



Aleksander H. Fredro.

ur: 1793 r. zm: 1876.

# E

## *ditio ultima?*

### Wokół warszawskiej edycji *Dzieł* Aleksandra Fredry (1880)

Aleksander Fredro słynął z pieczołowitego stosunku do własnej spuścizny literackiej. W okresie największej aktywności twórczej dbał o kontakty z księgarzami i wydawcami. Mozolnie dopracowywał swoje utwory sceniczne, o czym świadczy m.in. korespondencja poety z Ludwikiem Osińskim, który w 1814 roku został dyrektorem Teatru Narodowego w Warszawie i piastował to stanowisko do 1830 roku<sup>1</sup>. To jemu osobiście pisarz powierzył rękopis powstałego w 1818 roku *Pana Geldhaba* – utworu wystawionego na scenie warszawskiej w 1821 roku i rozpoczynającego okres świetności Fredry jako najwybitniejszego komediopisarza epoki. Z korespondencji z Osińskim wyłania się obraz autora, który tworzy w przemyślany sposób, jest zdyscyplinowany, cyzeluje, ale również objaśnia swoje intencje artystyczne. Jawi się jako twórca zainteresowany literaturą także od strony historycznej oraz teoretycznej, znający np. koncepcję śmiechu Jean-François de La Harpe’a wyłożoną w rozprawie *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, która ukazała się w Paryżu w 1818 roku:

Posęłam także krotofilę w 3 aktach wierszem *Nowy Don Kiszot*; pod ten tytuł Krotofila, wielkimi literami napisany, skryłem się jak pod tarczę przed krytyką. Tak ukryty, wolno i bez pracy puściłem pióro, niewiele więc cenię to dziełko. Ale gdy La Harpe powiada: *Les bonnêts gens peuvent s’amuser d’une farce sans l’estimer comme une comédie*, ośmieliłem się dawno zacząć i skończyć i wydać w świat.

Co się tycze śpiewów, dałem je dla większej odmiany, a muzykę zdaje mi się łatwo dobrać będzie można na 8-sylabowe wiersze. Postrzegam się, że pomału napisałem przemowę, do czego? – do krotofili<sup>2</sup>.

Podobne passusy, poświadczające zainteresowanie Fredry doskonaleniem własnego warsztatu literackiego, pojawiają się szczególnie często w korespondencji ze starszym bratem Maksymilianem, dramaturgiem i krytykiem teatralnym. Autor *Zemsty* zasięgał jego porad w kwestiach wersologicznych, dyskutował, dopieszczając poszczególne fragmenty utworów. Daleki był więc od procesu twórczego pojmowanego jako natchnienie i łączonego z koncepcją romantycznej nieskończoności, ale nie był, co zarzucał Francuzom Kazimierz Brodziński, „niewolnikiem przepisów”<sup>3</sup>. Warto nadmienić, że na gruncie romantyzmu polskiego kategorię natchnienia z pojęciem romantycznej nieskończoności łączył m.in. Maurycy Mochacki, który pisał o nim w kontekście ducha, czucia i imaginacji<sup>4</sup>.

Okres największej aktywności twórczej Fredry przypadł na wzmogoną i wieloetapową cenzurę zaborczą, w wypadku autora *Pana Geldhaba* – także wielonarodową. Marian Ursel zwraca uwagę, że:

Aby komedie Fredry mogły być grane na warszawskiej scenie, później zaś ewentualnie wydane drukiem na terenie Kongresówki, musiały przejść – podobnie jak w pozostałych zaborach –

przez cenzorską kontrolę. Formalnie artykuł 10. Zasad Konstytucji wprowadzonej w Królestwie Polskim w 1815 roku znosił cenzurę. W rzeczywistości funkcjonowała ona nadal, w dodatku w swej szczególnie drastycznej, bo prewencyjnej postaci. Jeszcze sprawniej i ostrzej zaczęła działać od 1822 roku, kiedy jej kierownictwo powierzono niesławnej pamięci Józefowi Szaniawskiemu<sup>5</sup>.

