopularniejszy cytat tej komedii. Powtórzona zostanie jeszcze dwa razy, najpierw w scenie następnej, z okazji bajki o sowie, i potem, już po roz-

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 371.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 367.

<sup>16</sup> Pigoń, *Dwie redakcje „Pana Jowialskiego”*, s. 25. — Pigoń wiąże (s. 24) to skreślenie z inną jeszcze zmianą tekstu. W redakcji brulionowej poprzedniej sceny Wiktor, namawiając Ludmira do pisania, zastrzegal się: „Papieru ci może nie wystarczy w tym domu, gdzie podobno piśmami niewiele się trudnią”. W ostatecznej redakcji wypadło to zupełnie inaczej: „Ale dlaczegoż ty nie piszesz? Masz czas — bibuły tu dostaniesz”. Takie przeredagowanie tłumaczy się jednak wystarczająco motywacją realistyczną: bez względu na to, co byśmy powiedzieli o poziomie umysłowym towarzystwa z Pustakówki — w domu, w którym jest zwyczaj urządzania spektaklów teatralnych i w którym Helena mogła sobie zawrócić głowę czułymi romansami, nie mogło braknąć „bibuły”.

mowie na temat „autorstwa” (IV 2). Pierwsze dwa przykłady nie świadczą nic ani za jego autorstwem, ani przeciwko niemu. Unaocniają tylko, iż Pan Jowialski lubi się powtarzać i że otoczenie obeznane jest już z jego repertuarem. Inaczej ma się rzecz wtedy, kiedy nasz bohater pyta się Ludmira, czy zna „powiastkę” o Pawle i Gawle, a ten odpowiada: „Znam”. Ludmir jest w tym środowisku człowiekiem nowym, musiał zatem poznać bajkę przed przyjazdem do Pustakówki.

W redakcji rękopiśmiennej był Pan Jowialski „autorem” z nominacji Ludmira. W tekście ostatecznym stał się „autorem” samowwającym. Zgodnie z tym Fredro zmienił jego przytoczoną wyżej formułę solidarności z Ludmirem z maksymy na osobiste „my, autorowie” (IV 2). Co więcej, u samego wstępu sceny, zanim jeszcze Ludmir miał czas brać go na lep swych komplementów, Pan Jowialski zwraca się doń ze słowami, których nie było w redakcji brulionowej — „Szukam cię, mój panie, jak swój swego”.

Urojenia autorskie Pana Jowialskiego nie tylko zaostwiają komiczną wymowę sceny. Świadczą również o tym, iż identyfikuje się on z tymi wierszami, iż poprzez te twory poetyckie, mimo iż są cudzego pióra, wypowiada siebie.

Pan Jowialski wypowiada się jeszcze chętniej poprzez przysłowia. Przysłowiem posługują się nie tylko humoryści. Chętnie szermowało nim barokowe kaznodziejstwo. Jako *sententia* należało przysłowie do repertuaru środków zalecanych przez klasyczną retorykę. Ale w ustach Pana Jowialskiego przysłowia służą celom humorysty, któremu satysfakcję sprawia bogactwo zmagazynowanych tam ekspresywnych możliwości języka i którego bawi umiejętność przyszpilenia sytuacji czy człowieka odpowiednim tradycyjnym porzekadłem. A poza tym we francuskiej tradycji literackiej przysłowie, *proverbe*, to także podrodzaj komedii<sup>17</sup>. Dziś jesteśmy świadomi tego przede wszystkim w związku z tytułem *Comedies et proverbes*, w jaki Musset zaopatrzył zbiór płoów swej muzy komicznej. Wyszedł on drukiem już dobrze po *Panu Jowialskim*, bo w roku 1840. Jednakże we Francji *proverbes* znane były już od końca XVII wieku. W wieku XVIII szczególnie spularyzował je Louis Carrogis, piszący pod pseudonimem Carmontelle. Nazwał on tak swoje krótkie komedyjki, będące udratyzowanymi przysłowiami. Napisał ich dużo i cieszyły się one sporym powodzeniem. Zbiorowe wydanie tych *Proverbes dramatiques* w 8 tomach ogłoszono w latach 1768—1781. Drugie ich wydanie pojawiło się w r. 1822, w 3 lata zaś później wyszły jeszcze *Proverbes et comédies posthumes* Carmontelle’a. Dzięki niemu to głównie *proverbe* stało się w języku francuskim synonimem komedyjki grywanej po prywatnych domach.

<sup>17</sup> Zob. C. D. Brenner, *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIIIe siècle*. „University of California Publications in Modern Philology” t. 20 (1937), nr 1.

