

Nieznany dramat Henryka Sienkiewicza

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.060>

Wiadomo, że istnieje w postaci uszkodzonego rękopisu – i właściwie nic więcej. W katalogu Biblioteki Ossolińskich pod sygnaturą 12583/II został opisany jako *Fragmenty nieznanego dramatu Henryka Sienkiewicza*¹ i w ostatnim czasie trafił pod tą samą nazwą do Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej², a w XVII tomie bibliografii *Nowy Korbut* (monograficznym tomie Sienkiewiczowskim) zaistniał jako *Fragmenty rękopisu aktów II, III i IV nieznanego dramatu Sienkiewicza [?], bez daty i podpisu* (Świerczyńska 2015: 617). Niejasna w tym opisie pozostaje funkcja pytajnika w nawiasie kwadratowym przy nazwisku autora. Gdyby miała zachodzić wątpliwość w kwestii autorstwa, trzeba by przyjąć, że sławny pisarz przepisywał osobiście cudzy tekst – nigdy bowiem nie kwestionowano autentyczności dokumentu jako Sienkiewiczowskiego autografu³.

* Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Opolskiego, pracownik Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa, badacz literatury romantyzmu, znawca teatru i dramatu. E-mail: mdybizbanski@uni.opole.pl.

¹ Zob. <http://bazy.oss.wroc.pl/rkp/pubi/szukaj.php?sygnatura=&autor=Sienkiewicz> [dostęp: 12.07.2017].

² Zob. <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=13660> [dostęp: 01.06.2017].

³ Szata graficzna tekstu dramatycznego jest identyczna jak w udostępnionym autografie *Autorek* (jednoaktówki znacznie późniejszej, bo pochodzącej prawdopodobnie z 1912 roku) – w obu rękopisach tekst poboczny wskazujący mówiącą postać jest zaznaczany podkreśleniem, pozostałe didaskalia zostały zapisane w nawiasie. Widoczne w zestawieniu z innymi autografami Sienkiewicza różnice wynikają z większej nawet w tym dokumencie staranności zapisu. Częściowe rozbieżności zachodzą w kształcie niektórych wielkich liter. Litera A na przykład w „nieznanym dramacie” najczęściej przybiera postać odpowiednika litery drukowanej

choć zdarza się też wariant o kształcie powiększonego *a* pisanego,

który dominuje w innych Sienkiewiczowskich autografach. W „nieznanym dramacie” najczęściej forma A (staranniejsza) występuje w didaskaliach wskazujących imię mówiącej postaci, zaś powiększone *a* w tekście głównym. Oboczność trafia się jednak także w tych samych okolicznościach użycia, a więc np. w didaskaliowym zapisie imion mówiących właśnie postaci – na stronie 22 (według paginacji autorskiej) imię *August* występuje w dwojakim zapisie:

Nigdy zarazem nie przyznawano samoistnego bytu tekstowi „nieznanego dramatu”, w którym pod koniec II aktu August i Karol Zahorscy (ojciec i syn) knują coś do spółki z niejakim Solskim za plecami czwartego współnika, Jana Świrskiego. Tego ostatniego zaprzęta w tej chwili myśl o sprawie nakazującej mu zęgnąć się z córką Augusta, Heleną. W owej tajemniczej sprawie można się domyślać udziału bohatera w powstaniu styczniowym, a jednocześnie Świrski wykorzystuje w tej scenie okazję, by złożyć miłosne wyznanie i odebrać od ukochanej zapewnienie o wzajemności. Zachowany w całości akt III przedstawia w przestrzeni tego samego salonu narastanie emocji: rozpaczy Heleny po domniemanej zdradzie uczuciowej i oszustwie finansowym Świrskiego oraz obaw Augusta z jednej strony o zdrowie córki, z drugiej o własne bezpieczeństwo – wynika bowiem z jego rozmów z synem, Karolem, że obrabowanie banku, o które oskarżony został narzeczony Heleny, jest sprawką jego niedoszłego teścia i szwagra, głównie szwagra, zajętego w tym akcie przede wszystkim umizgami do niechętnej mu Eleonory, szczerzej i oddanej przyjaciółki Heleny. Napięcie wzmagają nadchodzące wieści o aresztowaniu Świrskiego i szykowanym dlań procesie, które Helenę popychają zrazu do desperackich prób zemsty na domniemanym zdrajcy przez przyjęcie oświadczeń Solskiego. Zapowiedź zmiany biegu spraw przynosi na początku IV aktu list przemycony z więzienia i zainicjowanie przez Helenę bezpośredniej rozprawy z ojcem i bratem. Skutki tej rozmowy były rozpisane na zaginionych kartach.

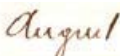
Wspomniana niesamoistność bytowania tego utworu w refleksji historycznoliterackiej, polegająca na stałym powiązaniu go ze znanymi bądź przynajmniej wzmiankowanymi utworami Sienkiewicza, zapewnia jednak „nieznanemu dramatowi” solidniejsze osadzenie w dorobku pisarza. Dziwnym bowiem trafem od samego autora niczego o tym dramacie dowiedzieć się nie można, a że dyskrekcja nie przystaje do wizerunku pisarza nieustannie pertraktującego w listach z wydawcami, redaktorami, recenzentami – szukano więc powiązań z czymś, co wyglądało lub mogło wyglądać podobnie. W *Kalendarzu życia i twórczości* opracowanym przez Juliana Krzyżanowskiego odnotowano:

Dopiero w r. 1954 odnalazł się w Oblęgorku duży fragment dramatu, obecnie w Zakładzie im. Ossolińskich (Sg. 12583). Jego akcja rozgrywa się wprawdzie w Galicji, w stosunkach polskich, ale jest to niewątpliwie przeróbka „dramatu amerykańskiego” (Krzyżanowski 2012: 72).

„Dramat amerykański” pisał Sienkiewicz wiosną 1877 roku w Sebastopolu – a przynajmniej stamtąd donosił o jego pisaniu Julianowi Horainowi. O żadnym innym utworze dramatycznym w listach z tego roku pisarz nie wspominał, ale w latach sąsiednich – 1876 i 1878 – pracował, jak wiadomo, nad kolejnymi redakcjami dramatu *Na jedną kartę*, który pierwotnie nosił tytuł *Na przebój*, a z czasem stał się najlepiej znanym i najszlachetniej omówionym scenicznym utworem Sienkiewicza.



oraz



Nietrudno zauważyć, że zapis przez powiększone *a* pisane jest bardziej pośpieszny, mniej staranny – zaniechano w nim nawet podkreślenia. Zbliżone przypadki oboczności dotyczą jeszcze kilku liter.

