

Wojciech Natanson

Wielki człowiek do małych interesów

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 11, 57-68

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wojciech Natanson

WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW

Struktura i problemy

Najsłynniejsza z późnych komedii Aleksandra Fredry, sztuka o „wielkim człowieku do małych interesów”, zaciekawia już samą swoją strukturą. Zadziwiająco śmiała, rozsadzająca wszelkie reguły; swobodną — a przecież precyzyjną, dokładną, konsekwentną. Cztery akty tego utworu — pierwszy, drugi, trzeci i piąty — to sztuka dotycząca ważnych problemów życia, gdzie uśmiech, pobłażliwy lub ironiczny, służy do tym wyraźniejszego uwydatnienia obserwowanych faktów. Ta część *Wielkiego człowieka* jest osnuta przede wszystkim dokoła postaci i działalności, czy pseudodziałalności, tytułowego bohatera, Ambrożego Jenialkiewicza, pierwotnie nazwanego Jenialskim.

Ale są tu i inne wątki, motywy, problemy. Choćby echa emancypacyjnych dążeń kobiecych, które reprezentuje odważna, niezależna i inteligentna, 19-letnia panna Matyllda, siostrzenica Jenialkiewicza. W pewnym momencie miała ona, drogie autorowi, imię Zofii. Nosiła je ukochana Fredry, przedmiot jego długotrwałych marzeń, wreszcie żona darzona wiernym przywiązaniem, Zofia z Jabłonowskich Skarbkowa. W epoce, zdawało się beznadziejnej, miłości do młodziutkiej mężatki, autor *Dam i huzarów* raz po raz dawał imię Zofii bohaterkom swych utworów, składając niejako hołd ukochanej. Ale w momencie pisania *Wielkiego człowieka* myślał zapewne i o innej (przede wszystkim o innej) Zosi. O córce ukochanej, późniejszej pani Szeptyckiej. Rzecz charakterystyczna, że w przypuszczalnym momencie powstawania *Wielkiego człowieka* liczyła ona właśnie tyle samo lat, co panna Matyllda.

Rozporządzamy drukowanym tekstem *Wspomnień z lat ubiegłych* Zofii z Fredrów Szeptyckiej, przygotowanym przez prof. Bogdana Zakrzewskiego¹. Oprócz trochę minoderyjnych zwierzeń i światowych plo-

tek, tekst ten przynosi także i uwagi, które by się mogły niemal znaleźć w ustach Matyldy z *Wielkiego człowieka*, początkowo nazwanej — Zofią. Wobec konkurentów starających się o jej rękę, córka wielkiego pisarza, sama obdarzona pewnymi zdolnościami malarskimi, doznaje nieraz nie-smaku i niechęci. Czasem wyznaje, że wolałaby wybrać los... starej panny. A rodzice potwierdzają to zdanie.

Poeta obdarzył swą bohaterkę charakterem samodzielniejszym i śmielszym, niż miała Zofia Szeptycka.

W Polsce XIX-wiecznej emancypacja kobiet, siłą faktu, musiała być szybsza, niż gdzie indziej. Rola Ewy Felińskiej w konspiracji kierowanej przez Szymona Konarskiego jest symptomem tego procesu. Matylda z *Wielkiego człowieka* wie dobrze, że chodzi jej o sprawy skromniejsze. Jednak pewne jej decyzje nakłaniają do refleksji.

Matylda jest świadoma niepopularności, jaką jej postawa może obudzić w środowisku ziemiańskim, na prowincji. Niezależność zdania jest zresztą, zawsze i wszędzie, narażona na odruchy niechęci.

Pewno, że już bohaterowie *Ślubów panińskich*, a nawet i *Zemsty* (Wacław wobec Rejenta, Albin w wybuchu gniewu na Radosta, Aniela w swej „postawie spiskowej”) buntowali się przeciw krępowaniu ich osobistej swobody i prawa decydowania o własnym losie. Ale w *Wielkim człowieku* rzecz posuwa się dalej. Matylda wybiera sobie męża nie tylko wbrew radom poczciwego stryjaszka, Jenialkiewicza. Wybiera chłopca, który jej się na pewno podoba fizycznie, którego upodobania podziela. Zanim sobie jasno uświadomiła potrzeby serca i inklinacje zmysłów, Matylda lubi się włóczyć z owym kuzynem, Karolem po polach i lasach. Nie znaczy to, aby nie znała wahań czy skrupułów. Można się domyślać, że w scenie, w której Karol spóźnia się na umówioną z Matyldą przejażdżkę, zdenerwowanie jej jest nie tylko wyrazem upokorzenia, ale i na wpół uświadomionej miłości. Panna dość długo waha się, zanim wyzna Karolowi uczucie i, w myśl swych zasad, wybierze go na męża. On znowu nie chce być natrętny, przeżywa kompleksy swej niezamożności, a także i poczucia niezadowolenia z samego siebie.