Świadomość zasad funkcjonowania ówczesnego rynku wydawniczego oraz związanych z nim uwikłań cenzuralnych była więc dla autora *Zemsty* swoistym „być albo nie być”. Jego sztuki noszą ślady licznych ingerencji cenzorskich oraz wymuszanych przez nie korekt. W jednym z listów do Ludwika Osińskiego na temat *Nowego Don Kiszota* poeta sugerował, aby w piątej scenie aktu trzeciego opuścić partie chłopów dotyczące bitwy pod Ryczywołem, w których przytaczane są słowa Karola: „Wszyscyśmy ludzie równi przed światem i Bogiem, / Nie dajcie się ciemiężyć, naganiać batogiem, / / Skropcie dwakroć tyrana, kiedy on was kropi”<sup>6</sup>. Ostateczny kształt wszystkich niemal utworów Fredry można więc uznać za przejaw swoistej autocenzury. Nieprzypadkowo w kodeksie nr 4 z 1861 roku, wchodzącym w skład *[Planów i dyspozycji*

*wydawniczych]*, zanotował: „W poezjach wypuścić te, które by hamowały odbyć całego dzieła. Chybaby Polska niepodległą była, co daj, Boże, amen”<sup>7</sup>.

Należy dodać, że Fredro żył osiemdziesiąt trzy lata (1793–1876). „Zadebiutował około 1809 roku na poły obscenicznym tekstem okolicznościowym, a ostatnie utwory opatrywał datą 1874. Pisał więc lat 65!”<sup>8</sup> Uważnie obserwował przemiany, jakim podlegało ówczesne życie artystyczno-literackie, szczególnie w Galicji. Miał świadomość ewolucji, jakiej na przełomie między klasycyzującą formacją oświeceniową a romantyzmem ulegała polszczyzna, czego dowodem może być świadome, wywołujące obiekcje formułowane w listach od Franciszka Kisielińskiego<sup>9</sup>, użycie słowa „łajdaki”, określającego także „sługi”, w sztukach *Pan Geldhab* oraz *Zrządność i przekora*. „Trywialne” sformułowania, jak je określił Maksymilian Fredro, nie stały się jednak powodem oburzenia publiczności, o co martwił się Kisieliński, a konsekwentnie stosowane przyczyniły się do unowocześnienia i „unaturalnienia” języka Fredry, stanowiły jego ważną część, były – jak

podkreśla Ursel – dowodem na „nowatorstwo artystyczne, tendencje prekursorskie, łączenie gustów i efektów, które, zgodnie z myślą klasycyzmu, były nie do pogodzenia”<sup>10</sup>.

Warto pamiętać o nakreślonych kontekstach, które – choć przedstawione skrótowo – są dowodem ogromnej samoświadomości literackiej Fredry, twórcy debiutującego obscenicznymi utworami, pisanymi głównie ku uciechu kolegów z wojska<sup>11</sup>, ale także stopniowo i konsekwentnie zdobywającego sławę wybitnego komediopisarza epoki. Dorobek artystyczny Fredry jest bardzo zróżnicowany gatunkowo i jakościowo. Autor *Zemsty* napisał trzydzieści dziewięć dzieł dramatycznych wierszem (dwadzieścia dwa utwory) lub prozą (siedemnaście, w tym dwanaście napisanych w drugim okresie twórczości). Pozostawił po sobie przeszło trzysta trzydzieści bardzo zróżnicowanych genologicznie wierszy, które w edycji krytycznej Stanisław Pigoń uporządkował jako pieśni, elegie i epitafia, powiastki i obrazki, wierszowane listy poetyckie, dumy, ballady i bajędy, satyry i pamflety, bajki i przypowiadki. Fredro napisał również powieść poetycką *Jeremiasz Sęp*, a także utwory prozatorskie: pamiętnik *Trzy po trzy*, opowiadania (*Nieszczęścia najszcześniejszego męża*, *Dziennik wygnańca*, [*Początek opowiadania*]), stworzył zbiór tysiąca sześćdziesięciu trzech fragmentów – maksym, sentencji, gnomicznych mikrosceńek, które znane są jako *Zapiski starucha*. Jak ironicznie zauważał w jednym z autotematycznych fragmentów: „Krytyka mądra oświeca, głupia gasi”<sup>12</sup>.