Gwoli przypomnienia, *Na jedną kartę* to dramat, w którym tendencja społeczno-polityczna realizuje się w wątku walki wykształconego plebejusza, doktora Józwowicza, o mandat poselski. Na pierwszym planie rozgrywa się jednak intryga miłosna – prywatna i daleko bardziej brutalna wojna tegoż kandydata do parlamentu o rękę córki księcia. Zręczne manipulacje Józwowicza uczuciami księżniczki i mężczyzn z jej arystokratycznego towarzystwa prowadzą do pojedynku dawnych przyjaciół zamienionych w konkurentów, ale ostatecznie ściągają też nieprzewidziany efekt śmierci ukochanej. Dramat odsłaniający mechanizmy walki wyborczej i jednoznacznie rozdzielający walory moralne między warstwy społeczne – zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej – budził skrajne emocje, z trudem dobijał się do redakcji, wydawnictw oraz teatrów, a wskutek niechęci jurorów i wydawców był poddawany kilkakrotnym przeróbkom, których przebiegi kryją sporo zagadek.

Nic więc dziwnego, że z genezą *Na jedną kartę* zróśli się w tradycji badawczej powstający równolegle „dramat amerykański” (opisywany w listach z 1877 roku) i kojarzony z nim „nieznany dramat” (zachowany w zdekompletowanym rękopisie). Rozmaicie w zgłaszanych propozycjach wyglądało położenie tych satelitów (przyjmijmy dla wygody samodzielność bytów tekstu opisywanego w listach i zachowanego w rękopisie) względem łańcucha kolejnych wersji („przed-tekstów”) *Na jedną kartę* i wobec siebie wzajemnie. Najbardziej rozbudowany wariant „drzewa genealogicznego” zaproponował w 1969 roku⁴ Zygmunt Szweykowski – z pełną świadomością ryzyka i w przeświadczeniu, że wcześniej pisano tylko o dwóch redakcjach *Na jedną kartę*.

W rzeczywistości już w 1967 roku Tadeusz Bujnicki wymienił trzy redakcje (znając jednak procedury wydawnicze, można przypuścić, że w chwili składania swego artykułu Szweykowski mógł o tym nie wiedzieć), lecz nie skupiając się na genezie i dokładnym wyglądzie poszczególnych wersji, badacz poprzestał na odnotowaniu etapów powstawania, na które składały się w jego opisie:

- 1) redakcja pierwsza, powstała latem 1876 roku pod tytułem *Na przebój*;
- 2) redakcja druga, z jesieni 1878 roku i zatytułowana już *Na jedną kartę*;
- 3) redakcja trzecia *Na jedną kartę*, przygotowana „w sierpniu–wrześniu 1880 roku”.

Bujnicki – jak wyżej wspomniano – zaniechał szczegółowej charakterystyki na podstawie dostępnych opisów i odpisów (Bujnicki 1967: 34-35)⁵.

Tę sporządził równocześnie Szweykowski, który obszar badań genetycznych nad dramatem *Na jedną kartę* rozszerzył o jeszcze dwa – jak założył: odrębne – utwory, a oprócz kanonicznego tekstu dramatu drukowanego włączył w skład badanego materiału dwa rękopisy. W sumie wyszło z tego pięć jakoś splecionych ze sobą utworów:

- 1) *Na przebój* – pierwsza redakcja *Na jedną kartę*, przygotowana na warszawski konkurs dramatyczny w 1876 roku, znana tylko z autorskiego opisu zamieszczonego w liście do Edwarda Lea i być może wymieniona w komunikacie komitetu konkursowego pod zmienionym tytułem *Przebojem*;

⁴ Pierwodruk rozprawy Szweykowskiego *Z zagadnień genetycznych dramatu Sienkiewicza „Na jedną kartę”* ukazał się w tomie zbiorowym *Europejskie związki literatury polskiej*, wydanym w Warszawie w 1969 roku. Wkrótce potem tekst został przedrukowany w zbiorze prac Szweykowskiego, zatytułowanym *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, wydanym w 1973 roku w Poznaniu. Cytaty w tej pracy pochodzą z drugiego wydania.

⁵ Także opis redakcji drugiej, dostępnej w teatralnym odpisie, badacz oparł tylko na autokomentarzach Sienkiewicza zapisanych w listach do redaktora „Niwy”, Mścisława Godlewskiego.

- 2) dramat zachowany w rękopisie Ossolineum o sygnaturze 12583/II, czyli *Fragmenty nieznanego dramatu*, który według Szweykowskiego też nosił tytuł *Na przebój* (wymieniony w liście do Horaina obok odrzuconego przez komisję *Przebojem*) i został napisany po konkursowej kłęsce pierwszej dramaturgicznej próby pisarza;
- 3) „dramat czysto amerykański” – nietożsamy z wyżej wymienionym i podobnie jak *Przebojem* (czyli pierwsze *Na przebój*) znany tylko z listownych relacji;
- 4) *Na jedną kartę* – druga redakcja pierwszego dramatu (*Przebojem*), czteroaktowa, wystawiona we Lwowie w 1879 roku i zachowana w teatralnym odpisie znajdującym się obecnie w zbiorach Ossolineum pod sygnaturą 11353/II.
- 5) *Na jedną kartę* – ostatnia, pięcioaktowa wersja dramatu, wydrukowana w „Niwie” w roku 1881, stanowiąca podstawę wydań następnych.

W dalszych dziejach badań nad dramatem opublikowanym kwestia jego genezy nie była osobno podejmowana. Tadeusz Budrewicz wymienił trzy redakcje *Na jedną kartę*, przypomniawszy uprzednio o przyjmowanej zgodnie nietożsamości tego dzieła z „dramatem amerykańskim”, który – jak wynika z korespondencji z Horainem – miał być „przerobiony na powieść polską, później na dramat polski” (Budrewicz 1999: 25). Planowanej przeróbki nie powiązał wszakże badacz z odnalezionym po wojnie rękopisem (czyli *Fragmentami nieznanego dramatu*, Ossol. sygn. 12583/II). Uczyniła to mimochodem Anna Wzorek (oddając przy tym – wbrew nawet porządkowi zadokumentowanemu w korespondencji Sienkiewicza – „dramatowi amerykańskiemu” chronologiczne pierwszeństwo przed *Na jedną kartę*) (Wzorek 2005: 139). I wreszcie w Sienkiewiczowskim tomie *Bibliografii literatury polskiej Nowy Korbut* odnotowano ten sam rękopis (z podaniem sygnatury) dwa razy: najpierw w dziale *Twórczość* jako *Dramat amerykański* (poz. 50, s. 44), a następnie w dziale *Rękopisy (zewidencjonowane, a nieopublikowane dotąd w całości)* łączone z nazwiskiem Sienkiewicza, w zbiorach bibliotecznych (Świerczyńska 2015:617) jako *Fragmenty rękopisu aktów II, III i IV nieznanego dramatu Sienkiewicza* [?].

