

# Mieczysław Inglot

---

## Nieznajoma z podróży

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 11, 43-56

---

1976

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.

Mieczysław Inglot

## NIEZNAJOMA Z PODRÓŻY

O „jednej scenie” A. Fredry pt. *Świeczka zgasła*

Motto

*„Arcydzielo — arcydzielo — arcydzielo. Przebaczyć można autorowi niektóre dowcipki, wywołujące rumieniec na twarze kobiet, uważaliśmy jednak, że niewiasty rumieniąc się, śmiały się jednocześnie. Widocznie niezbyt obrażały się żartami starego Fredry”. („Dziennik Polski”, 1877, nr 37).*

### 1

Akcja jednoaktówki pod mówiącym tytułem *Świeczka zgasła* rozgrywa się w dwóch fazach: komediowo-satyrycznej i komediowo-lirycznej. Przejście od jednej do drugiej, nagle i skontrastowane (w. 260), tworzy dominantę kompozycyjną efektu komicznego. Niemniej jednak w obrębie każdej fazy tej psychologicznie zorientowanej komedyjki, w której przemiana nastrojów góruje nad zmiennością wydarzeń zewnętrznych, istnieją odrębne dominanty, współdecydujące o artystycznej ekspresji całości.

Zgodnie z ogólnymi zasadami budowy komedii, konstrukcja akcji oparta została tu na kilku założeniach groteskowych. Podstawowym założeniem, decydującym o głównej cesze komicznej bohatera, jest jego szczególny myzogenizm: uczulenie na towarzystwo dam nie pierwszej młodości. Inaczej niż w tradycyjnych komediach — nie jest to cecha dana raz na zawsze, naturalna, wrodzona. Uczulenie młodego człowieka wynika z określonych doświadczeń towarzyskich. Pan znajdował się kilkakrotnie

w sytuacji zobowiązanego do pomocy damie. Za każdym razem udzielał tej pomocy, narażając swe zdrowie. Niestety: typowe melodramatyczne i romansogenne sytuacje, takie jak a) wyratowanie damy z płomieni, b) wnoszenie damy na rękach z tonącej łodzi, c) zatrzymanie spłoszonych rumaków, ponoszących powóz, w którym znajdowała się dama — kończyły się w sposób wybitnie antyromansowy. Jak stwierdzał smętnie bohater:

„wszystkie moje damy, wyratowane przeze mnie tak wielkim poświęceniem, nie wyszczególniały się ani młodością, ani powabami duszy ni ciała. Fatum!” (w. 220 - 223) <sup>1</sup>

Myzogenizm, w połączeniu z wydarzeniami zewnętrznymi, tworzy wewnętrzny imperatyw działania. Przewycięzenie tej wady przywróci w świecie komediowym harmonię i stworzy podstawę dla komediowego odprężenia, objawiając ludzkie możliwości panowania nad przeznaczeniem i sprzecznościami świata <sup>2</sup>.

Owe wydarzenia zewnętrzne to przypadki wzbogacające (zgodnie z prawami gatunku) wachlarz założeń groteskowych. Przypadek pierwszy stanowi podróż bohaterów Pana i Pani, jadących tylko we dwoje pocztową kareta do Lwowa. Przypadek drugi — to złamanie koła. W wyniku tej przygody podróżni zmuszeni są do spędzenia nocy wspólnie, ale tylko we dwoje, w leśnej chacie. Pocztylion poszedł szukać nowego pojazdu i koni. Właścicielka chaty uciekła przerażona niespodziewaną wizytą. Jak widać przypadki układają się na zasadzie postępu geometrycznego. Każdy następny potęguje możliwość zbliżenia dwojga obcych sobie ludzi, pozostawionych w efekcie sam na sam i zdanych na siebie w kłopotliwych sytuacjach zewnętrznych. Będą to jednocześnie sytuacje konfliktowe. Bo leśna chata dopiero po pewnym czasie przekształci się w romantyczną chatkę kochanków <sup>3</sup>.

W pierwszej fazie utworu Fredro układa akcję w ten sposób, że przypadki zewnętrzne jawią się w świadomości Pana jako kolejny dowód działania prześladowającego go losu. Pan ogląda rzeczywistość przez okulary swoich dotychczasowych przygód, dla niego tragicznych, a dla widza tragicomicznych, bo parodiujących romansową fikcję. Tajemnicza współtowarzyszka podróży o twarzy zasłoniętej woalką, nie budzi w nim romansowych skojarzeń i nadziei. Wręcz przeciwnie.

„Zapaliłbym cygaro, ale stara dewotka będzie wrzeszczeć. Stara — pewnie, bo nie bylibyśmy wywrócili tak szkaradnie. Młoda nie schowałaby się w zakwefiony kapelus jak w kaptur kapucyński.” (w. 224 - 227)

— stwierdza z przekąsem, nie dopuszczając nawet romansowej myśli, że woalka może ukrywać twarz osoby godnej miłosnych zainteresowań. Warto dodać, że cytowana powyżej uwaga stanowi drugi z kolei przytyk do wieku damy i do związanej z tym przygody w podróży. W wierszach 30 - 32, a więc na początku komedyjki Pan mówi do siebie:

„Im starsza, tym dla mnie niebezpieczniejsza; nie bylibyśmy się tak ogromnie wywrócili, ale takie to już moje przeznaczenie, fatum!”

Paralela obrazu starej dewotki i przypadku na drodze ma nie tylko motywację wewnętrzną, opartą na indywidualnych przeżyciach bohatera. O nich dowie się widz z woli pisarza znacznie później. Formułując już na początku utworu aluzję zestawiającą starą kobietę i uszkodzenie karretki na zasadzie przyczyny i skutku, liczy pisarz na wywołanie efektu komicznego w oparciu o inną zasadę niż myzogenizm Pana.