Ta komedia obraca się psychologicznie, raz po raz, koło tych subtelnych odcieni emocjonalnych, które ludzi „paraliżują” w lęku, by się nie narazić na fałszywe sądy. Przykładem może być także i Dolski, jego stosunek do Jenialkiewicza, Leona i Anieli. Zważmy, że Karol, porucznik ułanów, jak zgryźliwie i nie bez zawiści wspomina konkurujący z nim Leon, uczestniczył prawdopodobnie w kampanii węgierskiej 1849 r. — przeciw Habsburgom. Żyje teraz u swego stryjaszka, korzystając z amnestii; może nawet — półlegalnie. Jeśli przyjmiemy, że akcja owej „komedii serio”, jak udowodniał Stanisław Pigoń, rozgrywa się z początkiem lat pięćdziesiątych, los Karola wcale nie był łatwy. O jakiejś posiadzie

nie było mowy, rząd wiedeński w tych sprawach nie żartował. Ukochany syn Fredry, Jan Aleksander, długo czekał na pozwolenie powrotu do kraju, mimo usilnych starań namiestnika Gołuchowskiego. Tak mocno mu pamiętano udział w antyhabsburskim ruchu 1849 roku! Więc decyzja Matyldy, poza cechami emancypacyjnymi i działaniem w myśl miłosnego instynktu, ma charakter także i polityczny. Wybiera „porucznika ułanów” nie tylko dlatego, że woli wojskowego od cywila. Mundur Karola (powiedzmy to wbrew Boyowi, jako autorowi „Obrachunków”², ma tu znaczenie symbolu insurekcyjnego. Solidarność ruchów wyzwoleniczych była cechą epoki. Nie tylko, czy nie tyle z sympatii dla Madziarów, ile z przekonania, że walka o wyzwolenie tego kraju może służyć niepodległości Polski, ochotnicy nasi przedzierali się za Karpaty.

Fredrze, gdy pisał *Wielkiego człowieka*, groził proces o zdradę stanu w Austrii z powodu jego śmiałej postawy zajętej w 1848 r. Musiał pisać dość ostrożnie, choć utworu nie przeznaczał na razie na scenę, ani do druku. Aluzje patriotyczne, związane ze sprawą Karola i wyborem Matyldy musiały być starannie zawoalowane, ale można je dostrzec. To właśnie Matylda przypomina, iż Karol dobrze się bił i że nie zawsze interes kieruje ludzkimi postępami. Że możliwa jest przekora bezinteresowna.

*

* * *

Warto wspomnieć o innych motywach utworu. Na przykład o subtelnej grze uczuć Dolskiego i Anieli. Prawda, że chodzi tu jedynie o kilka scen; ale nie można zapominać o ich delikatnym rysunku. Na przykład, gdy odgadnięcie niewyraźnie napisanego wyrazu „miłość” staje się okazją do gry aluzji i flirtu. Aniela bywa w teatrze uznawana za rolę niewdzięczną i bladą. Ma ona jednak własne zdanie, krytycznie ocenia wuja, niepokoi się o brata i możliwość wyrządzenia mu przez Matyldę mimowolnej krzywdy; jej urokowi ulegają wszyscy, nie wyłączając starego rezydenta, gderającego pana Ignacego, który z sympatią patrzy na jej miłość.

Sprawa Dolskiego wydaje mi się jedną z ciekawszych w tej psychologicznej „komedii serio”. 25-letni (jak oblicza S. Pigoń³), niespodziewanie przez dziedzictwo wzbogacony młodzieniec, jest rzekomo — prostą organizacją duchową. Ale nie ufajmy tym pozorom! Pojedynek, w którym skrzywdził dawnego przyjaciela, stał się wstrząsem, decydującym o postawie życiowej. Porywczy, namiętny, wielkim wysiłkiem woli narzucił sobie dyscyplinę opanowania i rozważa. Uzyskaną — sposobem mechanicznym. W decydującym momencie, gdy już nerwy odmawiają posłuszeństwa, nuci falsetem jedyną piosenkę, którą zdołał zapamiętać.