Jak wszystko, co francuskie w w. XVIII, tak i *Proverbes* zrobiły karierę również i poza granicami Francji. W Rosji Katarzyny II cieszyły się one taką popularnością, że parająca się piórem caryca poświęciła im satyrę *La Rage aux proverbes*<sup>18</sup>. Fredro musiał być spoufalony z tym francuskim zwyczajem językowym. Echa owej tradycji znajdziemy zresztą i w Polsce. Jak przypomniał Chrzanowski, w r. 1819 wystawiono na scenie lwowskiej dwa takie przysłowia dramatyczne: *Kto pierwszy, ten lepszy* oraz *Trafiła kosa na kamień*<sup>19</sup>.

Wyposażył Fredro swego bohatera także i w pozytywne rysy, takie, które mają mu skaptować naszą sympatię. Szczególnie wyraźnie zaznaczono to w końcowej scenie aktu II. Ceremonia turecka z wszystkimi jej konsekwencjami dobiegała końca i Ludmir przedstawia zebranym siebie oraz swego towarzysza:

LUDMIR

Ja jestem amator poezji, on — malarstwa; ja zowią się Ludmir, on — Wiktor; resztę, jeżeli potrzeba, wyjaśnią nasze papiery.

P. JOWIALSKI

Żaden Polak w swoim domu o paszport nie pyta. [II 14]

W danej sytuacji dramatycznej wystarczyłoby, gdyby Ludmir ograniczył się do ujawnienia swojej i Wiktora identyczności. Wymiana kwestii na temat dokumentów spełnia tu jedną tylko funkcję: ma zaprezentować Pana Jowialskiego jako prawego Polaka, zmobilizować dlań naszą sympatię. Dla tego samego Pana Jowialskiego, którego autor zdążył już uprzednio skompromitować jako ojca i dziadka. Taki antypatyczny w stosunkach z synem i wnuczką, a tak sympatycznie potrafił tu zareagować.

Konstruując w ten sposób postać tytułowego bohatera sztuki, bodaj że chciał nam Fredro powiedzieć: widzicie, do czego doprowadzić może, nawet człowieka przyzwoitego i sympatycznego z natury, nie znająca żadnych hamulców, przerodzona w monomanię postawa humorysty. Stwierdzał w ten sposób, iż wypaczenie charakteru dziedzica Pustakówki trzeba złożyć wyłącznie na karb tej postawy, a nie jakichś innych, wrodzonych mankamentów, że poza zasięgiem tej manii Pan Jowialski potrafi reagować szlachetnie, po ludzku. I tu chyba tkwi główna przyczyna dezorientacji, której tyle przykładów znajdziemy w literaturze krytycznej o tej komedii.

W przekonaniu, że Fredro chciał, abyśmy się tak właśnie ustosunkowali do *jovialitates* bohatera sztuki, utwierdza ich zmetaforyzowany osąd, jaki przynosi przysłowie użyte za motto tej sztuki: „Głodnego żołądka bajką nie zabawić, racją nie odbyć”<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Zob. *ibidem*, s. 27—28.

<sup>19</sup> I. Chrzanowski. *O komediach Aleksandra Fredry*. Kraków 1917, s. 96.

<sup>20</sup> W pasji zabawy Pana Jowialskiego J. Stempowski rozpoznał w studium *Pan Jowialski jego spadkobiercy* (wydanym w Warszawie r. 1931 i przedrukowanym

Drugim humorystą występującym w tej komedii jest Ludmir. Obok Pana Jowialskiego najbardziej to wycieniowana i sproblematyzowana postać sztuki. W drugiej jej połowie on przede wszystkim skupia na sobie nasze zainteresowania. Ale zaprezentowano go inaczej niż tytułowego bohatera.

Pan Jowialski jest postacią doskonale bierną. Akcja komedii nie jego dotyczy. Poznajemy go tak dobrze dlatego, iż jest często na scenie obecny i perypetiom tej akcji towarzyszy swymi komentarzami w postaci przysłów i bajek. Jest on humorystą naiwnym i o tym, co jego humorystyka reprezentuje, dowiadujemy się z jej próbek. Z Ludmirem rzecz ma się inaczej. Żadnych tekstów jego pióra w komedii nam nie przytoczono. Ale jest to artysta o dużym stopniu teoretycznego uświadomienia. Lubi na temat swej sztuki monologować. I tak się fortunnie składa, iż wybrał się w drogę z innym artystą, z rysownikiem Wiktorem, z którym może w tej materii prowadzić dyskusje.