Wydaje się mianowicie, że Fredro, zgodnie z ogólnymi zasadami budowy farsy<sup>4</sup>, tak dobiera sytuacje komediowe w pierwszej fazie jednoaktówki, aby kojarzyły się one w świadomości widza nie tylko z parodiowanym wzorcem romansowych przygód, ale także z utrwalonymi w przysłowiu wyobrażeniami na temat starych bab. I tak przygoda na gościńcu nasuwa skojarzenie aż z dwoma przysłowiami. Pierwsze, bezpośrednio związane z sytuacją, to przysłowie „Baba<sup>5</sup> z wozu — koniom lżej” kojarzone ówczesnie z innym „Bieda z wozu, koniom lżej”<sup>6</sup>. Drugie skojarzenie może wynikać z zabobonu. Przytoczymy je w literackiej wersji, według Wincentego Pola:

Gdy zajechał na Polesie, hot-hau!  
Aż tu diabeł babę niesie, hot-hau!  
Z próżnym przeszła baba drogę, hot-hau!  
Koń na moście skreślił nogę — a tpru.<sup>7</sup>

Nie jest to wcale jedyna sytuacja ewokująca takie skojarzenia. Wśród licznych aluzji Pana wobec Pani znajdują się również zarzuty wytykające niepotrzebną (u starszej pani) troskę o ubiór. Pan zaznacza z przekąsem, że „gdyby ta pani nie straciła była niepotrzebnie pół godziny czasu, ale jak się zaczęła rozbierać, przebierać, ubierać, nie było końca” (w. 42 - 44). W kolejnym zarzucie, wytyka towarzyszcze podróży pretensjonalny wygląd i układ fryzury, kończąc wytyk słowami morału:

„Cieszcie się, panie, swoimi włosami, czarne czy białe, rude czy żółte, ale nie przypinajcie waszych perukarskich pakietów ostrymi szpilkami, które zagrażają życiu podróżującego obywatela.” (w. 72 - 75)

Wspomniane aluzje (z oburzeniem odrzucone przez Panią!) uruchamiają kolejne pole skojarzeniowe, dokumentowane znanymi przysłowiami: „Trefi się stara, wałkuje i stroi, jednak jej przecie cale nie przystoi” lub „Nie pomoże bielidło, kiedy baba straszydło”<sup>8</sup>. Na tym jednak nie koniec. Pani, zaskoczona niewygodami podróży zasypuje Pana żądaniem. Główne z nich, uzasadnione z jej punktu widzenia, ale trudne do wykonania (ulewa) — sprowadza się do prośby o opuszczenie chaty po to, aby bohaterka mogła się swobodnie przebrać w suchą odzież. Inne, to prośba o wodę, o rozpalenie ogniska, wreszcie o kartofle. Wśród żądań są i takie, które ograniczają swobodę korzystania z nikłych udogodnień pomieszczenia. I tak Pani uważa za rzecz nieprzyzwoitą ułożenie się na sto-

jącym w chacie łóżku, ale jednocześnie nie pozwala zrobić tego także Panu. co ten kwituje uszczypliwym zwrotem przysłowiowym: „sama nie chciałaś, i mnie nie pozwoliłaś” (w. 237 - 238). Ale widzowi mogą się wyimagania Pani kojarzyć z kolejną serią porzekadeł o pretensjonalnych babach. Takich jak „Daj babie wierzch, to ona jeszcze czubka chce” lub „Gdy się baba rozpanoszy, to i diabła wypłoszy”<sup>9</sup>.

Nasza analiza, zmierzająca do rekonstrukcji pola skojarzeniowego: stara kobieta = baba = przypadek na gościńcu i dalsze perypetie, analiza zakładająca, iż pisarz konstruował owo pole skojarzeniowe świadomie, jako podstawę komicznego efektu — była analizą hipotetyczną. Niemniej jednak istnieje w tekście sytuacja pozwalająca uprawdopodobnić naszą hipotezę. Unaocznia ona zarówno sam proces konstruowania skojarzeń jak i ich aluzyjno-komiczną intencję. Kiedy Pani, zakłopotana dwuznacznością sytuacji, prosi o przywołanie właścicielki chaty w roli przyzwoitki, Pan odpowiada przysłowiem: „Tej kobiety nie ma; wołałem, krzyczałem, wyjechała pewnie baba na miotle”<sup>10</sup> (w. 99 - 100). Przysłowie to Pani skomentuje słowami świadczącymi, że uznała je za aluzję: „Kominem — prawda? Stary koncept, a nie bardzo grzeczny”.

Najogólniej rzecz biorąc, przebieg intryg komediowych realizuje się w kształcie litery U. Początkowo intryga „zapada się w głąb potencjalnie tragicznych powikłań, po czym wybiega nagle na wyżyny szczęśliwego rozwiązania”<sup>11</sup>. Dzieje się tak dlatego, że owe „potencjalne tragiczne powikłania” wynikają z wartości i zasad, które w świecie komediowym zostają przewyciężone, bo okazują się pozorne. Wskutek przypadkowego zbiegu okoliczności realizacja wspomnianych zasad prowadzi do rezultatów tak dalece nieoczekiwanych, że stawiających pod znakiem zapytania sensowność dotychczasowych poczynań. Pod koniec komedii bohaterowie wyzwalają się z kręgu niesłusznych mniemań i odnajdują siebie.