## Dorobek artystyczny Fredry jest bardzo zróżnicowany gatunkowo i jakościowo

Ponadto często „bywał w złym humorze”<sup>13</sup>. Zbytńia drażliwość i tendencja do spleenu towarzyszyła poecie, nieprzypadkowo nazywanemu Staruszkciem<sup>14</sup>, od najmłodszych lat. Na tę cechę charakteru Fredry zwrócił uwagę m.in. Ludwik Dębicki, pisząc, że:

Twórca komedii polskiej nie miał w sobie byrońskiego spleenu, miał atoli na czole jakieś odbicie niedoli polskiej, w uśmiechu troskę o losy kraju i jakby trochę żalu do dzisiejszych ludzi. Z dwóch greckich filozofów jeden śmiał się, drugi płakał nad głupotą ludzką. Kto wie, czy i ta historia o Demokrycie i Heraklicie nie jest symbolem początku tragedii i komedii. Była i u Fredry ta filozofia życiowa, co w żarcie i smutku ukrywa znajomość natury ludzkiej, ironię życia i świata zagadkę<sup>15</sup>.

Na ten rys charakterologiczny, będący połączeniem ironii egzystencjalnej z melancholią, nakładają się dodatkowo ambicja autora i jego wrażliwość na krytykę literacką<sup>16</sup>. W pamiętniku *Trzy po trzy* pojawia się symptomatyczne wyznanie Fredry, w którym częściowo tłumaczy powody długoletniego wycofania się z publicznej działalności na polu literacko-artystycznym: „Ukryłem się w cieniu głupoty przed cięciem, a jeszcze nieznośniejszym brzękiem człowieczych komarów, trutniów i bąków [...]. Połamałem moje pióro autorskie nie – jak mniemano – dla równie złego jako głupiego artykułu bezimiennie ogłoszonego”<sup>17</sup>. Przypomnę tylko, że wśród najbardziej zjadliwych zoilów Fredry prym wiedli Seweryn Goszczyński i Leszek (Aleksander) Dunin Borkowski. W 1835 roku Goszczyński ogłosił anonimowo w czasopiśmie „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” szkic *Nowa epoka poezji polskiej*, w którym kwestionował m.in. polskość Fredry:

Nazwiska polskie nie są tym samym co charaktery polskie; kilka osób, kilka scen narodowych nie rozleją barwy narodowej na wiersze czterech tomów; pasztet przysłów, bez związku z charakterami, i z całością dzieła, jest tylko słownikiem przysłów; miłosna strona narodu, jest to rys jego kosmopolityczny, a to jest właśnie wszystko, co ma stanowić polskość komedii Fredra<sup>18</sup>.

Równie dezaprobatywną opinię sformułował w 1842 roku Leszek (Aleksander) Dunin Borkowski, który w szkicu krytycznym *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, opublikowanym w „Tygodniku Literackim” w 1842 roku, pisał o Fredrze, że ten

Wychowany powierzchownie, bo w kraju nie można było inaczej, usposobiony do błyszczania w salonach, nie zaś do mozolnego zgłębiania nauk, oddany służbie wojennej pod Napoleonem, a potem rozrywkom i miłostkom wspólnie z inną staną swego młodzieżą, wśród próżniaczego życia lub gospodarskich zatrudnień, z gustem zepsutym, na wzorach francuskich, nie doświadczając nieszczęść i przykrości, które szczególnie pobudzają umysł poetyczny; Aleks. Fredro nie mógł jak tylko przypadkowo zostać autorem<sup>19</sup>.

Borkowskiego oburzała również wczesna twórczość obsceniczna Fredry, wpisująca się wszakże w oświeceniowo-libertyńską obyczajowość Księstwa Warszawskiego, w tym kręgów towarzyskich ks. Józefa Poniatowskiego, ale w dalszej perspektywie – nieakceptowana<sup>20</sup>.