Ludmira profil inaczej nam się rysuje w ekspozycji sztuki, a inaczej potem. Wybrał się on z Wiktorem na włóczęgę po wsiach Podkarpacia, bo jest entuzjastą dzikiej górskiej natury i prostego ludu. Tylko tam, wierzy, znajdują się jeszcze wyraziste, mocne charaktery, ludzie autentyczni, naturalni, szczerzy. To jego chłopomaństwo jest w pierwszych scenach sztuki tak ostro zaakcentowane, iż, wydawałoby się, będzie naczelnym rysem jego charakteru. Najpierw przychodzi ono do głosu w tyradzie, którą wypomina mu Wiktor w otwierającym komedię dialogu. Sam dialog utrzymany jest w tonie żartobliwych przekomarzań. Ale tu wpadamy w styl inny, patetyczny:

Ach, kiedy też już zejdziemy z tych woskowanych posadzek, na których ciągle kręcimy się i kręcimy aż do nudzącego zawrotu głowy. — Znajdziesz, bądź pewny, między prostym ludem: rozsądek, dowcip, przenikliwość, przebiegłość, lecz inaczej wyrażone; może za ostro, ale za to i lepiej. Tam wszystko właściwe nosi nazwisko: kmotr zwie się kmotrem, a łotr łotrem; tam w każdym wyrazie jest myśl, dobra czy zła, ale jest. Nie tak jak w naszych salonach — kwiaty na

---

w tomie, który ukazał się pod pseudonimem: P. H o s t o w i e c, *Eseje dla Kassandry*. Paryż 1961) euforię charakterystyczną dla pewnego typu demencji. Pigoń w swej rozprawie O „filozofii” Pana Jowialskiego (s. 155—156) słusznie zaprotestował przeciwko takiej diagnozie jako rozmijającej się z intencjami tekstu. Na dobrą sprawę rzecz Stempowskiego nie należy do literatury o komedii Fredry, pod maską studium literackiego kryje się tam bowiem namiętny pamflet na Piłsudskiego, napisany po Brześciu i głośnych a niepokojących wywiadach. Dlatego to Stempowski już u wstępu zastrzega się, że chce „przeczytać więcej, niż zamierza autor”, i dlatego również znalazł on panu na Pustakówce antenata ni mniej ni więcej — tylko w... Kaliguli. Równocześnie zaś atak ten ze względu na drażliwość tematu musiał być zakamuflowany, napisany tak, aby był do rozszyfrowania dla wtajemniczonych tylko. Celem tego kamuflażu służy też podana na końcu data napisania studium: 1929 (gdy w samym tekście autor powołuje się na rzeczy wydane w r. 1930). O tak ujętej broszurze trzeba powiedzieć, że nie rzuca nowego światła na komedię Fredry.

kwiaty sypią, a dmuchniej, nie ma nic, zupełnie nic. Dlatego też i my autorowie wolemy trzymać się kwiecistych nicości — łatwiej stroić niż tworzyć. [I 1]

Wkrótce potem Ludmir raz jeszcze nawróci do tego tematu, monologując po odejściu Wiktora:

Tak, od dziś dnia porzucam złocone komnaty, przenoszę się pod skromne strzechy; tam jeszcze człowiek jest przejrzystym. Ukształcenie za gęstym już werniksem przeciągnęło wyższe towarzystwa. Wszystkie charaktery jedną powierzchowność wzięły; nie ma wydatnych zarysów. Co świat powie, to jest teraz duszą powszechną. Skąpiec dawniej w przenicowanej chodził sukni, trzymał ręce w kieszeni. Teraz sknera sknerą tylko w kącie; troskliwość o mniemanie przemogła miłość złota, i ubogiego hojnie obdarzy, byle świat o tym wiedział. — Zazdrośny gryzie wargi i milczy, tchórz mundur przywdziewa, tyran się pięści — słowem wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości. W każdym człowieku dwie osoby; sceny musiałyby być zawsze podwójne, jak medale mieć dwie strony. — Komedycja Moliera koniec wzięła. [I 2]

Ze względu na ostatnie zdanie próbowano interpretować ten monolog jako programową deklarację literacką — Fredry, oświadczenie, iż skończyła się już molierowska komedia typów<sup>21</sup>. Ale przecież dla Ludmira „Komedycja Moliera koniec wzięła” nie ze względu na taką czy inną technikę przedstawiania postaci literackich, ale dlatego, iż postaci te autor francuski brał z „wyższych towarzystw”, w których wykształcenie i względy na przyzwoitość starły indywidualne rysy. Nie o metodę przedstawiania charakterów idzie tu Ludmirowi, ale o środowisko, z którego ma się te charaktery brać. Nie mówiąc już o tym, co sto lat temu podkreślał Tarnowski, że i Fredro operuje przede wszystkim typami<sup>22</sup>.

Marzy się też Ludmirowi spotkanie z Szandorem, „romantycznym hersztem rozbójników, o którym rozpowiadają cuda złego i dobrego razem” (I 1).

Chłopomaństwo swoje podkreślają też przyjaciele strojem. Wybrali się oni w drogę, odziani — według krytycznego określenia Wiktora — „jak na redutę”, bo w „dreliszkowych spencerkach” (I 1).

Zdawałoby się, że trudno o konsekwentniejszego i żarliwszego romantycznego entuzjastę ludu nad Ludmira. Ale okazuje się, iż jesteśmy w błędzie. Bo oto wystarczy mu informacja, iż w domu Pana Jowialskiego znajdzie się pośród wyrazistych, zabawnych cudaków, aby wszystkie jego uprzedzenia przeciwko „wyższym towarzystwom” prysnęły jak bańka mydlana:

<sup>21</sup> Przeciwno takiej interpretacji protestował już Billip (*ed. cit.*, s. XXVII—XXVIII).