Jak widać, hipoteza Szweykowskiego nie przyjęła się, mimo że nie została też stanowczo obalona, aczkolwiek trzeba przyznać, iż podstawy miała dość kruche – po pierwsze wyodrębnienie w liście do Horaina dramatu *Na przebój* i wcześniejszego *Przebojem*, po drugie wzmiankę w liście do Lea o dwóch nieprzyjętych przezeń dramatach, z których żaden – zdaniem badacza – nie mógł być „dramatem amerykańskim” (innego zdania byli edytorzy listów do Lea). Pozostałe dowody miały wynikać z konfrontacji autorskich opisów „dramatu amerykańskiego” z tekstem zachowanego w rękopisie „nieznanego dramatu”. Szweykowski przywołał i skomentował trzy wypowiedzi Sienkiewicza (w poniższym cytacie oddzielono je od siebie cyframi w nawiasach kwadratowych):

[1] „Piszę [...] dramat czysto amerykański z walki tutejszych partii” – tego zupełnie nie ma w dochoowanym autografie, w przeciwieństwie do *Przebojem* jest to utwór społeczno-obyczajowy, w którym obracamy się właściwie w kręgu jednego tylko środowiska. [2] „Jak na Amerykę, dla Kalifornii i jej szlachty – może to i ujdzie”. – Szlachtę w Kalifornii stanowili Meksykańczycy – może więc w dramacie amerykańskim tematem była walka, którą panom meksykańskim wypowiedzieli jankesi? [3] „Kobiety [występujące w utworze] są aniołami”. – W autografie postacie kobiece są wprawdzie dodatnie, ale zarówno ich temperamenty, jak i gwałtowne namiętności z anielstwem nie mają nic wspólnego (Szweykowski 1973:8).

Wartość argumentacyjną komentarza do ostatniego – [3] – cytatu uchylić łatwo, gdyż opiera się ona na subiektywnym odczuciu pojęcia anielskości – nie jest wszak przesądzone, że w chwili pisania tego zdania Sienkiewicz powinien był przypisywać mu cechy grzeczności i beznamietności. Argument [2] został tak naprawdę wyprowadzony z powiązania obu pierwszych cytowanych wypowiedzi, [1] i [2], powiązania nieuprawnionego, z uwagi na pochodzenie cytatów z dwóch różnych źródeł – dwóch listów do różnych adresatów. W liście do Horaina [2] Sienkiewicz nie omawiał treści swojego utworu, a jedynie wskazywał na niezbyt wyszukany gust amerykańskiej publiczności. Pozostaje cytat [1] z listu do Lea, podsuwający argument chyba najmocniejszy. Zważywszy na tę pozycję i moc, dziwi niepomniernie, że Szweykowski nie zadbał o większe jego uwiarygodnienie, nie podając żadnych danych niedrukowanego (wtedy) listu, który przytaczał. Od czasu wydania listów do Lea w 2007 roku dokument ów jest jednak dostępny powszechnie – i co ciekawe, przy wzmiance o „dramacie amerykańskim” redakcyjny przypis w tej edycji informuje, na przykład Szweykowskiemu, że chodzi o „nieznany utwór Sienkiewicza, którego fragment odnaleziony został w r. 1954 w Oblęgorku i obecnie znajduje się w Bibliotece Ossolineum (sg. 12583/II)” (Sienkiewicz 2007: 470).

Aby zminimalizować niebezpieczeństwo nieporozumień (których całkiem uniknąć w tej sprawie raczej się nie uda), najlepiej będzie przytoczyć wszystkie wypowiedzi autora powiązane z „dramatem amerykańskim” lub o taki związek podejrzwane.

Zatem najpierw do Edwarda Lea pisał Sienkiewicz z San Francisco – miejsca aktualnego pobytu Heleny Modrzejewskiej – w marcu 1877 roku:

Piszę także dramat czysto amerykański z walki tutejszych partyj, nie dlatego, aby Wam go przesłać, ale aby go wystawić w tutejszych teatrach i, jeśli się uda – zarobić grube pieniądze. Piszę go po polsku, a przetłumaczy go na angielski Pani Helena, która bawi także tutaj i która po angielsku wyuczyla się już tak, że kiedy przekłada ustępy z polskiego, nauczycielka jej nie może się wydziwić piękności języka, stylu i czystości angielszczyzny. [...] Ten dramat, jeśli zrobię, zrobię w dwa tygodnie. Będzie to humbug jaskrawy i do niczego, nie spodziewam się nic po nim, ale dlaczego nie spróbować, tym bardziej że to moje kochane U.S. pod względem literatury stoją najniżej ze wszystkich białoskórych ludzi na świecie (Sienkiewicz 2007: 467).

Kłótni z zazdrosnym mężem aktorki – w wyniku której w ostatnich dniach marca pisarz przeniósł się do osady Sebastopol (Krzyżanowski 2012: 70–71) – zawdzięczamy kolejne ślady, pozostawione w listach do przebywającego dalej w San Francisco (i w otoczeniu Modrzejewskiej) Juliana Horaina. Pierwszy w liście z 8 kwietnia:

Zacząłem amerykański dramat. Zrobiłem już prawie cały akt, za jakie dwa tygodnie skończę go. [...]

Co chcecie? Piszę dramat – ot i wszystko. Amerykański, businessowy, krytyczno-satyryczno-uczuciowy. Będzie lichy, bo na obcym gruncie niewiele można zrobić. Zresztą osądzicie sami i naśmiejecie się z autora wszyscy do woli – jestem na to gotów [...].

Dziś niedziela rano. Akt I skończony. [...] W każdym razie zrobię z tego powieść polską i wydrukuję w „Gazecie”. Powieść będzie nawet lepsza niż dramat. [...] Jest i będzie może kilka scen niezłych między bohaterką Heleną Steven a bohaterem Simonym. – Pisząc ją wyobrażam sobie, że widzę genialną grę pani Heleny, i to dodaje mi odwagi i ochoty. Gdyby ona kiedykol-

wiek wystąpiła w tej roli, pokryłaby swoim królewskim płaszczem nędzę autora (Sienkiewicz 1977: 391–393).

W przeddzień wyjazdu z Sebastopola do Haywood, 15 kwietnia, Sienkiewicz donosił Horainowi:

Będę kończył dramat. Wczoraj napisałem miłe słowa: koniec aktu II. Jak skończę, zaraz Wam prześlę, a Wy przeczytacie Pani, bo pisząc ustawicznie ją mam na myśli. Jej grę, jej postać, jej geniusz – słowem, jako autor dramatyczny uważam ją za swoje natchnienie (Sienkiewicz 1977: 398).

W następnym liście, już z Haywood, z 23 kwietnia, oznajmiał tryumfalnie:

[...] posyłam Wam dramat skończony. [...] powiem tylko, że nie jest tak zły, jakem się spodziewał. Nie brak gorzkich prawd o Ameryce – nie brak ruchu i akcji – mężczyźni mają pewne zarysy charakterów – kobiety tylko są aniołami [...]. Słowa tam są proste – mogłoby być wszystko o wiele subtelniejsze, ale starałem się nie utrudniać przekładu. Jak na Amerykę, dla Kalifornii i jej szlachty – może to i ujdzie, tak zresztą niewiele trzymam o kalifornijsko-amerykańskiej literaturze dramatycznej. Gra powinna wypełnić, czego brak, a do gry jest trochę pola (Sienkiewicz 1977: 400).