Podobnie dzieje się w *Świeczce*. Znużona dama, zdejmując wreszcie kapelusz, odkrywając piękne jasne włosy. Myzogenizm bohatera okazuje się w tej sytuacji postawą nieprzydatną. Co więcej, niepożądaną, ponieważ stał się źródłem pomyłki. I wtedy występuje znamienne dla farsowego duktu zjawisk wewnętrzne spotęgowanie absurdu<sup>12</sup>. Dogmatyczny myzogenista, ogarnięty pragnieniem rehabilitacji przed obliczem pięknej i młodej damy, zdobywa się nie tylko na liryczny zachwyt, lecz wręcz na oświadczyzny. Z kolei dama, po zdjęciu woalki może lepiej zorientować się w walorach młodego człowieka. Młoda (ale uboga, bo poszukująca pracy) panienka z dobrego, szlacheckiego domu, córka pułkownika, Jadwiga Moniecka z aprobatą przyjmuje oświadczyzny Władysława Poraja, właściciela „niewielkiego domku” oraz posiadłości ziemskiej. I tym razem nie odbywa się bez fatum, które jednakowoż, na prawach farsowego kontrastu zapowiada pomyślny rozwój wypadków. Na słowa prezentacji Pan,

dotąd anonimowy, wykrzykuje „Jadwiga! A ja Władysław! Co za szczęście!” (w. 346).<sup>13</sup>

Zwrot w akcji ma miejsce w wierszu 260. Przez następne 141 wersów (cała komedia liczy ich 402) toczy się druga faza akcji. Rozwija się przy kontrastowo i znacząco dogasającej świeczce, w atmosferze lirycznego napięcia, rozkwitającego zmysłowo w intymnym sam na sam. Ten liryczno-zmysłowy nastrój kontrastuje z niedawną wrogością i tworzy dominantę dramatycznego napięcia w drugiej części utworu. Części rozgrywającej się przy czynnym współdziale gry świateł. Dogasająca świeczka zbliża młodych coraz bardziej ku sobie. Następują oświadczenia. Pocałunki (na razie w rękę) następują jedne po drugich. Wreszcie świeczka gaśnie, ale jednocześnie „Słychać uderzenie w trąbę pocztarską i turkot powozu. Światło przez okienko coraz mocniejsze, oświeca nareszcie całą izdebkę”.<sup>14</sup> Tak niedawno upragniony powrót pocztyliona komentuje Poraj słowami pełnymi żalu: „A bodaj ci trąbiło!” A Jadwiga z przerażeniem odkrywa nagle dwuznaczność sytuacji oświadczając w roli „współwinnej”: „Wybiegnijmy prędko, aby nie widzieli...”

## 2

Owa dwuznaczność, jak już wspomniano, okazuje się właśnie dominantą drugiej fazy analizowanego tekstu. „Drobiazgowy świat babuszerii”<sup>15</sup> pęka w oczach widza, odsłaniając liryczną sielankę. Tak bowiem skłonni bylibyśmy ocenić dzisiaj nastrój drugiej części utworu. Ale w XIX w., w świetle ówczesnych norm przyzwoitości odbierano *Świeczkę* zgoła inaczej. Jako komedyjkę dwuznaczną, pikantną, nienaturalną i nawiązującą do nagannej tradycji literackiej.

Przyjrzyjmy się zatem najpierw ówczesnym normom odbioru, a następnie owej tradycji, zgodnie z którą autor zaproponował efekt artystyczny, nastawiony na obyczajową prowokację widza.

*Świeczka* wystawiona 14 lutego 1877 r. na scenie lwowskiej, 18 lutego w Krakowie a 28 czerwca tegoż roku w Warszawie, doczekała się kilkunastu premierowych recenzji. Oceniano tę jednoaktówkę rozmaicie. W dużej części recenzji pojawił się wspomniany przez nas problem obyczajowej przyzwoitości utworu, chociaż tylko w trzech wypadkach podniesionej bezpośrednio. W pozostałych autorzy ograniczyli się do zarzutów pośrednich, wytykając Fredrze nieprawdopodobieństwo w budowie intrygi drugiej fazy utworu.

„Arcydzieło — arcydzieło — arcydzieło. Przebaczyć można autorowi niektóre dowcipki, wywołujące rumieniec na twarzy kobiet, uważaliśmy jednak, że niewiasty rumieniać się, śmiały się jednocześnie. Widocznie niezbyt obrażały się żartami starego Fredry.”

— pisał przychylny pisarzowi recenzent lwowskiego „Dziennika Polskie-

go”<sup>16</sup>. Podobny problem poruszył niechętny jednoaktówce Fryderyk Lewestam kończąc krytyczną recenzję, pozytywną oceną gry Romany Popiel i Jana Tatarkiewicza, którzy „w tej pozycji, nieco drażliwej, tak wybornie się uwinęli, że zanim jeszcze «zgasła świeczka» w latarni stojącej, która przyświecała nocnej tej scenie, układ formalny już stanął i oboje podróżni puścili się w dalszą drogę do... krainy Himenu”<sup>17</sup>.

Wśród wypowiadających się o budowie intrygi, tylko recenzent „Czasu” powitał bez zastrzeżeń kontrastową (i w świetle reguł farsy całkowicie uzasadnioną!) przemianę sytuacji i następujący po niej przebieg wypadków<sup>18</sup>. Pozostali krytycy, trafnie dostrzegając dwuczęściowość komedii, dopatrywali się w drugiej części znamion wyraźnego obniżenia poziomu. Decydujące w tej mierze znaczenie miał nienaturalny ich zdaniem przewrót w uczuciach bohatera. „Ta właśnie nagła miłość i forsowne rozwiązanie grzeszy nieprawdziwością pośpiechu, a przez to druga część tego obrazka o wiele nie dorównywa pierwszej pod względem swobody, humoru, naturalności”<sup>19</sup> — pisał recenzent warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego”. Inny z warszawskich krytyków wytknął powiązanie oświadczeń z nastrojem gasnącej świeczki. Stwierdzał on, że ta scena została „na szczęście” przerwana odgłosem pocztowej trąbki i odegrana przez aktorów w sposób „nie przechodzący ani na włos granic salonowej przyzwoitości”<sup>20</sup>. Zadufany moralista nie dostrzegł farsowego, artystycznie kapitalnego efektu i ekspresji scenki, której tempo zostało podyktowane przez gasnący blask światła. Krytyka była tak powszechna a zarzuty tak tendencyjne, że znany recenzent warszawski Edward Lubowski uznał za wskazane wystąpić z obroną pisarza, akcentując jego prawo do tworzenia komizmu sytuacyjnego, wiążanego nie tyle z prawidłowościami rzeczywistości ile z regułami gatunku<sup>21</sup>.