<sup>22</sup> Inna rzecz, że i S. Tarnowski nie ustrzegł się błędu brania wypowiedzi Ludmira za wyraz opinii Fredry. Pisał (*Komedie Aleksandra Fredry*. W antologii: *O literaturze polskiej XIX wieku*. Wybór i opracowanie H. Markiewicz. Warszawa 1977, s. 424): „choć zdaniem jego [tj. Fredry] komedia Moliera przestała być prawdziwą, on przecież figury swe kreśli tym samym sposobem co Molier, patrzy na nie z tego samego punktu widzenia, tego samego w nich szuka i dostrzega”.

O Boże! czymże zasłużyłem na dobrodziejstw tyle! [...] Niech mnie niosą, niech przebiorą — spać będę jak zabity. [I 4]

Żywiołowy humorysta, jaki w nim tkwi, każe mu zapomnieć i o pierwotnym celu podróży, i o uroczystych deklaracjach ideowych. Pustakówka to nie dworek jednowioskowego hreczkosieja. „Każę go przenieść do pałacu” (I 3) — mówi Janusz o niby to śpiącym Ludmirze, a Ludmir słowa te słyszy i mimo iż tylko co zarzekał się, że „woskowane posadzki” pałaców palą jego stopy, perspektywę przeniesienia do tego właśnie pałacu uważa za szczególnie szczęśliwe zrządzenie losu. Pańskie ambicje mieszkańców tego pałacu sygnalizuje nam też dworski tytuł szambelański Jowialskiego-juniora. Gromkie oświadczenia Ludmira okazały się zatem pustymi, nieobowiązującymi frazesami<sup>23</sup>.

Co więcej, ten Ludmir, którego poznajemy z całego dalszego ciągu sztuki, jest już człowiekiem zupełnie innego pokroju. To humorysta polujący na zabawne, charakterystyczne typy, cóż z tego, że w kręgu „wyższych towarzystw”, poruszający się z doskonałą swobodą w ziemiańskim towarzystwie i świetnie się tam czujący. I jest to człowiek, który jakby zapomniał o pierwotnym celu swojej wędrówki. Nigdy w wypowiedziach swoich do niego już nie nawiaże. Z tego sprzeniewierzenia się hasłom romantycznej apoteozy ludu nie przychodzi Ludmirowi zdawać w sztuce sprawy. Bo też pojęta ona została jako dziecinada, frazesy nie wytrzymujące konfrontacji z rzeczywistością.

Wszystkie rysy Ludmira-romantyka z ekspozycji komedii miały w r. 1832 wyraźne adresy. W stroju chłopskim odbywał swe wędrówki Zorian Dołęga Chodakowski, który w czwartym dziesięcioleciu wieku stał się już postacią legendarną, otaczaną czcią przez romantyków<sup>24</sup>. W roku 1829 wybrali się w wędrówkę po wsiach szlakiem podgórskim Bielowski z Nabelakiem. Urzeczenie Szandorem? To echo *Zbójców* Schillera. Góralskiego rozbójnika opiewać będzie Bielowski i apoteozę takich rozbójników da bliski ziewończykom ukraiński pisarz Wagilewicz (Wahylewicz)<sup>25</sup>.

Ludmir z ekspozycji sztuki wygląda na pobratymca duchowego tych lwowskich romantyków, którzy w parę lat później wystąpią w *Ziewonii*.

<sup>23</sup> K. Wyka w swoim *Wstępie do Pism wszystkich* (t. 1, s. 116), komentując tę woltę Ludmira, pisze: „Poezja prawdy i niezwykłością prawdy zwycięża u Ludmira nad niezwykłością romantycznej utędy”. Piękne to sformułowanie. Ale wpisane jest ono w wywód, na który trudno przystać: „Fredro po prostu bardzo szybko, w r. 1832, dostrzega, że romantyzm nie jest tylko banialuką przeciwko zdrowemu rozsądkowi i rozpasaniem uczuć, lecz, że istnieją w nim również możliwości realistyczne”. Bodaj że intencje Fredry są tu inne: chciał on wyśmiać romantyczny kult ludu jako „banialukę”, nieodpowiedzialne frazesowiczostwo.

<sup>24</sup> Zob. Cz. Zgorzelski, *Z dziejów sławy Zoriana Dołęgi Chodakowskiego*. „Pamiętnik Słowiański” t. 5 (1955), s. 117—118.

<sup>25</sup> Zob. K. Poklewska, *Galicja romantyczna (1816—1840)*. Warszawa 1976, s. 180—181, 188, 252.