Te dwa wypadki powodują, że Fredro, dodatkowo coraz wyraźniej zmagający się z problemami zdrowotnymi, ukrył się w domowym zaciszu. Znacznie ograniczył kontakty towarzyskie. Zamilkł na prawie piętnaście lat, ale nie przestał tworzyć. Pisał do szuflady, podsycając ciekawość wielbicieli jego talentu komediowego, żądnych nowych przedstawień teatralnych. W brulionowych zapiskach Fredry można odnaleźć gorzką refleksję dotyczącą wspomnianego okresu:

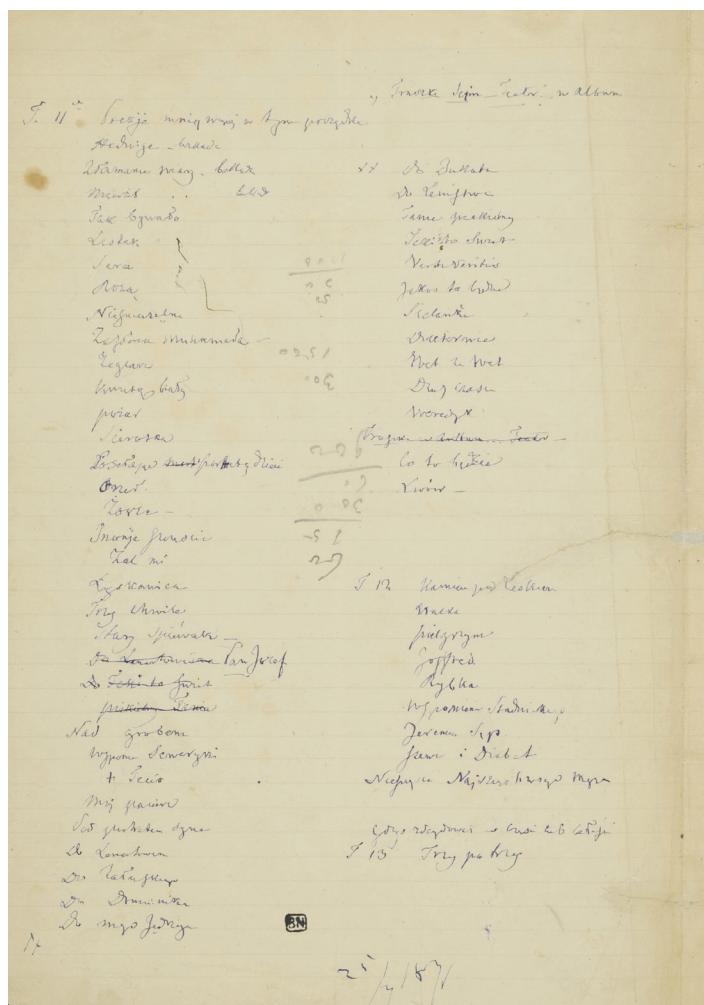
Krytyka moich dzieł zadziwiła mnie wprawdzie namiętną nienawiścią, ale razem i zbiła z toru. Zwłaszcza że nikt nie stanął w mojej obronie. Zwątpiłem o sobie i przestałem pisać.

Kiedy zaś po kilkonastoletnim milczeniu uległem znowu nałogowi i wzięłem znowu pióro, nie wystawiałem na scenę. Bo już nie miałem tej młodocianej śmiałości, której wszystko łatwym się zdaje. Bo może i mój humor przygasł. Bo może i usposobienie publiczności inne, jak było, kiedym pisał *Śluby panięskie*<sup>21</sup>.