### 3

Niechętni Fredrze recenzenci zdawali sobie sprawę, że pisarz budując swą jednoaktówkę, nawiązywał do określonej konwencji i określonej tradycji. Ale w odróżnieniu od Lubowskiego atakowali utwór również w kontekście owej tradycji, w imię obrony zagrożonych obyczajów.

„*Swieczka zgasła* jest to «obrazek» [...], z którym obeznany jest każdy, kto widział na scenie *Indianę i Charlesmagne'a*, *Pewnego jegomościa i pewną jejmość*, cały jednym słowem dość liczny ów szereg dramatów, w których występują On i Ona, tylko ich dwoje, zmuszeni, skutkiem jakichś przygód podróży albo balowych przepędzić noc w jednej izdebce, z czego wywiązuje się oczywiście naprzód miłość, a potem małżeństwo. Wszysko tu jednostajne: niechęć pana do poświęceń na rzecz galanterii, kłopoty nieprzesadnej wprawdzie skromności pani, ułożony następnie *modus vivendi*, który wkrótce jednak się przelamuje, gdy się strony walczące przekonywają, że w danych wypadkach lepiej jest brać położenie takim, jakim samo się wytworzyło, aniżeli chcieć je sztucznie naciągać.”<sup>22</sup>

Tak pisał cytowany już Lawestam. Wytrawny krytyk trafnie połączył *Swieczkę* z określonym tematycznie rodzajem jednoaktówek tzw. *pièce en deux* (czy *causerie en deux*) i słusznie wskazał na bal lub podróż jako na sytuację umożliwiającą nawiązanie intrygi. Z balem związana była np. tematyka popularnej na scenach polskich od lat trzydziestych do siedemdziesiątych XIX w. jednoaktówki J. F. A. Bayarda i P. F. Pinela *Indiana i Charlesmagne*<sup>23</sup>, kilkakrotnie zakazywanej „ze względów moralnych”<sup>24</sup>. Natomiast interesująca nas tutaj szczególnie *pièce en deux* o tematyce podróżniczej miała o wiele bogatszą tradycję i stąd też warto poświęcić tej odmianie nieco więcej uwagi.

Już nieodrodny potomek *Don Juana*, richardsonowski Lowelas zauważył, że „Podróż wspólna stwarza okazję do poufałości między obiema płciami”, w wyniku czego autor *Klarysy* nie omieszkał wzbogacić swojej powieści pouczeniem, że „Kobiety tedy winny zważać, z jakimi osobami wybierają się w podróż”<sup>25</sup>. Żartobliwie i zmysłowo zarazem, odbiegając „zręcznie od obiegowych wątków twórczości sentymentalnej”<sup>26</sup>, spojrział na nieznaną w podróży Yorick, bohater słynnej powieści Wawrzyńca Sterna. Było owych nieznanomych jak wiadomo w tej powieści kilka, ale najbardziej rozbudowany został wątek „nieznajomej z Calais” i anonimowej damy w gospodzie, z którą wskutek przypadkowego zbiegu okoliczności przyszło Yorickowi dzielić wspólną sypialnię. Szczególnie to ostatnie spotkanie zostało świadomie przedstawione w sposób prowokujący wyobraźnię czytelnika, dyskretnie wykpionego przez nagłe przerwanie powieściowej gry przy końcu *Podróży sentymentalnej*.

„Wykpionego”, bo jak trafnie podkreśliła autorka opracowania powieści w serii Biblioteki Narodowej, miłość przedstawiona na kartach tego utworu okazywała się zawsze miłością nieodpowiedzialną, niedookreśloną i niespełnioną<sup>27</sup>. Warto dodać, że narrator dostrzegał możliwość innego rozwoju wzajemnych kontaktów z nieznanymi, ale traktował tę możliwość z żartobliwym dystansem, godnym rasowego Anglika.

„C'est bien comique, to bardzo zabawne, rzekła dama, uśmiechając się na myśl, że oto po raz drugi pozostawiono nas samych dzięki splotowi niedorzecznych okoliczności. C'est bien comique — powiedziała.

— Do tego, by sytuacja taką się stała — odrzekłem — brakuje tylko komicznego użytku, jaki zrobiłby z niej dworny Francuz, który zalecałby się do Ciebie pani, w pierwszej zaraz chwili, a w następnej oświadczyłby gotowość oddania ci swojej osoby.”<sup>28</sup>

W taki oto sposób został spreparowany scenariusz sytuacji komediowej (być może wzorowany przez Sterna na jakiejś autentycznej a nam nie znanej komedii francuskiej), który w XIX w. zrobił nieoczekiwaną karierę we wspomnianych już francuskich jednoaktówkach o wyraźnie farsowym zabarwieniu. Obok *Indiany*, bardzo znaną okazała się wspomniana przez Lewestama *comédie vaudeville en un acte* pt. *Un monsieur et*



*une dame* pióra A. T. Lauzanne de Vaurouzel, grana na naszych scenach pod tytułem *Pewien jegomość i pewna jejmość*<sup>29</sup>. Do niej to najprawdopodobniej nawiązywał Fredro, wprowadzając w *Świeczce* sytuację podrózną i bohaterów określonych mianem Pana i Pani.