Sam sobie dobrze zdaje sprawę ze śmieszności tego środka. Ale właśnie samorozśmieszanie ułatwia zahamowanie wybuchów. Taka znajomość własnego temperamentu, umiejętność zapanowania nad nim, powinny budzić uznanie. I budzą go, nawet u arcykrytycznej, a przy tym dowcipnej i obdarzonej poczuciem humoru, Matyldy. Tym bardziej muszą imponować zakochanej Anieli.

Przesadnie delikatny i przeczulony, bojący się kogokolwiek urazić czy dotknąć, Dolski może się wydawać naiwnym. Wbrew opinii niektórych krytyków (np. Boya)⁴ — niepodobna go uznać za głupca. Od pierwszej sceny krytycznie ocenia Jenialkiewicza. Bez wahania gotów pożyczycić znaczną sumę swemu kontrkandydatowi na stanowisko dyrektora Towarzystwa Kredytowego, Leonowi; postępuje tak przez wstręt do krótkowzrocznej małostkowości, przez poczucie lojalności. Antyalkoholik w środowisku hulaszczym jest zapewne dobrym gospodarzem. Czy należycie wykonywałyby funkcje dyrektora w Towarzystwie Kredytowym, o które się stara za namową Jenialkiewicza? Zapewne przeszkadzałyby mu wrażliwość, delikatność, niechęć krzywdzenia, zbyt dobre wychowanie. Ale pomagałyby: siła woli, samodyscyplina, trzeźwość.

Walka o wybór na stanowisko dyrektora Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego jest jednym z naczelných wątków utworu. I najciekawiej poprowadzonych! Zachowanie się dwóch kandydatów na to stanowisko oraz „reżyserskie”, dobrowolnie przyjęte, a najfatalniej realizowane, plany Jenialkiewicza wypełniają zarówno „komediową” część utworu, jak i farsowy epizod czwartego aktu.

Jednym z pretendentów jest, jak wspomniałem, ambitny i sceptyczny, ubogi i pozbawiony skrupułów, dążący prosto do celu, bratanek głównego bohatera, Leon. Obraża się, gdy go nazywają przyszłym następcą stryja. Może i ma rację, gdyż jego metody są przeciwieństwem tych, które stosuje pan Ambroży. „Wielki człowiek” komplikuje najprostsze zagadnienia, mimo woli sam na siebie zastawia pułapki. Jego synowiec wykorzystuje każdą taką omyłkę; zmierza do celu najprościej, najbardziej funkcjonalnie. Jest bardzo ambitny, a pewien odcień miłości własnej zbliża go do pana Ambrożego. Bojąc się porażki, dopiero wtedy oświadcza się bogatej Matyldzie, gdy zostaje dyrektorem Towarzystwa Kredytowego i uzyskuje niezależność. Przez ambicję nie przyjmuje też pożyczki „przedwyborczej” wspaniałomyślnie ofiarowanej przez Dolskiego.

Ciekawe są spostrzeżenia Leona, dotyczące krypto-korupcji przedwyborczej. Nie dając wprost łapówek, można sobie jednak — według Leona — kaptować głosy w sposób całkowicie dozwolony, legalny, obliczony na psychologię wyborców. Leon tych metod używać nie musi — wystarczy, że wyzyska nadmiar tajemniczości, rozsutej przez stryja i zagarnie w ten sposób głosy, jakie miały paść na Dolskiego. Ale ów krótki opis wybor-

czych procederów może być charakterystyczny dla głosowania ograniczonego cenzusem. Przyrównywałem je w książce pt. *Szkice teatralne* do słynnych ówczesnych „zgniłych okręgów” w wyborach angielskich⁵, gdzie kilka osób decydowało o wyniku. Fredro, kreśląc owe dowcipne spostrzeżenia ustami Leona, który wierzy w przemożną władzę pieniądza, robił zapewne aluzje do znanego sobie dobrze systemu wyborów galicyjskich. Z wywodów S. Pigionia⁶ wiemy, że był zwolennikiem rozszerzenia praw wyborczych do sejmu krajowego i bronił tej idei w memoriałach skierowanych do władz, w 1844 i 1846 r. A także, podpisując radykalnie demokratyczny adres w roku 1848, ułożony przez Smolkę i Ziemiałkowskiego.

*
* *
*

Jak wspomniałem, IV akt *Wielkiego człowieka* ma odmienny od pozostałych ton, rytm i nastrój. Zdecydowanie farsowy, a zarazem groteskowy. Śpieszącemu się, z wielu powodów, Dolskiemu wszyscy przeszkadzają. Jakby się uwzięli! Pośpiech nie jest sprawą łatwą dla tego impetyka, który sam sobie narzucił dyscyplinę i maskę flegmatyczności. Zarazem powoduje to serię drobnych, a przykrych wydarzeń, sprawiających dalszą zwłokę. Rytm wydarzeń nieustannie narasta. Tragikomiczna sytuacja przychodzi na myśl jakiś groteskowy sen, prawie koszmar, choć śmieszny.