Tyle tylko, że z wędrowek swych chce wywieść nie wzorowane na folklorze wiersze, ale powieść-dziennik podróży, w duchu Sterne'a. Zanim zatem Goszczyński zaatakował Fredrę w *Nowej epoce poezji polskiej*, Fredro wydrwił tę „nową epokę” jako napuszoną a pustą frazeologię. W tym pojedynku literackim pierwszy strzał padł z jego strony<sup>26</sup>.

Temu Ludmirowi, którego będziemy obserwowali potem we dworze Pustakówki jako bohatera ceremonii tureckiej i fortunnego amanta Heleny, takie romantyczne preliminaria nie były potrzebne. Prawda, Ludmir i Wiktor musieli pojawić się w majątku Jowialskiego w samodzielnym sukmanach, bo bez tego niemożliwe byłoby *qui pro quo*, które doprowadzi do sceny ceremonii tureckiej. Ale nie sposób tłumaczyć romantycznej gorączki Ludmira z ekspozycji komedii tylko względem na zadzierzgnięcie intrygi dramatycznej. Zbyt dużo nacisku położono w ekspozycji na te wywody romantycznego zapaleńca, zbyt są one na to rozpracowane i wycieniowane. Trzeba więc przyjąć, że Fredro, korzystając z tego, iż jeden z protagonistów komedii jest literatem, postanowił zabawić się kosztem ideologii młodych romantyków.

Postanowił to zrobić nawet za cenę wyraźnej nieskładności w rysunku charakteru Ludmira. Kiedy bowiem zwierzy się on Wiktorowi ze swej miłości do Heleny, ten w pierwszej chwili obróci zwierzenie w żart, tak przywykł do tego, aby w przyjacielu widzieć ironistę unikającego wzruszeń, emocjonalnego zaangażowania:

Ależ bo ty i udawać romansowego nie potrafisz. Ty miałbyś pojąć, co to jest uniesienie uczucia? Ty, który byś groby otwierał, gdybyś wiedział, że tam ziarko śmieszności znajdziesz. [III 4]

Rozpoznajemy w takiej charakterystyce tego Ludmira, którego mieliśmy okazję obserwować we dworze Pustakówki. Ale przecież tegoż samego Wiktora robił Ludmir w ekspozycji sztuki powiernikiem swej romantycznej egzaltacji. Nie sposób pogodzić tych obu Ludmirów. Tę nieskładność w rysunku postaci trzeba sobie tłumaczyć w ten sposób, iż nad Fredrą-charakterologiem wziął tym razem górę Fredro, który chciał sobie użyć na romantykach.

Wróćmy jeszcze do owej sceny, w której Wiktor zarzucił Ludmirowi oschłość serca. Jak widzieliśmy, zarzucił mu ją jako humoryście. Lud-

<sup>26</sup> Pewne sformułowania S. Goszczyńskiego w rozdziałiku *Francuszczyzna z Nowej epoki poezji polskiej* (w: *Dzieła zbiorowe*, Wydał Z. Wasilewski. T. 3. Lwów [1911], s. 224) czyta się też jak nawiązania do przytoczonych wyżej tyrad Ludmira. Np.: „jeżeli który jest komikiem, postrzeżesz głównie na celu pretensję dowcipu i śmieszenia pod formami żywcem z dawnych komedii Moliera wziętymi [...]”. Albo: „Jest to poezja zmistyfikowana pod wpływem smaku wyższych towarzystw; uchowaj, Boże, scen gwałtownych, wzruszeń wstrząsających, głębokiego uczucia, a nade wszystko śmiałej, nieokrzeseanej, chropawej oryginalności [...]”. Pisząc tam o Fredrze, Goszczyński musiał mieć w pamięci *Pana Jowialskiego* — wspomina przecież „pasztet przysłów” (*ibidem*, s. 229).



mir replikuje na ten zarzut odpowiedzią, jaką i my moglibyśmy się dziś posłużyć. Argumentuje, iż porządek sztuki to coś różnego od porządku życia. Tak samo jak nie wolno zarzucać sadyzmu malarzowi przedstawiającemu okrutne sceny, tak też i nie wolno oskarżać humorysty o chłód serca:

Wesołość czucia nie wyłącza. Autor za swoje myśli odpowiadać jako człowiek nie może, bo taką rzeczą za każdą kartkę chłostałby go kto inny. A ty, kiedy naśladowałeś obraz sławnego Guido Reni *Rzeź niewiniątek*, byłeś złym człowiekiem — byłeś twój mistrz zabójcą? [III 4]

Tłumacząc tę wypowiedź na współczesny idiom krytyczny, można by powiedzieć, iż Ludmir protestuje tu przeciwko naiwnemu biografizmowi.

Na przykładzie Pana Jowialskiego zaprezentował Fredro postawę humorysty, która rozrosła się w monomanię i przygluszała elementarne uczucia rodzinne. Każąc Ludmirowi parować zarzut Wiktora, iż jako humorysta nie jest zdolny do porywów uczuciowych, Fredro wprowadził do komedii ważne *caveat*: Pan Jowialski to przypadek skrajny, specjalny, nie wolno wyprowadzać z niego daleko idących uogólnień. Istnieją humoryści różnego autoramentu.