Intryga jednoaktówki Vaurouzela wynika z sytuacji damy z towarzystwa, eleganckiej paryżanki, która zdecydowała się na samotną podróż po kraju. W czasie podróży dyliżansem, jest ona przedmiotem adoracji natrętnego wielbiciela. Dama chroni się na stacji pocztowej. Ale właścicielka zajazdu sprzyja adoratorowi, którym jest jej wychowanek (tzw. mleczny syn). W tej sytuacji zaniepokojona Pani decyduje się na rozpaczliwy krok. Oświadcza ooberżyscie, że obecny w zajeździe przystojny mężczyzna, wyglądający statecznie i nobliwie jest jej mężem, oczekującym na przyjazd. Pani liczy na szybką zmianę koni i rychły wyjazd. Ale wskutek perypetii komunikacyjnych „małżeństwo” zmuszone jest przedłużyć pobyt. Otrzymuje wspólny pokój i oczywiście wspólne łóżko. Dalsze perypetie rozgrywają się podobnie jak w *Podróży sentymentalnej*, a później w *Świeczce*. Spotkanie obcych sobie dotąd ludzi umieszczonych w intymnej sytuacji sam na sam zaczyna owocować sytuacjami pełnymi dwuznaczników, wśród których w pikantny sposób dominuje na scenie problem rozbierania się i problem łóżka. Jednoaktówka kończy się prezentacją i oświadczynami.

Bardziej niż budowa intrygi istotnym problemem omawianej jednoaktówki okazał się jednak problem świadomego, prowokacyjnego przekraczania określonej normy przyzwoitości. Jak wiemy, podobna sytuacja zarysowała się już w obrazkach Sterna, ale tam inicjatorem gry z normą (oraz z wyobraźnią czytelnika) był mężczyzna. U Vaurouzela rola Yoricka przypada Pani. Przynajmniej w planie teoretycznym. Deklaruje ona bowiem stale pragnienie występowania przeciw utartym obyczajom. Co więcej, decyzja samotnej podróży zostaje przedstawiona jako próba wcielania w życie określonej, emancypacyjnej ideologii. Mimo obaw rozkoszuje się sytuacją stwierdzając z aprobatą w duchu Lowelasa: „J'ai remarque, qu'en voyage on fait vite connaissance”<sup>30</sup>. Mężczyzna nie może zrozumieć tej sytuacji i patrzy na nią przez okulary tradycyjnych, przez romanse spopularyzowanych wzorców. Uważa ją mianowicie albo za mężatkę uciekającą przed mężem, albo za narzeczoną obrażoną na kochanka. Emancypantka ripostuje zdecydowanie: „Skądże! nie umie pan zgadywać. Podróżuję z przyjemności, dla podkreślenia własnej niezależności”, a po chwili dodaje: „Zawsze sama (z zapalem :) A nie obawiam się pyszałków, którzy mnie prześladują, i siedzę bez obawy z panem, którego nie znam, ponieważ szanująca się kobieta wzbudza szacunek u innych”<sup>31</sup>.

Po wysłuchaniu wspomnianych deklaracji Pan skłonny jest zaliczyć narzuconą przez los towarzyszkę podróży do grona saint-simonistek.

W naszym przekonaniu ideologia Pani przypomina raczej wyznania czytelniczki romansów Rousseau niż bunt bojownika o wyzwolenie kobiet. Świadczy o tym treść zasadniczej deklaracji ideowej, w której roi się od charakterystycznych dla *Nowej Heloizy* antycywilizacyjnych i antysalonowych akcentów:

„Jeszcze jedna przygoda!... szczęśliwie, że się nie boję!... Ah! moje drogie paryżanki, wy, które życie nieruchome, owinięte w wasze wyperfumowane ciuchy jak mumie, ożywiające się tylko w nocie balów i świąt, gdyby któraś z was znalazła się nagle w środku Berry, sama w zajeździe, jako prześladowana przez zakochanego szaleńca i brodacza, co za strach!... co za rozpacz!... To jest życie, którego wy nie znacie, życie pełne emocji, życie otwarte, na wielkich drogach; tutaj jest dobrze [...] i mniej niebezpiecznie, ponieważ, wierzcie mi, najbardziej światły salon ukrywa często dla nas więcej niebezpieczeństw niż gościniec; i amant, który głośno krzyczy i woła jest mniej groźny niż ten, który jęczy bądź szepcze unieźmie.”<sup>32</sup>

Tak wyglądała obca tradycja, do której niewątpliwie nawiązywał Fredro kreśląc szokującą krytyków jednoaktówkę. Miał nasz pisarz jednakże i w polskiej tradycji literackiej poprzednika, który w skromniejszych rozmiarach podjął wątek „nieznajomej z podróży”. Był nim Józef Korzeniowski.

Mamy na myśli nie tyle początek *Kollokacji*, gdzie wspomniany motyw pełni rolę epizodu otwierającego szereg perypetii bardziej zasadniczych dla utworu, ile komedyjkę z 1846 r. pt. *Stacja pocztowa w Hulczy*. W tej komedyjce doszło mianowicie do spotkania dwojga młodych nieznajomych, Erazma i Hortensji. Była to spotkanie przypadkowe, ale w odróżnieniu od omawianych dotychczas rozgrywało się w przestrzeni scenicznej respektującej zarówno reguły obyczajowe jak i konwencjonalne zasady komediowych romansów. Erazm jechał na kontrakty dubieńskie z lokajem i spotkał się z Hortensją, która zdążyła w tym samym kierunku z ciotką i służącą. Ważną rolę w rozwoju romansu odegrała oberżystka Rejcia, wyposażona w rolę etatowej swatki, a także szybko i bezpośrednio przebiegający flirt między służącą panną i lokajem. Służba została wykorzystana przez młodych (według znanej komediowej tradycji) do ułatwienia bezpośredniego spotkania. Trwało ono zaledwie przez jedną scenę, na neutralnym gruncie, a dialog rozwijany przez Erazma ujawniał jego uczucia w sposób wielce dyskretny.