Można by się pokusić o sporządzenie tabelki napięć rytmicznych, która by wykazała różnicę między aktami początkowymi (oraz finałem) a epizodem groteskowo-farsowym. Ale nie należy sądzić, że ów epizod „wyskakuje” z całości, że nie jest z nią złączony. Trzy elementy zapewniają tu ciągłość. Po pierwsze: sprawa wyborów na dyrektora Towarzystwa Kredytowego, przewijająca się w tym akcie. Po wtóre: osobowość Dolskiego. Po trzecie: „wielki człowiek do małych interesów”, „grafoman działania” staje się głównym sprawcą katuszy czy kłopotów swego kandydata, wybrańca, przyjaciela. To on mu nasyła nieproszonych, i w tym momencie niepożądanych, choć zarazem upragnionych, gości. To Jenialkiewicz zapomina o własnym, starannie sporządzonym (dwukolorowym atramentem!) spisie wyborców, dublując polecenia, niepotrzebnie komplikując sprawy proste. To on uniemożliwia wypełnienie podwójnej misji Dolskiego: kandydackiej i towarzyskiej.

*
* *
*

Zatem nawet i owe sceny, w których Ambroży Jenialkiewicz nie jest fizycznie obecny, przyczyniają się do jego lepszego poznania. Oto dzia-

łacz skompromitowany nawet przez nadmiar gorliwości. Jest zarozumiały, można go nazwać egotystą. Wszelkie środki, jakie stosuje, odnoszą skutek przeciwny zamierzeniu. Czyni zły użytek nawet ze swej energii, aktywności i rozmachu.

Mimo to potrafi działać na wyobraźnię szerszego grona ludzi. Nie jest pozbawiony wdzięku. Budzi śmiech, ale i sympatię. Trudno go uznać za postać całkowicie negatywną. Jego zaciekawienia umysłowe wyodrębniają go ze środowiska. Choćby nawet nie czytał dzienników i czasopism, które prenumeruje, ciekawe jest, że odczuwa taką potrzebę, że się nie pogrąża w obojętności czy inercji.

Niejako antytezą Jenialkiewicza jest w tej komedii pan Ignacy, stary rezydent i krewny, wróg czytania, gderacz, choć zapewne dobry rolnik, ratujący w praktyce gospodarkę Ambrożego i jego podopiecznych.

Jenialkiewicz wszystkim się żywo interesuje. Pasjonuje się nowymi odkryciami w dziedzinie pochodzenia gatunków biologicznych i antropologicznych. Upaja go statystyka i ekologia. Nowsze teorie lingwistyczne kazały mu się zajmować — po dyletancku — proporcją liter powracających w pewnej ilości słów.

Ale i w tej mierze — chaos myślowy wiedzie go na manowce. Chciałby wszystko sam rozstrzygać, ma pretensje do wszechkompetencji. Myśl, która go podnieca i bawi, każe mu zapominać o zadaniach najbliższych. Zamiast kazać naprawić uszkodzone strzechy — sporządza „wykaz stosunku produkcji słomy jednego sążnia kwadratowego ziemi do zużycia tejże w jednym sążniu strzechy”.

Wiemy — zwłaszcza dzięki pracom S. Pigionia⁷, że Aleksander Fredro był gorącym zwolennikiem autonomii galicyjskiej, przekazania przez biurokrację austriacką władzy samorządnym organom polskim. Urzędników nasłanych przez Wiedeń nie cierpiał, nienawidził, nazywał ich „diabłami w stosowanych kapeluszach”. Jeśli więc tak surowo oceniał „grafomanię działania” Ambrożych Jenialkiewiczów, przyznając im pewne zalety, nie zamykając oczu na talenty, choćby zmarnowane, można w tej komedii dostrzec znamiona przestrogi. Przewidując przejęcie władzy przez organy autonomiczne, twórca tej „komedii serio” wyrażał obawę, czy równocześnie nie zostaną przejęte złe strony systemu urzędniczego. Wiadomo, że połączenie formalistyki z bałaganem — to (także i dziś) mieszanina piorunująca!