To w tym czasie, datowanym przez Pigonia na lata 1842–1857<sup>22</sup>, autor *Trzy po trzy* zaczął porządkować swoją spuściznę literacką. Wcześniej przed okresem milczenia Fredro jawi się jako autor zdyscyplinowany, który pisze regularnie i stara się publikować mniej więcej trzy komedie rocznie. Subordynacja w zakresie twórczości przekłada się z czasem na segregowanie notatek, zapisków brulionowych, przepisywanie na czysto autografów, a wreszcie – tworzenie tekstów wcho-dzących w skład spuścizny pozakomediowej. Warto pamiętać, że w latach 1844–1846 powstały zasadnicze zręby pamiętnika *Trzy po trzy*<sup>23</sup>, ale poeta tworzył również wiersze rodzinne

i fragmentaryczne *Zapiski starucha*. Powstawały więc teksty, które dają asumpt do badań na innymi – niż komediowe – aspektami jego twórczości. Kilkanaście lat przed śmiercią Fredro sporządził dość szczegółowe instrukcje wydawnicze, które miały być pomocne podczas prac nad wydaniem zbiorowym jego *Dzieł* (zob. il. 1). Depozytariuszem swojej woli uczynił syna – Jana Aleksandra. Wspomniane plany i dyspozycje stały się podstawą zbiorowej edycji warszawskiej, jaka w 1880 roku ukazała się nakładem Gebethnera i Wolffa. Od czasu milczenia Fredry aż do wspomnianej edycji minęło więc ponad czterdzieści lat, podczas których nie podał on do druku żadnego z napisanych w tym czasie utworów, mimo że – jak przypomina Pigoń:

[...] dbał przecież starannie o swój dorobek literacki, przechowywał bruliony, po parękroć je przepisywał, udoskonalając kształt utworów, utwory skrupulatnie rejestro-



Il. 1. Pierwsza karta autografu notatek Aleksandra Fredry dotyczących wydania jego dzieł, Biblioteka Narodowa, sygn. Rps 8405 IV

wał, wytrwale obmyślał i na różne sposoby układał plany ich przyszłego wydania zbiorowego. Wypadek to prawie bezprzykładny i godzien szczególnej uwagi psychologa, osobliwy fenomen przemagania się pasji twórczej – z zawziętością urazu; przeplatania się czujnej wrażliwości na zabawne, chętnie groteskowo ujmowane przejawy życia – ze zgryźliwą mizantropią<sup>24</sup>.

W dyspozycji notowanej w kodeksie z 1861 roku czytamy m.in.:

1. Z wydaniem moich dzieł nie spieszyć się po mojej śmierci, a zwłaszcza jeżeli w kraju nie uspokoi się zupełnie.
2. Moi spadkobiercy każą przepisać, a własnoręczne moje pisma zachowa mój syn.
3. Życzę sobie, aby wydanie było w formacie jak wydanie Hildebranda.
4. Tytuł: *Dzieła Aleksandra Fredra*<sup>25</sup>.