Odtąd słuch o „dramacie amerykańskim” zaginął i tylko przypuszcza się, że mógł powrócić w żądaniach i wymówkach kierowanych do Lea na przełomie sierpnia i września następnego roku, już z Francji – po odrzuceniu przez redaktora „Gazety Polskiej” przeznaczonych do druku „korespondencji”:

Zechciejcie łaskawie odesłać moją korespondencję wraz z dramatem (*Na przebój*), o który nie wiem już, ile razy prosiłem (Sienkiewicz 2007: 477).

Korespondencje i dramat odebrałem; za przesłanie dziękuję, pozostaje mi tylko dodać kilka słów objaśnienia, abyś mnie, Kochany Pan, dokładnie zrozumiał. [...]

Również niedokładnym jest twierdzenie Kochanego Pana, że taki wypadek zaszedł po raz pierwszy. Odrzuciliście dwa moje dramata – z których, zwłaszcza pierwszy, wymagał zapewne poprawień, ale doprawdy mógł wytrzymać porównanie z innymi utworami dramatycznymi, które za czasów mego pobytu były przez redakcję zakupione za dobre pieniądze i drukowane skwapliwie (Sienkiewicz 2007: 481–482).

Od razu można stwierdzić, że Sienkiewicz nie był konsekwentny w opisach swojego tworu „czysto amerykańskiego”. W wersji przeznaczonej dla Lea miał to być dramat „z walki tutejszych partyj”, w zapowiedzi przeznaczonej dla Horaina – dramat „businessowy, krytyczno-satyryczno-uczuciowy”.

Nie można właściwie wykluczyć, że między relacją marcową (z San Francisco) a kwietniową (z Sebastopola) doszło do gruntownej zmiany koncepcji i dopiero jej nowa postać uruchomiła proces twórczy, obliczony przez autora na zaledwie dwa tygodnie, a w chwili pisania listu do Horaina doprowadzony tylko do końca pierwszego aktu. Tę hipotezę ewolucyjną mogłoby wspierać większe zbliżenie „nieznanego dramatu” z rękopisu Ossolineum (gdyby ten miał być rzeczywiście przeróbką „dramatu amerykańskiego”) do wersji „Horainowej” (sebastopolskiej) niż „Leowej” (opisanej w liście z San Francisco). Z „walki

partyj” – w dodatku amerykańskich („tutejszych”) – nie zostało tam nic, dramat jest istotnie „businessowy” i „uczuciowy”, ale już „satyryczny” – nie. Musiałoby więc w dalszych etapach pracy dojść do następnych istotnych modyfikacji. Ślady koncepcji pierwotnej mogły się zachować w pierwszym akcie – gotowym w chwili spisywania relacji. Niestety w rękopisie „nieznanego dramatu” akt I nie uchował się, więc opisu „sebastopolskiego” właściwie nie ma z czym porównywać.

O skończonym utworze jako zamkniętej całości donosi dopiero relacja z Haywood, wedle której zawiera on pewną dozę „gorzkich prawd o Ameryce”. Tymczasem ani gorzkiej, ani słodkiej, ani w ogóle żadnej „prawdy o Ameryce” nie przedstawia „nieznany dramat”, którego akcja toczy się w Galicji, a dialogi w zachowanych fragmentach nie wychodzą poza Europę (jeśli czynią to w niedomówieniach, to raczej w stronę Syberii). Tak więc mimo że „businessowy”, mimo że „uczuciowy” – nie mógł to być dramat wysłany Horainowi 23 kwietnia 1877 roku.

I wreszcie – jeśli „dramat amerykański” trafił do przebywającego w San Francisco Horaina, to dlaczego w rok później Sienkiewicz miałby czynić wymówki z powodu jego odrzucenia redaktorowi warszawskiego dziennika, Edwardowi Leowi, którego przecież wcześniej zawiadamał o swoich zamiarach względem tekstu nieprzeznaczonego wcale dla „Gazety Polskiej”? I dlaczego przy tej dopiero okazji – po dwóch latach od wysłania Leowi dramatu *Na przebój* w lipcu 1876 roku – pisarz upomniał się o jego zwrot?

Chyba że istotnie – jak przypuszcza Szweykowski – było to już jakieś zupełnie inne *Na przebój*, zatytułowane tak samo jak dramat wcześniejszy, który w wyobraźni autora przybierał postać i tytuł dramatu *Na jedną kartę*?

A jeśli nawet *Na przebój* było tylko jedno, to i tak wynika z ostatniego cytowanego listu, że Leo odrzucił oprócz niego inny jeszcze dramat Sienkiewicza, który jednak nie był „dramatem amerykańskim”, tylko najpewniej owym „nieznanym dramatem” zachowanym we fragmentach. Ich nietożsamości zdaje się istotnie dowodzić cytowany w rozprawie Szweykowskiego list do Horaina z 23 kwietnia 1877 roku, tyle że niekoniecznie tymi akurat zdaniem, które badacz na poparcie swej tezy przytaczał.

Wedle zaś owej tezy pisarz, poruszony zarzutem reakcyjności stawianym pierwszemu dramatowi, miał odpowiedzieć utworem krytycznym wobec szlachty (Szweykowski 1967: 8-9). Stopień krytycyzmu można określić jedynie w przybliżeniu, wszakże zamiar całkowitego potępienia nie wchodzi w rachubę choćby z tego względu, że szlacheckim pochodzeniem legitymują się również bohaterowie pozytywni – Świrski, Helena i Eleonora. Z pozostałych – Solski wydaje się typem pieczeniara, Augusta dręczą wyrzuty sumienia i gdy prawda wychodzi na jaw, prosi córkę o przebaczenie, a więc właściwie wszystko zależy od decyzji, jaką podejmie Karol – cyniczny i bezwzględny oszust i naciągacz, odpowiednik Józłowicza, którego postępowanie ma uzasadniać powtórne użycie tytułu *Na przebój*.

Brak zakończenia utrudnia formułowanie ostatecznych wniosków, chociaż logika akcji podpowiada, że Karol poniesie klęskę. Tekst urywa się w momencie decydującym – na początku czwartego aktu Helena odebrała list Świrskiego z więzienia, w scenie trzeciej przeczytała go na prośbę adresatki – głośno i w samotności – Eleonora, scena czwarta z ponownym udziałem obu kobiet przypadła z 39 kartą rękopisu, w piątej August z Karolem omawiają objawy emocjonalnego rozchwiania Heleny, która w scenie szóstej wyjawia im przyczynę swego stanu i wzywa obu do naprawienia krzywdy wyrządzonej jej narzeczonemu. Dalszy bieg akcji pozostaje w sferze domysłów – tym bardziej niepewnych, że nie

wiadomo, jak rozległą przestrzeń należy nimi wypełniać, innymi słowy – czy dramat był cztero- czy pięcioaktowy. Wszelako – jakkolwiek brzmi to zaskakująco, dyletancko i obrazoburczo – przy technice dramaturgicznej Sienkiewicza z połowy lat siedemdziesiątych liczba aktów nie wydaje się aż tak istotna.