Powiedzieliśmy, że czyny Jenialkiewicza oglądamy nawet i wtedy, gdy go na scenie nie ma. Raz jeszcze się to potwierdza w akcie ostatnim, gdy Dolski opowiada o przygodach, jakich zaznał we francuskiej restauracji lwowskiego hotelu, do której mu Jenialkiewicz polecił zaprosić wyborców na wytworną kolację z szampanem. Polecił — i zapomniał — zapewne ogarnięty jakimś nowym „genialnym” projektem. To ostatecz-

nie pograżyło kandydaturę Dolskiego i zdecydowało o wyborze Leona. Ale narracja śmiało tutaj użyta, nie rozbija dramatycznego napięcia. Służą komizmowi zarówno przez opis niespodziewanego pijaństwa, wywołanego straceniem równowagi nerwowej, jak i przez charakterystykę narratora. Zarazem ukazuje reakcje słuchających: Anieli, Karola, Matyldy. Pomaga rozwiązać akcję matrymonialno-miłosną. A także — ostatecznie kompromituje Jenialkiewicza.

Drugi przykład takiego użycia narracji jako czynnika komediowego, to opis farsowej sytuacji Karola, który ugrzązł był w błocie i zabawnie o tym opowiada, w pierwszej scenie aktu trzeciego. Usprawiedliwia się tą opowieścią, a zarazem ujawnia temperament panny, jej wesołe usposobienie, wyobraźnię, zmysł humoru, umiłowanie przygody, pewne cechy prawie dziecinne.

Można więc powiedzieć, że *Wielki człowiek* to komedia, w której analiza psychologiczna i bystra obserwacja zjawisk społecznych sąsiaduje zarówno z komizmem słownym, jak i sytuacyjno-farsowym, a nawet groteskowym, z liryką miłosną i udratyzowaniem narracji. Jakież bogactwo formalne, treściowe, problemowe! Można *Wielkiego człowieka* przyrównać pod tym względem do *Pana Jowialskiego*, gdzie się zarysowuje równie wielka hojność wątków, wykazana najlepiej w inscenizacji Jerzego Kreczmara w roku 1967⁸.

*

* *

Dość tajemnicza jest geneza tej sztuki. Stanisław Tarnowski⁹, pierwszy wybitny badacz Fredrowskiej twórczości, uznał — zapewne na podstawie informacji syna Fredry — że *Wielki człowiek* jest jedną z pierwszych sztuk, napisanych „do szuflady” po długim a dramatycznym milczeniu. Że powstała „jakoś po roku 1850”. Ignacy Chrzanowski¹⁰ przyjął tę sugestię, idąc nawet dalej i przyjmując, że to „utwór pierwszy w szeregu nowej serii”. Innego jednak zdania był Eugeniusz Kucharski¹¹. W rozprawie *Chronologia komedii i niektórych pomniejszych utworów A. Fredry* uzasadnia opinię, że pierwszą sztuką, którą poeta napisał przerwawszy milczenie, były *Dwie bliźny*. Datę napisania *Wielkiego człowieka* przesunął na lata sześćdziesiąte, uznał ją za jeden z ostatnich utworów w komediopisarskiej karierze Fredry.

Chronologię tę przyjął Boy, pisząc w 1935 r. recenzję z przedstawienia w warszawskim Teatrze Narodowym¹², jak również Kazimierz Wyka w *Polskim słowniku biograficznym*¹³.

Ale Stanisław Pigoń, wracając do tej sprawy w szkicu *Narodziny „Wielkiego człowieka dla małych interesów”*¹⁴ bronił innego zdania. Powołał się na słynny wiersz *Pro memoria* (cytowany zresztą i przez Ku-

charskiego); Fredro wspominał w tym utworze przejścia z lat 1852 - 1853, gdy mu wytoczono proces o zdradę państwa oraz obrazę majestatu za to, że nazwał austriacką biurokrację „diabłem w stosowanym kapeluszu” (wyrażenie to władze przypisały cesarzowi austriackiemu). Groziło nawet (3 grudnia 1858 r.) aresztowanie poety; na szczęście udaremnione przez jego chorobę i wyjazd do Paryża. We wspomnianym wierszu Fredro pisał:

Udając zaś fantazję przed grożącą kozą,
Napisałem komedię... lecz tym razem prozą.
A napisawszy jedną, po szczęsnym połogu
Do dawnego, niestety, wróciłem nałogu.

Zdaniem Pigionia ową komedią prozą mógł być tylko *Wielki człowiek*, a nie *Dwie bliźny*.