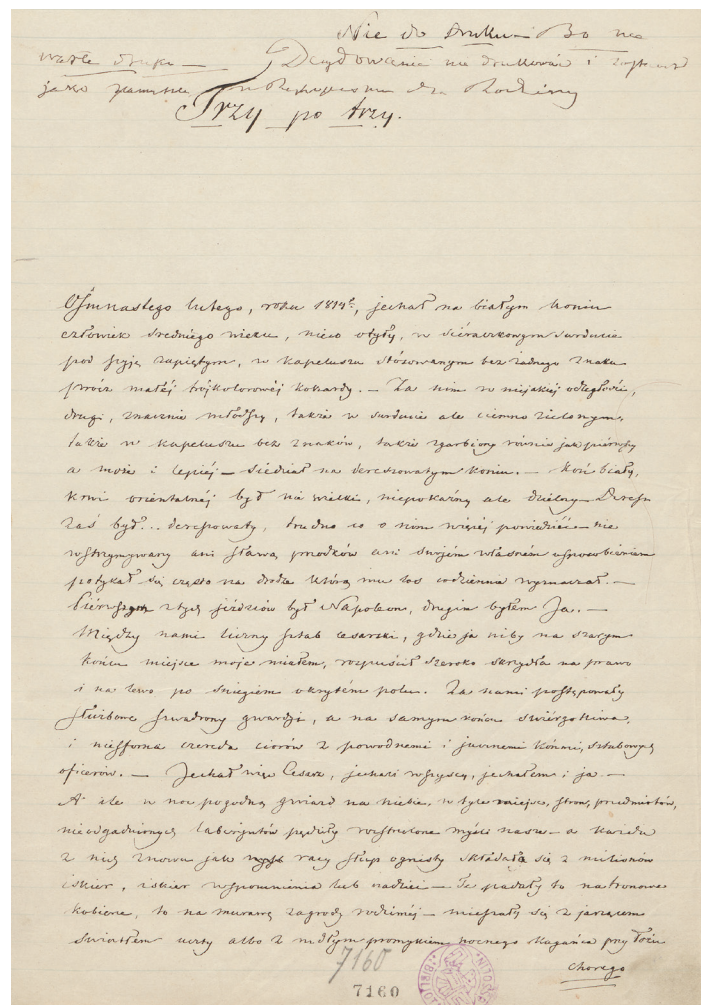
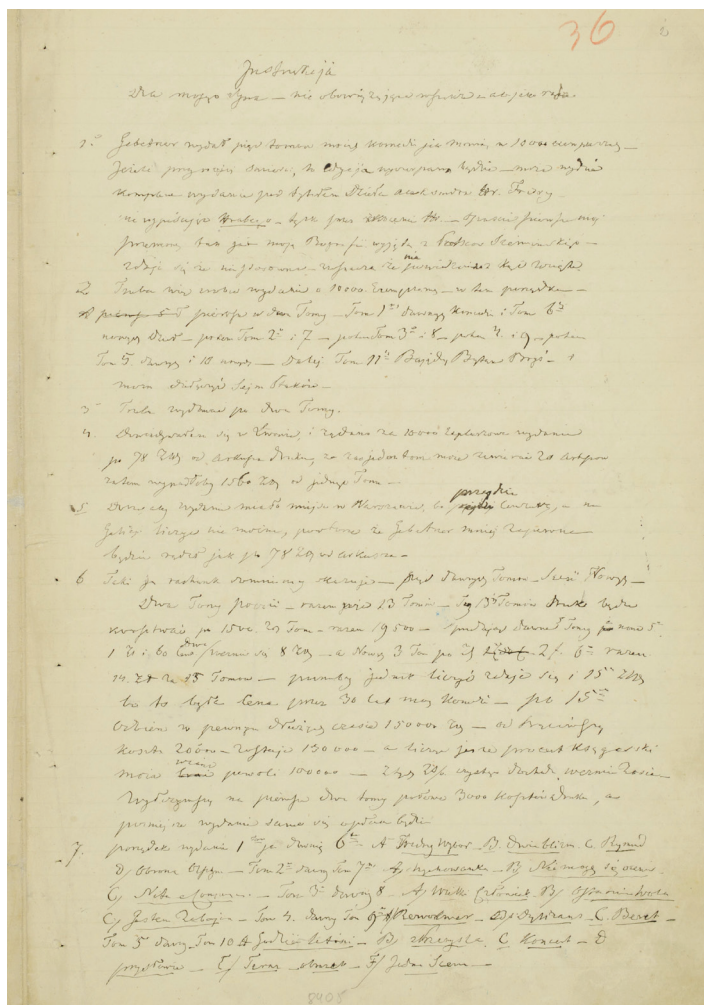
Ponadto Fredro zaproponował sposób modernizacji piśmowni zapożyczeń typu „filozofia”, „Azja” przez wprowadzenie łuczku nad „i” albo „j” jako znaku abrewiacji, jednak wiadomo, że postulat autora, dość odważny jak na drukarskie konwencje tamtych czasów, nie został spełniony z powodu braku odpowiednich czcionek. Pisarz podał zawartość poszczególnych tomów, choć należy podkreślić, że analiza kodeksów wchodzących w skład dyspozycji wydawniczych wskazuje, że w różnych okresach Fredro wprowadzał nieznaczne modyfikacje odnośnie do zawartości edycji pośmiertnej. Dotyczą one np. kolejności podania komedii w tomach, choć nie mają wpływu na zmiany w zasadniczej koncepcji wydania (zob. il. 2). Autor *Zemsty* przyjął jednak, że tomy od pierwszego do piątego powinny powtarzać układ lwowskiej edycji *Komedii*<sup>26</sup>, oraz sugerował, aby w tomie zawierającym wiersze opuścić liryki, które najpewniej nie przeszłyby cenzury, czyli wiersze patriotyczne<sup>27</sup>. Fredro zabiegał o powołanie rady, której zadaniem miało być wspieranie Olesia, jak pieczołtliwie nazywano jego syna, w doprowadzeniu edycji do szczęśliwego finału. W uporządkowaniu spuścizny literackiej mieli pomóc Franciszek Paszkowski, poseł na sejm i przyjaciel Fredry, oraz Stanisław Tarnowski, ówczesny profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego<sup>28</sup>.