Dowodów dostarczają znane wersje *Na jedną kartę*. W redakcji trzeciej – ostatecznej, kanonicznej, ogłoszonej drukiem w 1881 roku – dramat składa się z pięciu aktów. Redakcja druga, zachowana w teatralnym rękopisie lwowskim z roku 1879, ma akty cztery. Ale najwcześniejsza wersja, opisana w liście do Lea datowanym na „ostatnie dni lipca” 1876 roku była pięcioaktowa („Posyłam wam dramat w 5ciu aktach” [Sienkiewicz 2007: 439] – pisał wtedy Sienkiewicz). Zestawienie to naprowadza wręcz na przypuszczenie, że redakcja druga mogła być tylko teatralną przeróbką. Różnice między redakcją drugą i trzecią nie obejmują rozłożenia materii fabularnej ani nawet dialogowej – po prostu wersja drukowana (redakcja 3) jest rozbudowana o jeden akt, albo też wersja teatralna (redakcja 2) – o jeden akt skrócona. Poszczególne akty mają w obu wersjach swoje odpowiedniki, w których pokrywają się całe obszernie partie dialogowe, zróżnicowane najczęściej pojedynczymi słowami, czasem dodatkowymi zdaniami, przynależnością personalną niektórych kwestii informacyjnych oraz ich kolejnością. Wszystko to pozwala przypuszczać, że piąty akt w wersji pierwszej był odpowiednikiem tegoż aktu z wersji trzeciej, czyli właściwie opóźnieniem katastrofy w celu przeprowadzenia pojedynku, który wyeliminuje dwóch najpoważniejszych rywali Józłowicza w walce o rękę księżniczki (i tak umierającej w finale) – Jerzego Pretwica (narzeczonego) i Karola Drahomira (ukochanego).

Z postacią Drahomira wiąże się natomiast najistotniejsza chyba modyfikacja wprowadzona w redakcji trzeciej, która przy niewielkiej ingerencji w tekst prowadzi do zasadniczej transformacji dramatu. W wersji publikowanej Drahomir, skrycie kochany przez księżniczkę, występuje mianowicie od początku na prawach zadomowionego w pałacu przyjaciela przysłego książęcego zięcia, Pretwica. Obaj zresztą okazą się dawnymi szkolnymi kolegami Józłowicza, którego zaskoczy ich obecność i w ogóle – zmiany zaszele w domu księstwa Starogrodzkich podczas jego kilkuletniej nieobecności. W wersji teatralnej, wcześniejszej, Józłowicz zastaje tam tylko Pretwica (w roli zaręczonego z księżniczką nowego sąsiada, który odziedziczył leżący nieopodal majątek) – Drahomira zaś osobiście sprowadza, aby pokrzyżować matrymonialne plany dawnego szlacheckiego zawadiaki, na którego charakterze jednak odcisnął już swoje piętno heroiczny epizod.

Znamienne są pod tym względem sceny kończące akt II. W teatralnym odpisie Józłowicz oznajmia Stelli, że przygotował dla niej niespodziankę – przyjazd młodego hrabiego, o którym od początku aktu I wiele mówiono, i którego księżniczka zapragnęła poznać:

JÓZWOWICZ

[...] Wszyscy bez wyjątku jesteśmy tu dla pani zbyt zgorzkniali. Często nawet może nie umiemy zrozumieć pani...

STELLA

Wszyscy aż nadto jesteście dobrzy.

JÓZWOWICZ

Obaj jednakże z Jerzym wynaleźliśmy środek nie tylko dla rozweselenia pani, całego domu, ale nawet całej okolicy. Czeka panią miła niespodzianka.

STELLA

Jakież?

JÓZWOWICZ.

Namówiłem Jerzego, żeby wezwał tu hrabiego Drahomira. Jerzy, który mu tyle winien i który kocha go jak brata, prosił go i tak na dzień ślubu, ale powiedziałem mu, że powinien go przedstawić. [...]

STELLA

A to doskonale. I pan Jerzy będzie weselszy.

JÓZWOWICZ

Niezawodnie. Ah księżniczko cóż to za towarzysz! cóż to za chodząca wiosna ten Drahomir. A poczciwe to przy tem, piękne, sympatyczne, ale przede wszystkim wesołe i śmiejące się od rana do wieczora. Zupełne przeciwieństwo Jerzego.

STELLA

A to co doktorku? Proszę nie mówić na szkodę mego narzeczonego. [...]

JÓZWOWICZ

Więc wyznaję pani szczerze, żem się obawiał z początku, czy ta natura cokolwiek posępna, zamknięta w sobie, a przy tem pełna prostoty, choć ognista wzbudziła w pani prawdziwe przywiązanie i czyś się pani nie pomyliła co do natury swych uczuć... Teraz jednak jestem spokojny...
(*chwila milczenia*)

STELLA

Alboż... można się tak mylić, doktorze?

JÓZWOWICZ

Można pani. Czasem wziąć można zaciekawienie, współczucie i litość – za miłość.

STELLA

Okropna pomyłka...

JÓZWOWICZ

Tem okropniejsza, że poznaje się ją za późno, bo wtedy dopiero, gdy niespodziewanie prawdziwa miłość się zjawi.

SŁUŻĄCY (*wchodząc*)

Hrabia Drahomir (Sienkiewicz 1879: 118–123).

W wersji drukowanej tymczasem w tym samym miejscu przebiegły plebejusz wykorzystuje prestiż swojego lekarskiego zawodu, aby wy badać prawdziwy kierunek uczuć księżniczki:

JÓZWOWICZ

Ja nie badam, księżniczko. Chwilami widzę, że pogoda znika z twarzy pani, a zatem dopytuję się jak doktor, jak przyjaciel. [...] Pani boisz się przyszłości, pani nie patrzysz w nią z ufnością i nadzieją.

STELLA

Niech mi pan pozwoli odejść...

JÓZWOWICZ

Nie, pani. Ja mam prawo pytać, a jeśli pani nie śmiesz spojrzeć w głąb swego serca, to mam prawo i powiedzieć, że to słabość i brak odwagi, a taką grzeszną słabość płaci się później własnym i cudzem szczęściem. I ja cierpię, pytając, ale trzeba – trzeba. Słuchaj mnie, pani, w kim jest choć cień wątplenia, ten myli się co do natury swych uczuć.

STELLA

Doktorze!... Alboż można się tak mylić?

JÓZWOWICZ

Można. Czasem wziąć można sympatyę, współczucie i litość za miłość.