I jeszcze jedno warto tu zapamiętać. Ludmir jest autorem humorystycznej powieści. Ale rezonując na temat swej praktyki pisarskiej, powołuje się na precedens ze świata komedii, na przykład Moliera. Nie jest to odosobniony wypadek. W ostatnim akcie Wiktor, komentując zaproszenie Jowialskiego, monologizuje, „*jakby mówił do Jowialskiego*”:

Myślisz, że nie będzie zimował? Będzie, będzie, tylko go poproś! Ale jeżeli myślisz, że cię do komedyji nie wsadzi z twoją Małgosią razem, to się bardzo mylisz. [IV 3]

„Do komedyji”? Przecież Ludmir miał zamiar odmalować Jowialskich w swojej powieści. W ten sposób Fredro sygnalizuje nam, że powieść Ludmira to pseudonim komedii, tak jak innego rodzaju pseudonimem były przysłowia Pana Jowialskiego. *Pan Jowialski* staje się komedią autotematyczną<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> „Komedią o komedii” nazwał też *Pana Jowialskiego* Billip (ed. cit., s. XXXVIII). Ale miał on tu na myśli co innego. Zdaniem jego w programie literackim Ludmira można odczytać zamiar Fredry odnowienia gatunku komedii: „*Pan Jowialski* to — między innymi, oczywiście — komedia o komedii, próba uprzytomnienia kryzysowej sytuacji gatunku i ukazania jednej z możliwych dróg wyjścia. Droga ta polegałaby na rozszerzeniu pola obserwacji komediopisarza, na szukaniu poza środowiskiem wielkomijskich salonów postaci prostych a barwnych, obdarzonych siłą indywidualnego wyrazu, a więc przede wszystkim postaci charakterystycznych, takich jak dziwak Jowialski”. Nie sposób zgodzić się z takim ujęciem. Przede wszystkim Ludmir operuje nie przeciwstawieniem, jak chciałby Billip, wsi i „wielkomijskich salonów”, ale ludu i „wyższego towarzystwa”, do którego rodzina Jowialskich bezspornie należy. Biorąc zatem towarzystwo z Pustakówki za temat

O tym, że „wesołość czucia nie wyłącza”, że humorystę stać na żywe zaangażowanie uczuciowe, mają nas przekonać nade wszystko perypetie sercowe Ludmira. Postanawia on eksplorować dla swoich celów artystycznych tę galerię oryginałów, jaką fortunny los podsunął mu na drodze jego wędrówki. Chce wyzyskać ich w dosłownym znaczeniu tego słowa, z wszystkimi moralnie dwuznacznymi implikacjami takiego wyzyskania. Usprawiedliwiają go zresztą okoliczności, w jakich znalazł się w domu Pana Jowialskiego. Towarzystwo z Pustakówki chciało zabawić się jego kosztem. Ma więc prawo do rewanzu.

Takim tematem do wyzyskania jest też dla Ludmira początkowo Helena, bohaterka „rozdziału XV” planowanej przezeń powieści. Z podsłuchanej rozmowy Szambelanowej z Januszem wie, iż zawróciła sobie główkę romansami i romantyką. Kiedy zaś pozna pannę i stwierdzi, iż mówi ona pretensjonalnym i szczudłowatym językiem, sam w takiż styl w rozmowie z nią wpada. Chce jej trochę zawrócić w głowie, bo go bawi, tak jak bawi go również zazdrość Janusza:

Wiesz ty, że Janusz zazdrośny? Muszę dlatego do Heleny zalecać się trochę, to mi da rozdział XVI.

A kiedy Wiktor protestuje: „Godziż to się?”, paruje ten wyrzut repliką:

Dlaczego nie? Ja zbieram kłosa na moim polu, na polu śmieszności. [III 4]

Wkrótce potem Wiktor, przekomarzając się z Ludmirem, będzie się starał wyperswadować Helenie, że ton poetyckiej wzniosłości, jaką Ludmir przybiera w rozmowie z nią, to tylko poza, udawanie. Helena woli jednak wierzyć prawdzie swoich uczuć:

HELENA

Pozwól pan, że to wezmę za żart tylko, prześladujący przyjaciela. Udawanie od prawdziwego uczucia łatwo rozpoznać i dosyć być z kim pół godziny, aby uchwycić wątek jego sposobu myślenia.