Jak widać Korzeniowski podjął motyw nieznajomej z podróży w daleko skromniejszych rozmiarach. Z jednej strony ograniczono do minimum scenę spotkania sam na sam, z drugiej zaś młodzi od samego początku zostali nawzajem poinformowani nie tylko o cechach charakteru, ale także o nazwiskach i majątku, w czym istotną rolę odegrała zarówno swatka jak i służba. Tym samym, motyw anonimowości, znamieny zarówno dla Sterna jak i Vaurouzela, został ograniczony do wstępnej kwe-

stii Erazma, gotowego zacząć kłótnię o priorytet otrzymania koni, ale kapitulującego natychmiast pod wrażeniem urody Hortensji. Rozbudowa realiów obyczajowych zbliżała natomiast Korzeniowskiego do tradycji „komedii gościńca”, chętnie zresztą skądinąd uprawianej przez Fredrę zarówno wcześniej, w okresie *Dyliżansu*<sup>33</sup>, jak i później, czego dowodem była jednoaktówka *Lita et Compagnie*. Zbliżała w szczególności do tej odmiany „komedii gościńca”, w której oberża stawała się dogodnym punktem obserwacyjnym dla poznania nieznaney przedtem narzeczonej (narzeczonego), bądź też dla śledzenia zachowań mężów czy żon. W komediach tego typu, przynajmniej jedna osoba znała swego rozmówcę, a źródłem komizmu była przebieranka bądź też nieświadomość partnera<sup>34</sup>.

4

Premierowi krytycy *Świeczki*, zarówno ci, którzy pozytywnie ocenili jej artystyzm, jak i ci, których raziła „nieprzyzwoitość” i „nienaturalność” intrygi, trafnie wiązali jednoaktówkę z lżejszą<sup>35</sup> odmianą gatunku komediowego, określając ją mianem *bluetki*<sup>36</sup>. Do lżejszej odmiany komedii zaliczano również *Indianę*<sup>37</sup>, *Po maskaradzie* czy *Stację pocztową w Hulczy*, o której krytyk pisał, że „jest jednym z tych utworów lekkich bez pretensji, jest to igraszka umysłowa, którą znakomity nasz autor napisał nawiasem”<sup>38</sup>. Recenzenci, bagatelizując temat i dając się na sposób jego przedstawienia, nie docenili zarówno nowatorskiej wymowy obyczajowej, jak i oryginalnego ujęcia tematyki *Świeczki*.

A przecież Fredro występując w swoim utworze z dyskretną polemiką wobec obyczajowych uprzedzeń, okazał się jak na owe czasy (lata sześćdziesiąte XIX w.) nowatorskim rzecznikiem naturalności w stosunkach między ludźmi. Rzecznikiem bezpośredniości zarówno w sytuacjach konfliktowych, jak i między osobami połączonymi nicią wzajemnej sympatii. Okazał się nowatorem również w świetle dostępnej mu tradycji literackiej. Bohaterami Sterna i francuskich jednoaktówek byli panowie, dla których zewnętrzne zalety pięknych nieznanomych nie stanowiły tajemnicy i którzy od początku rozpoczynali mniej lub bardziej konsekwentną i poważną, ale zawsze bardzo konwencjonalną grę o pozyskanie ich względów. Pisarz w istotny sposób zmienił ekspozycję przesuwając moment rozpoczęcia umizgów na środek akcji i nadając zalotom cechę kontrastowego zwrotu sytuacyjnego. Jednocześnie warto dodać, że w przedfredrowskiej tradycji literackiej komediowa podróż miała z reguły motywację indywidualną i najczęściej wynikała ze swobodnej decyzji pań. Była zatem typową „podróżą sentymentalną”. Samotność i podróż Jadwigi uzasadnił pisarz realistycznie, przedstawiając ją jako ubogą guwernantkę, poszukującą pracy w mieście.

Takie obyczajowo demokratyczne a zarazem realistyczne ujęcie związków między ludźmi zrobi z czasem karierę we współczesnej nam literaturze i filmie (por. np. *Pociąg* J. Kawalerowicza oraz liczne filmy typu kobieta i mężczyzna — np. *John i Mary* P. Yatesa — czy *Dziewczyna w mieście*).

Na zakończenie niniejszego szkicu warto dodać, że kariera motywu nieznanego z podróży była uzasadniona historycznie i społecznie. Rozwój komunikacji i nawyków podróżowania w naturalny sposób zbliżał różne środowiska i stwarzał sytuacje sprzyjające poszerzaniu kręgu doznań także o nowe szanse w dziedzinie kontaktów między paniami a panami. W tym sensie *Świeczka*, podobnie jak towarzysząca jej tradycja literacka, a następnie współczesne nam wcielenia omawianego motywu towarzyszyły wiernie autentycznym wydarzeniom życiowym<sup>39</sup>.

### Przypisy

<sup>1</sup> Cytaty zawarte w niniejszym artykule pochodzą z wydania *Świeczki w Pismach wszystkich*, w opracowaniu S. Pigonia, ze wstępem K. Wyki, Warszawa 1957, t. 9.

<sup>2</sup> Na temat wady komicznej por. P. Goodman, *The Structure of Literature*, Chicago and London 1962, s. 81 i nast. O prawidłowościach przestrzeni komediowej interesująco pisze F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Warszawa 1972, s. 346.