STELLA

Okropna pomyłka!!...

JÓZWOWICZ

Którą poznaje się wówczas, gdy serce rwie się w inną stronę. [...]

STELLA

Chcę odejść i muszę odejść.

JÓZWOWICZ (*zastępując jej*)

Nie! nie odejdziesz, póki nie odpowiesz. Kogo kochasz? [...]

SCENA VII. *Ciż, Drahomir.*

DRAHOMIR

Księżniczko!

STELLA

Ach!

DRAHOMIR

Co to? przestraszyłem panią? [...]

STELLA

Nic! idźmy! (*Drahomir podaje jej rękę; wychodzą*).

SCENA VIII.

JÓZWOWICZ (*sam, patrząc za odchodzącymi*)

Aa! ro... zu... miem (Sienkiewicz 1901: 68–72).

W obu redakcjach scenę zamyka znaczące wejście Drahomira – ale w każdej z nich jest od początku dramatu inaczej przygotowywane. W wersji ostatecznej przyjeżdżający w pierwszym akcie Józwowicz wkracza w sytuację „gotową”, którą musi tylko rozeznaczyć i odpowiednio do swoich potrzeb uformować przez umiejętne rozbudzenie tego, co ukryte – w wersji wcześniejszej postanawia zastaną stabilną sytuację zakłócić i zakłócenie to konsekwentnie organizuje.

W rezultacie między redakcją drugą a trzecią akcja przenosi się ze sfery scenicznych zdarzeń całkowicie w płaszczyznę dialogu. Osłabienie zdarzeniotwórczej funkcji dialogów *Na jedną kartę* skutkuje w literaturze krytycznej podważaniem ich dramatyczności. Tadeusz Bujnicki przypisywał tym dialogom znaczenie głównie prezentacyjne i objaśniające lub konwersacyjne – do tej ostatniej roli sprowadzając nawet rozmowy Stelli z Drahomirem (Bujnicki 1967: 53)⁶.

W redakcji drugiej wyznaczenie miłosne tej pary prowadzi bezpośrednio do katastrofy i wieńczy proces rodzenia się ich wzajemnej miłości (czy też – mówiąc po Gombrowiczowsku – skutecznie przeprowadzoną przez Józwowicza akcję „zakochiwania ich w sobie”). Właściwie dopiero w tej scenie Stella w redakcji drugiej uświadamia sobie tę miłość, której w trzeciej redakcji jest świadoma od początku – nie tylko zresztą ona, o czym

⁶ „Dialog dramatu w niskim stosunkowo stopniu uwydatnia konflikt. Jego funkcje są, zwłaszcza w akcie I i V, bardziej epickie: prezentacyjne (np. cała rozmowa między Stellą a panią Czeską służy bezpośredniemu przedstawieniu Pretwica), objaśniające (np. rozmowy między Łukiem a Józwowiczem), wreszcie typowo konwersacyjne o zabarwieniu zarówno satyrycznym (dialogi Józwowicz – księżę Starogrodzki i hrabia Miliszewski), jak i romantyczno-sentymentalnym (Drahomir – Stella). W dialogu mieszczą się również częste zdania sentencjonalne i aforystyczne”.

widz zostaje powiadomiony już w pierwszej scenie dramatu podczas rozmowy księżniczki z Czeską. Cała intryga miłosna w wersji ostatecznej polega więc – poza dopilnowaniem przez Józłowicza, żeby Pretwic ujrzał zakochanych w uścisku – na przegadywaniu sprawy w nieśmiałych podchodach.

W tę stronę – zastępowania akcji zewnętrznej grą napięć – ewoluowała wówczas dramatisarska sztuka Sienkiewicza. Równocześnie z ostateczną redakcją *Na jedną kartę* pisarz ogłaszał (w maju 1880 roku w „Niwie”) i wystawiał (w sezonie 1881/1882 w Warszawie, później w Krakowie) jednoaktówkę zatytułowaną *Czyja wina?* – w całości wypełnioną rozmową pary dawnych kochanków, którzy po dwóch latach od pochopnego (jak się okazuje) rozstania spotykają się w zmienionych już rolach społecznych – bogatej żony i sławnego malarza – aby wyjaśnić sobie dawne nieporozumienie i uświadomić niemożność wskrzeszenia wygasłego uczucia. Już pierwsi recenzenci zauważali, że choć konstrukcyjnie utwór ten „jest na pozór dialogiem” (Zgliński 1883: 3), to jednak „pod rzeźbionymi jego ozdobami tkwi dramatyczna gra uczuć” (ibid.), a dramatyczność „wyraża się tam jedynie grą tonów, potrzebujących koniecznie bardzo misternego wykonania” (Henkiel 1882: 3), zwłaszcza że jest tam „scena, która mieści całą tragedią” (Kaszewski 1882: 263) – to „chwila złudnego do szczęścia powrotu” (ibid.), pozwalająca przez akt rozpoznania rozpisać całość na przepisowe etapy akcji w „sztuce dobrze skrojonej” (*pièce bien faite*) (ibid.)⁷. Nawet sceptycznie ustosunkowany recenzent przyznawał, że aby się przekonać, „czego na scenie samym stylem dokazać można” (Krzemiński 1882: 205), należy obejrzeć „obrazek dramatyczny pana H. Sienkiewicza pod tytułem *Czyja wina?*” (ibid.) – by zaraz potem przejść do spostrzeżenia, iż pod szatą stylistyczną widnieje tu „szkielet wydarzeń i stosunków powszednich, nikogo zająć niezdolnych, a nawet niezupełnie prawdziwych”, a w konkluzji zawyrokować, że „styl, ten król w powieści, do sztuki dramatycznej sam jeden nie wystarczy” (ibid.).

Najwyraźniej tego samego zdania był Sienkiewicz, przynajmniej w roku 1876, gdy wysyłając do Lea pierwszą redakcję *Na jedną kartę*, zapewniał: „Miarkowałem się, unikałem stylistyki, byle zostawić miejsce grze” (Sienkiewicz 2007: 440).

Okoliczności te mogłyby wskazywać na zbliżenie „nieznanego dramatu” do utworów i redakcji wcześniejszych. Scena miłosnego wyznania jest tam jakby konstrukcyjnym negatywem swojego odpowiednika w *Na jedną kartę*, przypada więc nie w czwartym, a w drugim akcie, nie zamyka akcji, lecz otwiera ją, a przyjmuje postać nie salonowej konwersacji, nieśmiało skręcającej w stronę unikanego tematu, lecz nieopanowanego wybuchu namiętności:

ŚWIRSKI

Wyjeżdżam jutro.

HELENA

Domyślałam się tego. – Pan przyszedł mnie pożegnać!?

ŚWIRSKI

Może by lepiej było, gdybym tylko przyszedł pożegnać, ale nie mam nic do stracenia; moje: żegnam znaczący jeszcze co innego...