„Decydować tu winien ciężar gatunkowy utworu. Jeśli pomysł jego zdołał przełamać zawziętość Fredry, wyrwać go z tyloletniego zaprzysiężonego milczenia — musiał to już być pomysł nie lada. Nie jakaś bagatelna zabawka, nie jeden jeszcze wariant ucieśnych kamerażów miłosnych i małżeńskich, zdolny wypełnić ramy jednoaktówki, ale koncepcja w wielkim stylu, o problematyce rozległej, o charakterze i środowisku dotąd nie wyzyskanych, o wymiarach pojemnych, mieszczących konflikty z życia domowego zarówno, jak i publicznego. A te walory [...] ma przecież tylko *Wielki człowiek*.”

Niezupełnie się zgadzam z Pigioniem co do oceny *Dwóch bliźn*, jednej z najświetniejszych sytuacyjnie komedii fredrowskich. Ale swój domysł poparł uczony także rozumowaniem opartym na nieznanym Kucharskiemu spisie sztuk, pochodzącym sprzed 1858 r., a obejmującym też *Wielkiego człowieka* i to w wersji już późniejszej, bo 5-aktowej (poprzednie miały ich tylko cztery). Nie jest rzeczą pewną, czy i w późniejszym okresie Fredro raz jeszcze do pracy nad *Wielkim człowiekiem* nie wrócił, czy znana nam wersja, pośmiertnie drukowana, nie pochodzi z lat sześćdziesiątych. Argumenty Pigionia, choć sugestywne i bogate, opierają się jednak na wielu niewiadomych.

Jeśli jednak jego hipoteza (przyjęta i przez Wykę we wstępie do 7 tomu wydania *Pism wszystkich Fredry*, z 1958 r.¹⁵) jest trafna, wynikałaby z niej ważna konsekwencja. To właśnie *Wielki człowiek* zdecydowałby o powrocie najświetniejszego naszego komediopisarza do dramatycznie przerwanej twórczości. Właśnie on uratował 14 utworów, wśród których są i *Dwie bliźny*, i *Pan Benet*, i *Z Przemysła do Przeszowy*, i *Ostatnia wola*, i *Wychowanka*, *Rewolwer* czy *Nikt mnie nie zna*. Nowy Fredro, niepodobny do twórcy z pierwszego okresu, wzbogacił swój wizerunek. Nie bez znaczenia byłby fakt, że — wedle Pigioniowej hipotezy, oraz mniemań Tarnowskiego i Chrzanowskiego — sztuka powstać miała w Paryżu. Mamy niestety zbyt szczupły zasób wiadomości o pobycie Fredry nad Sekwaną. Z relacji Zofii Szeptyckiej, kilkunastoletniej w czasie tego pobytu dziewczynki, zdaje się wynikać, iż Fredro obracał się

głównie w sferach polskiej kolonii, zbliżonej do Hôtel Lambert. Ale i Mickiewicza kilkakrotnie spotkał; w swym mieszkaniu lub w głównej kwaterze Czartoryskich. Do francuskich teatrów na pewno chodził. Rozszerzenie horyzontów, umiejętność korzystania z nowych inspiracji, widzenie kraju poprzez pryzmat zagranicznych doświadczeń, mogły się przyczynić do tej mnogości i bogactwa, któreśmy się starali wskazać. Fredro dodał na wstępie *Wielkiego człowieka* charakterystyczną notę:

„Wszystkie sztuki dramatyczne francuskie mają ogólną nazwę komedii. Niemcy rozróżniają «Schauspiel» i «Lustspiel» i bardzo słusznie. Przyjąłbym więc także różnicę i pisałbym: »Komedia serio« (Schauspiel), komedia (Lustspiel).”

Wielkiego człowieka określał Fredro jako „komedię serio”.

*

* *

Przed śmiercią wyznaczył poeta tzw. „Radę Przyjaciół”, pod przewodnictwem syna, Jana Aleksandra, która się miała zająć publikacją sztuk pozostawionych w tekach oraz przyznaniem teatrom praw wystawiania. W skład tej „Rady” wchodzili Antoni Małcki, Władysław Łoziński, Stanisław Tarnowski, Stanisław Koźmian, Franciszek Paszkowski. Do najwybitniejszych pozycji „pośmiertnych” zaliczyła owa „Rada” — *Wielkiego człowieka*.

Dokonała jednak drobnych zmian. Ktoś przekreślił ołówkiem znamieny, niemal Norwidowski, podtytuł „komedia serio”. Nazwisko „Dodowski” zmieniono na Dolski, ponieważ tamto było „zbyt znane” z... *Piosenki wujaszka*, komedii Jana Aleksandra Fredry. Jakaż lekcja historii! Dziś owa *Piosenka* jest całkowicie zapomniana, Dolski należy do żelaznego repertuaru wielkich ról aktorskich.