<sup>3</sup> Eyc może przestrzeń sceniczna *Świeczki*, owa chała w lesie, tworzy w intencji komediopisarza sytuację parodiującą słynny domek czy chatkę ze śpiewu Gustawa w IV cz. *Dziadów* (w. 51-58). Motyw ten został sparodiowany w znanym liryku W. Syrokomli *Do\**. Ale ten sam pisarz, nawiązując ponownie do Mickiewiczowskiego dramatu, a także do przysłowia „Choćby w chatce — byle z nim”, napisał dramat *Chatka w lesie* (1855), w którym ów schillerowski motyw został ponownie rehabilitowany. (Por. M. Ingło, *Dom ojczysty w twórczości Władysława Syrokomli w: Syrokomli w 150-lecie urodzin*. Inowrocław - Toruń 1973, s. 61-62). Tak więc motyw chatki kochanków przeżywał w okresie poprzedzającym powstanie naszej jednoaktówki swój renesans.

<sup>4</sup> Jak stwierdzają niektórzy badacze, farsa składa się z aforyzmów i akcji ilustrującej ich stałą aktualność. (Por. J. Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johan Nestroys*. Berlin 1970, s. 10).

<sup>5</sup> Jak świadczy przysłowie „Kiedy baba puści się w tany, więcej robi kurzawy niż młoda” (*Nowa księga przysłów polskich*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1, s. 38), baba oznaczała niewiastę nie pierwszej młodości.

<sup>6</sup> *Nowa księga przysłów polskich*, op. cit., s. 32.

<sup>7</sup> W. Pol, *Szajne-katarynka*, cyt. za *Księga cytatów z literatury polskiej* ułożona przez P. Hertza i W. Kopalińskiego. Warszawa 1975, s. 398.

<sup>8</sup> *Nowa księga przysłów polskich*. Op. cit., t. 3, s. 310 i t. 1, s. 41.

<sup>9</sup> *Nowa księga przysłów polskich*. Op. cit., s. 35.

<sup>10</sup> Jak bowiem mówi przysłowie „I we dnie mądre baby jeżdżą na ożogu” (tamże, s. 37).

<sup>11</sup> N. Frye, *Mit, fikcja, przemieszczenie*. „Pamiętnik Literacki”, 1969, z. 2, s. 288.

<sup>12</sup> Określenie Bergsona, por. M. Merchant, *Comedy*. London 1972, s. 10 - 11.

<sup>13</sup> Jak słusznie komentuje Pigoń, szczęście polega w tym wypadku na tym, że młodzi noszą „imiona pary królewskiej: Jadwigi i Władysława Jagiełły; można stąd rokować, że i oni utworzą parę małżeńską”. (Objaśnienia do w. 346, *op. cit.*, s. 435).

<sup>14</sup> Warto dodać, że gra światła, obdarzona wyraźną funkcją dramatyczną, była zaprogramowana na teatr XIX-wieczny, o widowni oświetlonej w czasie spektaklu. Taka konwencja teatralna wzmacniała istotnie ekspresję sytuacji. W podobny sposób wykorzysta dramatyczny efekt światła T. Rittner w jednoaktówce *Odwiedziny o zmroku*, tematycznie zbliżonej do treści komedyjki Fredry w jej drugiej fazie. (Por. T. Rittner, *Odwiedziny o zmroku, Dramaty*. Warszawa 1966, t. 1, s. 178).

<sup>15</sup> Wyrażenie W. Pola (*Teatr i Aleksander Fredro w: Polska krytyka literacka*, oprac. M. Grabowska i M. Straszewska. Warszawa 1959, t. 2, s. 45).

<sup>16</sup> „Dziennik Polski” 1877, nr 37.

<sup>17</sup> F. H. L[ewestam], *Przegląd teatralny*. „Kłoso” 1877, nr 629, s. 39.

<sup>18</sup> „W końcu jakże jest naturalna ta metamorfoza wzajemnych względem siebie usposobień obojga podróżnych, którzy póki otuleni w ciepłe okrycia i z zakrytymi twarzami w ciemnej, jedną tylko świeczką oświetlonej izdebce, uważali się za podeszłych, nie mieli dla siebie nawet względów prostej uprzejmości, a potem tak jak on, gdy ujrział, że jego towarzyszka jest młodą i piękną, w mgnieniu oka z rubasznej i opryskliwej obojętności przeszedł do roli nadskakującego galanta, również i ona zmieniła natychmiast ton, przekonawszy się, że niegrzeczny dotąd towarzysz jej nie jest s[ar]cem.” (*Teatr*, „Czas” 1877, nr 42).

<sup>19</sup> W. Noskowski, *Przegląd Teatralny*. „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 80, s. 5.

<sup>20</sup> St. M. Rz., *Przegląd Teatralny*. „Biesiada Literacka” 1877, nr 80, s. 24.

<sup>21</sup> Por. E. Lubowski, *Przegląd teatralny*. „Bluszcz” 1877, nr 28, s. 222.

<sup>22</sup> F. H. L[ewestam], *op. cit.*

<sup>23</sup> Na podstawie tej komedii F. Skarbek napisał swoją „krotochwilę w 1 akcie ze śpiewkami” pt. *Po maskaradzie*.

<sup>24</sup> K. Estreicher, *Teatra w Polsce*. Warszawa 1876, t. 2, s. 137.

<sup>25</sup> Cyt. za D. Danek, *Nos a łydka. O powieściowych spisach rzeczy*. „Teksty” 1975, nr 4, s. 60 - 61.

<sup>26</sup> Z. Sinkowa, *Wstęp do L. Sterne, Podróż sentymentalna do Francji i Włoch*. Wrocław 1973, BN, s. II, nr 174, s. XLIV.

<sup>27</sup> Por. Z. Sinkowa, *op. cit.*, s. XLV.

<sup>28</sup> L. Sterne, *Podróż sentymentalna, op. cit.*, s. 32.

<sup>29</sup> Por. K. Estreicher, *op. cit.*, t. 2, s. 289, 308, 442.