Edycja warszawska, która ukazała się nakładem Gebethnera i Wolffa w 1880 roku, liczy trzynaście tomów, z czego tomy od pierwszego do piątego powtarzają zawartość i układ wydań poprzednich, a więc zawierają utwory powstałe

w pierwszym okresie twórczości Fredry. Tomy od szóstego do dziesiątego obejmują komedie niewydane za życia autora, tom jedenasty – prozę, a dwunasty i trzynasty – krótkie utwory literackie wierszem i prozą<sup>29</sup>. Mimo że wbrew sugestiom Fredry edycja zawiera pamiętnik *Trzy po trzy* oraz *Zapiski starucha*<sup>30</sup>, nie jest kompletna. Niesłusznie więc uznawano ją za skontrolowaną przez autora *editio ultima*. Jak wspominałam, brakuje w niej wierszy o tematyce patriotycznej, ponieważ Fredro przekonywał: „Jest kilka poezji, których umieścić nie można, bo wstrzymałby się ogólny debit. Te więc kiedyś później będzie można wydać, tych niewiele”<sup>31</sup>. Co więcej, redakcja starała się uwzględnić zdanie rady doradczej, zwłaszcza w odniesieniu do komedii, a mimo to samowolnie usunęła z edycji utwór *Z Przemysła do Przeszowy*, który został opublikowany dopiero siedemnaście lat później. W dyspozycjach wydawniczych Fredro pominął pełne wydanie prozy, rozpraw, notat, podkreślał, że „*Trzy po trzy* nie należy drukować, bo

to tylko dla rodziny może mieć jaką wartość”<sup>32</sup> (zob. il. 3). Nie było mowy o wydaniu korespondencji. Pigoń słusznie więc zwraca uwagę na „melancholię niedokonania”<sup>33</sup>, która ciążyła także nad następnymi wydaniem zbiorowymi utworów Fredry i pracą edytorów: Henryka Biegeleisena (1897), Piotra Chmielowskiego (1898) i Eugeniusza Kucharskiego (1926–1927)<sup>34</sup>.