Nie wiadomo kto i kiedy zmienił nazwisko „Jenińskiego” na „Jenińskiewicz”. Chyba nie ma tym razem racji S. Pigoń¹⁶ uznając ową nową formę za bagatelizującą, lub sugerującą pochodzenie mieszczkańskie. Można by temu argumentowi przeciwstawić wiele przykładów.

W każdym razie forma „Ambroży Jenińskiewicz” przeszła do tradycji. Słusznie pisał Boy w roku 1935, że „i tytuł i nazwisko stały się przysłowiowe”. Postanowiono, że „pośmiertne” komedie Fredry będą najpierw grane, później dopiero publikowane. Podobno zdecydował wzgląd finansowy, chodziło o wpływy kasowe na rzecz rodziny. Były znaczne, dyrekcje specjalnie na te spektakle podniosły ceny biletów. Na pierwszy ogień poszedł *Wielki człowiek*.

Zagrano go we Lwowie 11 stycznia 1877 r., w warszawskich „Rozmaitościach” 26 stycznia, w Krakowie 30 stycznia. W samym Lwowie czysty dochód w pierwszym miesiącu wyniósł 3104 reńskich, tantiema autorska: 310 reńskich. Podobno w Krakowie przygotowano się na premierę jak na wielkie święto. Panie włożyły suknie wieczorowe¹⁷.

Jeśli jednak wierzyć recenzjom przytaczanym przez Kazimierza Wykę¹⁸ „szeptana opinia” na premierze krakowskiej była negatywna. Uważano, że „intryga jest [...] luźna, nie dość na wzór dzisiejszych komedii francuskich splełana”. A więc zarzucano to właśnie, co my dzisiaj uznajemy za zaletę *Wielkiego człowieka*. Recenzent „Czasu”, Kłobukowski, nie uznawał owych zastrzeżeń za słuszne, ale np. Bolesław Czerwieński pisał, że pośmiertne dzieła Fredry nie dorównują komediom Bałuckiego, Blizińskiego, czy Zalewskiego!

Inaczej zapewne myśleli aktorzy. Książka Stanisława Dąbrowskiego i Ryszarda Górskiego *Fredro na scenie*¹⁹ przypomina wielkie role w tej komedii. Kasztelanową z *Dwóch bliźn* nazywano „Jenialkiewiczem w spódnicy”.

Boy wyznawał w *Obrachunkach*²⁰, że wzrastał w najbliższej komitywie z dawnymi komediami i najmocniej, najgoręcej je przeżywał. Dla „pośmiertnych” już nie miał takiego pietyzmu. Pierwsze recenzje z *Wielkiego człowieka*, które pisał w Krakowie i Warszawie dotyczyły raczej ubocznych zagadnień²¹. Dopiero w 1935 r. pod wpływem nowego przedstawienia w Teatrze Narodowym w reżyserii Zelwerowicza i w opozycji wobec groteskowo-fantazyjnych założeń tej inscenizacji oddał jej pełniejszą sprawiedliwość.

„Jes: w pośmiertnej puściźnie Fredry jedna co najmniej postać na miarę najlepszych figur dawniejszych: przysłowiowa, nieśmiertelna. To Jenialkiewicz, ów wielki człowiek do małych interesów. I tytuł i nazwisko stały się przysłowiowe. Ileż razy, patrząc na tego lub owego męża mniej lub więcej publicznego, przychodzi nam pomyśleć: wykapany Jenialkiewicz. Iluż takich Jenialkiewiczów galicyjskich pamiętam jeszcze z lat młodości! Typ znakomicie uchwycony, mocno osadzony w swojej ramie społecznej. Bo Jenialkiewicz jest i wieczny, i zarazem jest to produkt ówczesnej Galicji [...] Jenialkiewicz to jowialszczyzna polityczna.”²²

Kazimierz Wyka, we wstępie do 7 tomu nowego wydania pism Fredry²³ stawia na pierwszym miejscu — *Wychowanekę*, potem dopiero *Wielkiego człowieka*. Wynika to z zastosowanych tutaj (chyba zbyt ciasnych) kryteriów ściśle socjologicznych. My jednak sądzimy, zgodnie (w tym wypadku) z Boyem, że Jenialkiewicz jest „i wieczny” i „mocno osadzony” w epoce. Fredro, jak Matejko, przyjmował intensywną obserwację za punkt wyjścia rozległej, syntetycznej wizji²⁴. Właśnie z tego powodu, że tak mocno i ostro się wpatrywał, komediopisarz wznosił się na punkt ogarniający szerokie perspektywy. Można przytoczyć i inne przykłady. Jowialszczyzna to symptom inteligentnego i wesołego epikureizmu, zabawy w życie i z życiem. Sprawa pana Beneta: pozornie zbliżona, ale w gruncie rzeczy odmienna: dążenie do spokoju za wszelką cenę, kwietyzm nie wypełniony nawet grą, pasją zbierania przysłów, czy organizowania wesołych przebiezanek.