WIKTOR

Ale nie — autora. [III 5]

Oboje mają tu rację. Ludmir, kiedy nawiązywał flirt z Heleną, działał jako autor w poszukiwaniu postaci dla humorystycznej powieści. Ale i Heleny nie omylił jej instynkt. Bo oto w miarę jak Ludmir odkrywa, iż ma ona wyjątkowo dobre serce i, co najważniejsza, iż serce to bije szczególnie silnie dla niego, coraz wyraźniej uświadamia sobie, że odpowiada na jej uczucie wzajemnością. Obserwator-humorysta zakochuje się w obiekcie swojej obserwacji.

powieści Ludmir sprzeniewierza się swemu programowi z ekspozycji sztuki, demaskuje go jako pustą frazeologię. Autor *Męża i żony* nie pokazał więc w *Panu Jowialskim*, jak Ludmir realizuje swój program zerwania z „salonem”, ale ten akurat aspekt jego programu wyśmiał.

*Happy end* sztuki umożliwia w samą porę ujawniona „myszka na łopacie”. Oklepany to, konwencjonalny motyw, mechaniczny sposób rozwikłania trudności fabuły — i Fredro zadbał, abyśmy tak właśnie ten motyw percypowali. Kiedy bowiem w scenie otwierającej ostatni akt Ludmir oświadcza Wiktorowi, iż postanowił się z Heleną ożenić, ten stara się wyperswadować przyjacielowi nierealność takiego pomysłu. Gdy zaś Ludmir oponuje: „Ale trafiają się jednak przypadki”, Wiktor dorzuca ironicznie: „W romansach” [IV 1]. Jak przystało na utwór traktujący o sprawach z pogranicza fikcji literackiej i życia, mamy tu przykład „obnażenia *prijoma*”, autodemaskacji<sup>28</sup>.

Czy triumf Ludmira jest rewindykacją humorysty, czy jest dowodem *ad personam*, że humorysta potrafi być człowiekiem mającym serce na właściwym miejscu? Zasadniczo tak. Ale wpłatały się w to szczęśliwe zakończenie i dwie zgrzytliwe nutki, które sprawiają, iż nie ma ono we wszystkim jednoznacznej wymowy. Bo z chwilą kiedy Ludmir naprawdę zakochał się w Helenie, przestał pisać. Zaznaczono to w komedii przelotnie, ale i wyraźnie. W ostatnim akcie, kiedy Wiktor rzuca przyjacielowi pytanie: „Ale dlaczego ty nie piszesz? Masz czas — biuły tu dostaniesz”, ten „*po krótkim milczeniu*” zwierza mu się, iż zakochał się w Helenie (IV 1). A zatem miłość kazała zamilknąć humorystę.

Drugi zgrzyt to owa bajka o czyżyku i ziębie. Była już tutaj mowa, iż dopatrywanie się w niej, jak chciałby Kucharski, alegorycznego szyfru, mającego na celu zdemaskowanie Ludmira jako łowcy posagowego (i to takiego, który w rachubach swoich się zawiedzie), a Heleny jako potencjalnej sekutnicy, jest nieuprawnionym procederem. Rysunek charakteru obojga protagonistów, tak jak się oni prezentują w swoich postępkach i słowach, nie uprawnia do tego. Ale ta gorzka bajka o zawiedzionych nadziejach małżeńskich właśnie przez to, iż jest „ostatnim słowem” komedii, rzuca swój cień na jej *happy end*. Osłabia też ten *happy end* ujawnienie przez autora sztuczności takiego rozwiązania.

W sztukach typu klasycyzującego *happy end* ma swoją wymowę ideologiczną. Jeśli autor błogosławi pod koniec sztuki związkowi młodego człowieka z jego ukochaną, a próbuje tym samym jego postawę, to, co on sobą reprezentuje. I na odwrót: klęska planów miłosnych bohatera sztuki oznacza potępienie jego postawy, i to nawet wtedy, kiedy bohaterowi temu nie brak rysów sympatycznych. Klasycznym przykładem jest tu *Mizantrop*. Nie wąpimy w szlachetność Alcesta, ale mizan-

<sup>28</sup> Ludmira „myszka na łopacie” prawdopodobnie w samej rzeczy wywodzi się z „romansu”, z *Malwiny M. Wirtemberskiej*, gdzie analogiczną rolę odgrywa „*Plomieńczyk*”, jak to już zauważył Kucharski (*ed. cit.*, s. XL—XLI). W roku 1832 *Malwina* zdążyła się już rozejść w czterech wydaniach. Była więc podówczas wyjątkowo poczytna i replika Wiktora mogła być percypowana przez pierwszych widzów i czytelników komedii jako aluzja do tej powieści.

tropia jego to postawa antyspołeczna. Dlatego Molier potępia ją. W języku konwencji dramatycznej potępienie to wyraża się zerwaniem Celiemy z Alcestem. Związek Ludmira z Heleną oznacza więc w tymże języku autorską aprobatę jego postawy życiowej. Ale aprobata ta nie jest zupełna. Raz dlatego, że Fredro dyskretnie daje nam do zrozumienia, iż *happy end* tej sztuki jest trochę sztuczny, naciągany, taki jaki się trafia w „romansach”. A poza tym nie kwestionując prawdy emocjonalnego zaangażowania Ludmira, Fredro stawia pod znakiem zapytania jego przyszłość jako artysty-humorysty. Chciałoby się być złym prorokiem, ale można się obawiać, że Ludmir będzie miał teraz kłopoty z kontynuowaniem swej powieści.