<sup>30</sup> Xavier, Duvert et Lauzanne [A. T. Lauzanne de Vaurouzel], *Un monsieur et une dame. Comedie-vaudeville en un acte*. Berlin 1858, s. 13.

<sup>31</sup> *Tamże*, s. 13 i 14.

<sup>32</sup> *Tamże*, s. 5.

<sup>33</sup> Na temat „zajazdowych” komedii i komedyjek Fredry, por. K. Wyka, *Wstęp do A. Fredro, Pisma wszystkie. Op. cit.*, t. 1, s. 88 i nast.

<sup>34</sup> Komédie tego typu kopiowały model intrygi *Igraszek trafu i miłości* Marivaux. Tak np. W *Stacji pocztowej* C. Goldoniego „Dwoje nie znających się uprzednio przyszłych małżonków (układy rodzinne!) kierowanych, każde z osobna pragnieniem niezależnego poznania się, chcą się nawzajem podejść i spotykają się

w oberży [...] On wie z kim mówi, ale ona go nie zna". (C. Goldoni, *L'auberge de la poste*. Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers. Paris 1822, t. 9, s. 425). Panna podróżuje z opiekunem lub służącą, a pan młody z przyjaciółmi. Na podobnej zasadzie rozgrywa się akcja w *Stacji pocztowej w Frauenbraten* A. Kotzebuego. Motyw anonimowości zostaje w tych i podobnego typu utworach istotnie ograniczony, a autorzy przestrzegają reguł obyczajowych w ukazywaniu spotkań między przyszłymi kochankami. Do tego nurtu komediowego nawiąże Fredro w komedii *Lita et Compagnie*. Równolegle rozwijała się trzecia wersja tego komediowego w końcu motywu stosunkowo najmniej związana z motywem macierzystym. W takich utworach jak *Kawiarenka wenecka* C. Goldoniego, *Popas* F. Skarbka czy *Noc 1002-ga* C. Norwida, oberża stawała się miejscem spotkania ludzi (małżonków, kochanków) niegdyś dobrze sobie znanych, potem rozdzielonych przez okoliczności — często zawinione przez siebie. Akcja tego typu utworów zmierzała do ukazania renesansu owej dawnej znajomości.

<sup>35</sup> W świetle reguł poetyki klasycystycznej rzecz rozpatrując, chodzi o tzw. komedię dawną, „która wszystkiego sobie pozwalała”, nie licząc się zadaniami dydaktycznymi. (F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, oprac. S. Pietraszko. Wrocław 1956, BN, s. I, nr 158, s. 125 - 126).

<sup>36</sup> Wbrew pozorom pojęciu *bluetki* nie odpowiadał jakiś określony gatunek sceniczny. Miało ono charakter określający rozmiary i sposób pisania różnych gatunkowo tekstów. W poszczególnych wydaniach encyklopedii Larousse'a czytamy o *bluette* co następuje: „Petit ouvrage d'esprit sans importance, mais finement écrit”.

<sup>37</sup> K. Estreicher określał *Indianę* mianem „niebudującej krotchwili” (*op. cit.*, t. 2, s. 639).

<sup>38</sup> *Teatr Rozmaitości*. „Stacja pocztowa w Hulczy. „Artykuł nadesłany”. „Gazeta Warszawska” 1845, nr 165.

<sup>39</sup> Małżeństwo z nieznaną z podróży zawarł Zorian Dołęga Chodakowski, który, jak stwierdza jego biograf, „Na drodze do Pskowa za Sobiezem zjechał się z jakąś panną, odbywającą podróż do Petersburga do matki. Rzecz to zwykła na owe czasy. Panna miała przy sobie służącą i kuzynkę Lutkę [...] Jechali pocztą. Równocześnie zaprzęgano im konie na stancjach, równocześnie zatrzymywali się dla odpoczynku lub posilenia się. Czarnocki, bardzo łatwy w zawiązywaniu stosunków, poznał się z nią rychło”. W trakcie podróży znajomość stawała się coraz bardziej zażyła. „W Pskowie zatrzymali się oboje: on w celach naukowych, ona dla wypoczynku. Tutaj rozpoczął się atak p. Adama, który się zakończył ślubem. Nieodstępnie przez kilka dni — pisze — błagałem ją, użyłem całej wymowy mojej i na koniec otrzymałem zezwolenie, że Konstancja Fleming będzie Chodakowską. Psków od niedawna właśnie posiadał kościół katolicki, w którym ślub się odbył 21 września [1819 r., dop. M. I.]. Nadaremnie panna Konstancja, zgadzając się w zasadzie na poropozycję Czarnockiego, prosiła o zwłokę, o odłożenie tego do Petersburga, ażeby się wszystko stało za wiedzą i pod okiem matki — nie pomogły żadne perswazje” (Fr. Rawita-Gawroński, *Zorian Dołęga Chodakowski*. Lwów 1888, s. 71 - 72).

Gawroński oparł swoją relację na listach Chodakowskiego do Ł. Gołębiowskiego (listy z 30 X i 3 XI 1819 r.) i L. Kropińskiego (list z 22 I 1820 r.). Listy do Gołębiowskiego były drukowane wspólnie w „Pamiętniku Umiejętności Moralnych i Literatury” (Warszawa 1830, t. 4), a następnie przedrukowane w Krakowie, w 1835 roku. List do Kropińskiego został opublikowany w 1866 r. w t. 2. „Biblioteki War-

szawskiej”. Jak wiadomo komedia rozkwitała nie tylko na glebie konwencji, lecz także na niwie życiowego autentyzmu. Nie jest zatem rzeczą wykluczoną, że pisarz znał historię Chodakowskiego bądź też inne, podobne wypadki.

(Na epizod z życia Z. Chodakowskiego zwróciła mi uprzejmie uwagę dr Milica Jakóbiec-Semkowowa).