Czymże jest „Jenialszczyzna”, czy „Jenialkiewiczostwo”? Czy to spr-

wa aktualna, nam bliska? Gdym mówił w pewnym mieście do grona młodzieży na temat tej komedii, zwrócono mi uwagę, że *Wielki człowiek* (podobnie jak i wiele innych fredrowskich arcydzieł) nie znajduje się w programie szkolnym, że więc trzeba na wstępie streścić założenia i przebieg akcji. Zrobiłem to w ten sposób, że opowiedziałem fabułę owej komedii jako — anegdotę prawie współczesną. Słuchacze uchwycili aktualność tych spraw.

Kilkadziesiąt lat po prapremierze *Wielkiego człowieka* inny znakomity pisarz, Tadeusz Rittner, dał sztukę, do dziś niedocenioną pt.: *Czerwony bukiet*. Jest to jakby kontynuacja „Jenialkiewiczostwa”. Podobny samochwał i zadufek, odczuwa w tej sztuce żywiolową potrzebę opiekowania się cudzymi interesami; w tym wypadku — przede wszystkim kobiecymi. I z takim samym prowadzi je skutkiem.

Myślę, że znakomita komedia fredrowska ma szanse uniwersalnego oddźwięku. W Austrii mawiano o pewnym ministrze: „Można by zrobić dobry interes, gdyby się go kupiło za to, czym jest — a sprzedało za to, czym się być mieni”. Motto, zaczerpnięte z XVII-wiecznego Andrzeja Maksymiliana Fredry brzmi surowo: „Niektórych sprawy podobne do złotników, co dęto — nie odlewano robią; tak owych zawody w pozorze są coś, lubo w rzeczy są nic”.

Przypisy

¹ Z. z Fredrów Szeptycka, *Wspomnienia z lat ubiegłych*, przygotował do druku ze wstępem i przypisami Bogdan Zakrzewski. Wrocław 1967, „Ossolineum”.

² T. Boy-Żeleński, *Obrachunki fredrowskie*. Warszawa 1934. Zob. także: recenzje w tomie *Perfumy i krew (Wrażenia teatralne)*. Warszawa 1936, s. 33 - 44.

³ A. Fredro, *Komedie*. Seria druga. 1958. Pigoń, *Objaśnienia*”, s. 399.

⁴ T. Boy-Żeleński, *op. cit.*

⁵ W. Natanson, *Szkice teatralne*. Kraków 1955, s. 155, (rozdział pt. *Komedia serio*).

⁶ S. Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*. Warszawa 1956. Rozdział pt. *Postawa społeczno-polityczna*, s. 217 i nast.

⁷ *Op. cit.*

⁸ Por. opis tego przedstawienia w mej książce *Godzina dramatu*. Poznań 1970. Rozdział *Pan Jowialski — komedia otwarta*, s. 158 - 166.

⁹ S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania*. Kraków 1896 r., t. 2, s. 100 - 101.

¹⁰ I. Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*. Kraków 1917, s. 317 - 318.

¹¹ E. Kucharski, *Chronologia komedii i niektórych pomniejszych utworów A. Fredry*. Kraków 1923, s. 48 - 51.

¹² T. Boy-Żeleński, *Perfumy i krew*, s. 33.

¹³ K. Wyka, *Aleksander Fredro. Polski słownik biograficzny*. Kraków 1948, t. 7, s. 110.

¹⁴ S. Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*. Rozdział pt. *Narodziny „Wielkiego człowieka do małych interesów”*, s. 79 i nast.

¹⁵ A. Fredro, *Komedie*. Seria druga. Wstęp K. Wyki. Warszawa 1958, s. 7 i nast.

¹⁶ *Op. cit.*

¹⁷ *Op. cit.*

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ S. Dąbrowski i R. Górski, *Fredro na scenie*. Warszawa 1963.

²⁰ *Op. cit.*

²¹ *Op. cit.*

²² *Op. cit.*

²³ *Op. cit.*

²⁴ Por. M. Szypowska, *Jan Matejko*. Warszawa 1976.