HELENA

⁷ „Na scenie interes trzyma się nie tylko siłą poezji, ale i kunsztem artystycznym. Interes postępuje, wzrasta, staje po środku w punkcie wątpliwym, budzi ciekawość dalszego obrotu i spływa z zadowoleniem moralnym acz w rozbolełe serce słuchacza” (ibid.: 263).

Mów pan ...

ŚWIRSKI

Znaczy jeszcze: kocham cię pani nade wszystko. –

HELENA

Panie Janie! ...

ŚWIRSKI

Niech teraz dzieje się co chce ...

HELENA

I teraz stanie się rzecz, przed którą drżałam od dawna jak liść: kocham, kocham i ja z całej duszy. –

ŚWIRSKI

Na miłosierdzie boskie! pani!

HELENA

Kocham Cię. Masz czego chciałeś. Żle i pusto było mi na świecie. Kochałam cię już od dawna bez pamięci. Serce moje mocniejsze ode mnie. Mów mi: ty. Otwórz mi swoje ramiona, przyciśnij mnie do piersi. Masz mnie. Jam twoja. Nie powinnam tak mówić, ale nie mogę inaczej. Jam już dawno była twoja. Wyrываłam się do ciebie całą duszą. Czy nie przestraszam cię?... o mój ty! mój! Bywały chwile, żeśmy zostawali sami. Modliłam się wtedy do duszy do ciebie abyś mi powiedział: kocham. Byłabym w tej chwili na twoich piersiach... O!... ja tylko tego czekałam. –

ŚWIRSKI

Droga moja! święta moja! ubóstwiana moja! Co się ze mną dzieje? ...

HELENA

Masz moje usta. Całuj je... .. O Boże! Boże jak ja cię kocham... Ja wiem, że ty nie wiedziałeś o tem. Nie jestem tak skromna jak być powinna panna, ale kocham bardziej niż każda panna. Pocałuj mnie jeszcze. [...]

ŚWIRSKI

Żono moja... Kocham cię na śmierć... Wróć. Biorę ciebie za małżonkę. Świećcie mi jasne gwiazdy! nie opuszczę cię, nie zapomnę. Skarbie mój!... Jedyna, jedyna... bądź zdrowa. [...]

HELENA

Bądź zdrow. Już się nie zobaczymy przed wyjazdem. Pisuj⁸.

Jak na domniemaną późniejszą przeróbkę „dramatu amerykańskiego”, wydaje się to zbyt odległe od techniki dramaturgicznej zapowiedzianej w ostatniej redakcji *Na jedną kartę* i zrealizowanej w *Czyjej winie?* – a całkiem różne od spokojnego rytmu i wyważonego tonu ich dialogów.

Wszelako walory damsko-męskich dialogów Sienkiewicz eksponował także w opisie „dramatu amerykańskiego”:

Jest i będzie może kilka scen niezłych między bohaterką Heleną Steven a bohaterem Simonym. – Pisząc ją wyobrażam sobie, że widzę genialną grę pani Heleny, i to dodaje mi odwagi i ochoty (Sienkiewicz 1977: 392–393).

Cytowany fragment odsłania jeszcze jedną cechę warsztatu dramaturgicznego Sienkiewicza – cechę ważną, a poświadczoną w charakterystyce pierwszej redakcji *Na jedną*

⁸ *Fragmety nieznanego dramatu Henryka Sienkiewicza*, rkps Ossol., sygn. 12583/II, s. 18–19 (dokument cyfrowy: <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=13660> [1.06.2017]). Przekreśleniem oznaczono partie skreślone, podkreśleniem – dopisane.

kartę (zatytułowanej jeszcze *Na przebój*). Przywołuje się w literaturze przedmiotu tę charakterystykę – zamieszczoną w liście do Lea – bez cytowania, tylko na dowód, że w dramacie wysłanym w 1876 roku na warszawski lub jakiś inny konkurs dramatyczny występowały postacie znane z drukowanej wersji *Na jedną kartę* (przy czym Józwowicz nosił tam nazwisko Szwarca). Pomija się natomiast kontekst, który wygląda tak:

Dramat, ile mogę sądzić, sceniczny jest bardzo. Zostawiam mnóstwo do grania aktorom. Czytając, proszę sobie tylko wyobrazić zaraz Żółkowskiego (Książę), Króla (Szwarc), Leszczyńskiego (Pretwic), Prażmowskiego (Drahomir), Tatarakiewicza (Antony), Szymanowskiego (Jan Miliszewski) i Popielkę (Stella) (Sienkiewicz 2007: 440).

Zarówno propozycja obsady dla pierwszego dramatu, jak i wzmianka o grze Heleny Modrzejewskiej przy „dramacie amerykańskim” dowodzą, że Sienkiewicz w trakcie pisania projektował od razu spektakl, a przynajmniej konstruował postaci z myślą o konkretnych aktorach. Takie ukierunkowanie procesu twórczego przypomina trochę układanie nowych słów do znanej melodii – nie tylko rytm narzuca wtedy ramy, ale i rozpoznawalny pierwowzór wpływa na ukształtowanie całości. Sienkiewiczowski „dramat amerykański”, przeznaczony dla scen kalifornijskich i pisany z nietajonym uwielbieniem dla Heleny Modrzejewskiej, mógł – choć oczywiście nie musiał – dostarczać materii dla jednostkowego gwiazdorskiego popisu. „Nieznany dramat” – o ile można sądzić z zachowanych fragmentów – projektuje grę zespołową, ale w wykonaniu zespołu wyrazistych indywidualności. Ta zaś cecha ukierunkowuje domniemania o przeznaczeniu tekstu w stronę lepiej autorowi znanych i wyżej przezeń cenionych scen polskich.

Eksperymentalnie można by się pokusić o swoistą przymiarę – próbę rozeznania, czy w *emploi* aktorów teatru warszawskiego można wskazać pierwowzory dla osób występujących w „nieznanym dramacie”, przy czym sylwetki artystów – znane dziś z syntetyzujących i zobiektywizowanych portretów sporządzanych na podstawie świadectw całego ich dorobku – należy jednak „naginać” do świeżej pamięci oraz osobistych wrażeń Sienkiewicza.

Główny więc bohater „nieznanego dramatu” (w zachowanych fragmentach prawie nie występujący, lecz stale obecny w myślach i rozmowach pozostałych osób), Jan Świrski, łączy w sobie cechy obu szlachetnych młodzieńców z *Na jedną kartę* – Drahomira i Pretwica, czyli decyzja w kwestii obsady może zależeć ewentualnie od tego, czy w jego scenicznej kreacji zechcemy uwydatnić wdzięk i urodę amanta z myślą o Marianie Prażmowskim (przewidzianym przez Sienkiewicza do roli Drahomira), czy raczej tragiczny heroizm skrzywdzonego patrioty odpowiadający lepiej kreacjom Bolesława Leszczyńskiego (w projekcie autorskim odtwórcy roli Pretwica).