Trzeba być czymś pozaludzkim i nieludzkim, trzeba wobec sprawy ludzkiej przybrać postawę dziwnie daleką i bezinteresowną, aby być zdolnym odgrywać ją, igrać nią, przedstawiać ją dobitnie i smacznie, ba, aby w ogóle kusić się o to. Dar stylu, formy i wyrazu zakłada z góry ten chłodny i wybredny stosunek do tego, co ludzkie, ba, pewne człowiecze zubożenie i wyniszczenie. Gdyż zdrowe i silne uczucie — podtrzymuję to — nie ma żadnego smaku. Artysta ginie z chwilą, gdy staje się człowiekiem i zaczyna czuć<sup>29</sup>.

Cytat to z utworu o 80 lat późniejszego od komedii Fredry, z noweli Thomasa Manna *Tonio Kröger*. Dla Manna postawa każdego artysty zakładała dystans wobec „sprawy ludzkiej”. Nie darmo jedna z najlepszych książek o nim, monografia Ericha Hellera, nazywa go „ironicznym Niemcem”<sup>30</sup>. Problem, jaki postawił sobie Fredro w swej komedii, zakresłony jest wężej. Idzie w niej o stosunek do świata artysty-humorysty, a nie artysty w ogóle. A mimo to w przytoczonym tu cytacie znajdziemy postawiony na ostrzu noża dylemat *Pana Jowialskiego*. Bo tytułowy bohater komedii jest „pozaludzki i nieludzki” w swoich stosunkach rodzinnych. Bo stwierdzamy u niego „pewne człowiecze zubożenie i wyniszczenie”. A w przedstawieniu losów drugiego humorysty komedii, Ludmira, znajdziemy też i sugestię, choć tylko sugestię, niebezpieczeństwa, iż „artysta ginie z chwilą, gdy staje się człowiekiem i zaczyna czuć”.

Zazwyczaj w utworze dramatycznym dwie sprzeczne postawy znajdują wyraz w antagonistycznej sytuacji. Ale Pan Jowialski w sytuacji takiej nie może się znaleźć, jako że jest on wyłącznie niezaangażowanym obserwatorem. Dlatego Fredro nie mógł unaocznić sprzeczności postaw jego i Ludmira w dramatycznym konflikcie. Niemniej — sprzeczność ta jest w sztuce bardzo konsekwentnie przeprowadzona.

<sup>29</sup> T. Mann, *Wybór nowel i esejów*. Opracował N. Honsza. Wrocław 1975, s. 137. BN II 182. Przytaczając tu przekład L. Staffa zmieniamy w pierwszych zdaniu mylące „nadludzkim” na „pozaludzkim”, skoro w oryginale (Th. Mann, *Gesammelte Werke*. 2. Auflage. T. 8. Frankfurt am Main 1974, s. 296) mamy „*Aussermenschliches*”.

<sup>30</sup> E. Heller, *The Ironic German. A Study of Thomas Mann*. Boston—Toronto 1958.

Znajdziemy zatem w *Panu Jowialskim* dyskusję dwóch zagadnień literackich: romantyzmu i moralnych konsekwencji postawy humorysty. O zaprezentowanej w komedii krytyce romantyzmu jako nieodpowiedzialnego frazesowiczostwa, nie wytrzymującego kontaktu z rzeczywistością, powiedzieć trzeba, iż grzeszy łatwizną, iż jest powierzchowna, o wartości poznawczej bardzo skromnej. Jest też trochę małostkowa. Na szczęście, wątek to w komedii zdecydowanie peryferyczny.

Inaczej ma się rzecz z tym, co jest główną materią tej komedii, ze zobrazowanymi w jej perypetiach moralnymi konsekwencjami postawy humorysty. Tutaj krytyka Fredry staje się drapieżna i przenikliwa. Okazuje się, iż zaskakująco zbiega się z tym, co w blisko wiek później miał nam do powiedzenia Thomas Mann. A równocześnie szczęśliwie unika upraszczania sprawy. Na przykładzie dwóch humorystów wyraziście unaocznia nam, iż pogodzenie takiej postawy z odpowiedzialnością moralną to sprawa niełatwa, delikatna. Pokazuje, iż z człowieka, którego skądinąd gotowiliśmy uważać za poczciwego i sympatycznego, konsekwentnie stosowana postawa ta robi osobnika moralnie dwuznacznego. Obrazuje równocześnie trudności, na jakie natrafia w twórczości swej humorysta idący za popędami serca. Ta zabawna, nie stroniąca od farsowych efektów komedia mówi nam w swej głębszej warstwie o tym, jak trudno jest być humorystą. Jaka to niebezpieczna, moralnie ryzykowna postawa.