Cyniczny oszust, przebiegły finansista, ulegający jednak bezinteresownej fascynacji wyjątkową kobietą, Karol Zahorski, byłby w „nieznanym dramacie” odpowiednikiem Józwowicza, jakkolwiek sprawę komplikuje autorski zamysł i wskazana w liście do Lea osoba „Króla”, czyli Jana Królikowskiego. Wybitny tragick warszawskiej sceny (urodzony w 1820 roku), może i pasujący surowością rysów oraz oszczędnością scenicznej ekspresji do roli skrytego intryganta, był jednak zaledwie o sześć lat młodszy od Alojzego Żółkowskiego, przeznaczonego w Sienkiewiczowskiej obsadzie do roli ojca Stelli, księcia Starogrodzkiego. Czyli Józwowicz – przynajmniej jako Szwarc z pierwszej redakcji – miał być o całe pokolenie starszy od księżniczki i jej arystokratycznych zalotników!

W przedstawieniu warszawskim z 1881 roku zagrał Józwowicza Jan Tatarkiewicz, aktor podówczas 38-letni, w autorskiej wizji obsadzony w roli Antoniego – prawdziwego, ideowego demokracji, pomocnika, a chwilami mentora Józwowicza, którego w inscenizacji warszawskiej kreował starszy od Tatarkiewicza o 23 lata Królikowski (Henkiel 1881: 3). W „nieznany dramacie” to on raczej mógłby zagrać ojca, gdyż ujęta serio postać Augusta (dręczonego wyrzutami sumienia, przestraszonego i szczerze zatroskanego o zdrowie córki) nie odpowiada komicznemu *emploi* Żółkowskiego.

Z postaci kobiecych w „nieznany dramacie” bliższa sentymentalnej heroinie – Stelli z *Na jedną kartę* – jest mimo różnicy temperamentów Helena, typ bohaterki „nawnej”, w którym specjalizowała się wymieniona w Sienkiewiczowskiej obsadzie Romana Popiel. Postać szlachetnej i lojalnej, lecz zarazem wyniosłej, surowej i nieprzystępnej Eleonory zdaje się odpowiadać predyspozycjom Marii Deryng, uchodzącej za następczynię Modrzejewskiej (Sivert 1982: 147), której występy Sienkiewicz miał okazję oglądać i entuzjastycznie recenzować jeszcze w roku 1875, a więc przed swą amerykańską podróżą (Sobieraj 2014: 184–185).

Na koniec można by jeszcze odnotować, że o ile *Na jedną kartę* stało się swoistą prowokacją wobec pozytywistycznej literatury tendencyjnej, o tyle „nieznany dramat” albo celowo został poddany prawom melodramatyzmu i komercji, albo trafił w ich kleszcze przez zbyt skrajnie rozegrany odwrót od tendencji pozytywistycznych.

W *Na jedną kartę* osobowy wzorzec pozytywistów – wykształcony społecznik – wystąpił w roli czarnego charakteru, spadł w hierarchii zarówno społecznej, jak i moralnej, poniżej zdegenerowanej (wedle tendencyjnych obrazków) warstwy szlacheckiej i nawet jego klęska, przebiegająca w melodramatycznym porządku rozdawnictwa kar i nagród, wyglądała upokarzająco przy tragicznym wymiarze upadku szlachty wskutek działania konieczności historycznej (Bujnicki 1967: 45).

„Nieznany dramat” w ogóle nie przedstawia wizerunku pozytywisty ani jego zwyrodniałej mutacji, chyba że za taką uznać wcielenie drapieżnego kapitalizmu – Karola. Ten zaś okazałby się postacią bliższą francuskiej dramaturgii okresu II Cesarstwa niż polskiej komedii społecznej epoki pozytywizmu, gdyby nie przyszło mu słabnąć w toku akcji pod naporem romantycznej ofiary Świrskiego, moralizatorstwa Heleny (w ostatniej zachowanej scenie), nawrócenia Augusta i – jak można się spodziewać – zimnego potępienia Eleonory. W biegu swej akcji, w rodzaju konfliktu, w konstrukcji postaci i w ich języku „nieznany dramat” w najlepszym razie ustanawia wzorcową ilustrację tezy Dobrochny Ratajczakowej o postromantyczno-biedermeierowskim charakterze dramaturgii okresu pozytywizmu, w której zamiast społecznej obserwacji konfliktów nowoczesnego świata toczy się walka „czystej szlachetności z tyranią interesów” (Ratajczakowa 2006: 295).

Bibliografia

- Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, 2015, t. XVII. Opracował zespół pod kierunkiem Dobrosławy Świerczyńskiej. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo.
- Budrewicz, Tadeusz 1999 „Na jedną kartę”. *Początek czy koniec epoki?*. W: Ewa Ihnatowicz (red.). *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*. Warszawa: Instytut Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bujnicki, Tadeusz 1967. „Sienkiewicza *Na jedną kartę* (na tle pozytywistycznego dramatu mieszczańskiego)”. *Rocznik Komisji Historycznoliterackiej* V: 34–54.
- [Henkiel, Dionizy] -x- 1881. „Teatr” [„*Na jedną kartę*”. *Dramat w 5-ciu aktach przez Henryka Sienkiewicza (Litwosa)*]. *Gazeta Polska* 46: 3.
- 1882. „Teatr” [Wczoraj wieczorem grano obrazek dramatyczny Sienkiewicza pt.: „Czyja wina?” ...]. *Gazeta Polska* 90: 3.
- Kaszewski, Kazimierz 1882. „Przegląd teatralny”. *Kłosa* 878: 263.
- Krzemiński, Stanisław 1882. „Przegląd teatralny”. *Bluszcz* 26: 204–205.
- Krzyżanowski, Julian 2012. *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*. Uzupełniła i opracowała Maria Bokszczanin, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ratajczakowa, Dobrochna 2006. *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*. Tom I. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Sienkiewicz, Henryk 1901. *Pisma Henryka Sienkiewicza*. T. XXXVI. *Na jedną kartę*. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa.
- 2007. *Listy*. Tom I-III. Część 1 (Józef Jankowski – Wincenty Lutosławski). Opracowała Maria Bokszczanin, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sivert, Tadeusz 1982. *Warszawskie Teatry Rządowe*, W: Tadeusz Sivert, Ewa Heise (red.). *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sobieraj, Tomasz 2014. *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Szweykowski, Zygmunt 1973. *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Wzorek, Anna 2005. „*Na jedną kartę*” Henryka Sienkiewicza – dramat „osnuty na ścieraniu dwóch zasad, dwóch światów”, W: Lech Ludorowski, Halina Ludorowska, Zdzisława Mokranowska (red.). *Studia Sienkiewiczowskie*. Tom V. Część 2. Lublin: Tow. im. Henryka Sienkiewicza : Zarząd Główny w Lublinie.
- Zg[liński, Daniel] 1882. „Teatr i muzyka”. *Nowiny* 112: 2–3.