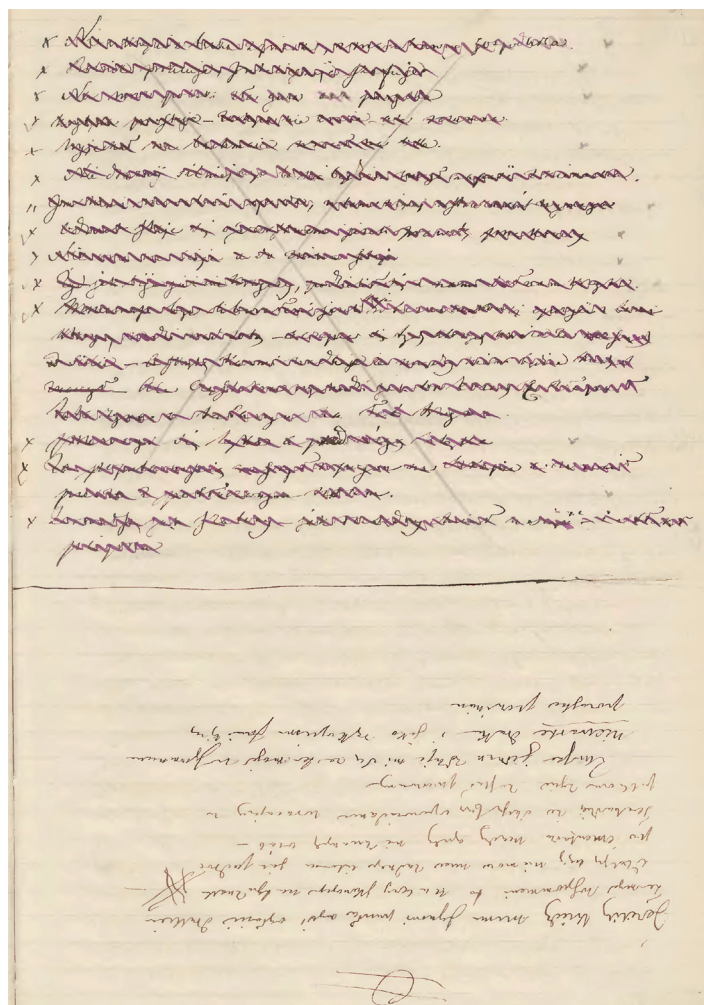
Redakcja pracująca nad edycją warszawską niestarannie podeszła do kwestii ustalania tekstu definitywnego, ale – co trzeba przyznać – nie miała wówczas dostępu do archiwum rodzinnego Fredrów, przechowywanego wówczas w Przyłbicach pod opieką wnuka Fredry, Andrzeja. Jako pierwszy wgląd miał do niego dopiero Biegeleisen, który pracował nad edycją krytyczną, jaka miała ukazać się pod patronatem Księgarni Polskiej we Lwowie. Edytor znalazł w nim szkice, notaty, bruliony utworów, cenne listy, zapiski pamiętnikarskie, pierwsze redakcje wielu utworów. Biegeleisen czytał jednak



Il. 2. Druga karta autografu notatek Aleksandra Fredry dotyczących wydania jego dzieł, Biblioteka Narodowa, sygn. Rps 8405 IV

Il. 3. Pierwsza karta autografu pamiętnika Aleksandra Fredry *Trzy po trzy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 7160/II

autografy Fredry bardzo niedokładnie, choć – co należy podkreślić – wynotował szczegółowo odmiany tekstu. Podawał np. „zaliśby był” zamiast „zaleć, by był”, „kant” zamiast „kontent”, „przucidnie” zamiast „przednie”, „wszędzie” zamiast „w rzędzie”, „Estelki” zamiast „estetyki”. Jego lekcje, które weszły do aparatu krytycznego, poprawił dopiero Eugeniusz Kucharski, pracujący w latach dwudziestych XX wieku nad wydaniem *Pism wszystkich* Fredry. Paradoksalnie jednak Kucharski przyjął tekst podstawowy z edycji warszawskiej *Dzieł*. Z tekstologicznego punktu widzenia było to nieprawidłowe rozwiązanie, które doprowadziło do powielania licznych błędów, czego najdobitniejszym chyba przykładem jest historia *Zapisków starucha*, umieszczonych, wbrew woli Fredry, w tomie jedenastym *Dzieł*. Nieznany edytor odpisał je do wydania warszawskiego z tekstu nieskażonego, ale poprzekreślał i zamazał atramentem liczne fragmenty autografu, co Pigoń określił „występkiem barbarzyńskim”<sup>35</sup>, uniemożliwiając



Il. 4. Jedna z kart autografu zbioru aforyzmów prowadzonego od końca w odwrotną stronę zeszytu, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 7160/II

w dużej mierze jego ponowne odczytanie i weryfikację ewentualnych błędów (zob. il. 4). Mimo że niektóre skreślenia udało się zneutralizować dzięki wykonaniu zdjęć autografów i dobraniu odpowiednich filtrów świetlnych, Pigoń konstatował: „Tu trzeba będzie podejść do zadania jakimś sposobem odmiennym. Innymi słowy: przekazać je do wykonania opiekuńczym rękóm przyszłości”<sup>36</sup>. Być może z pomocą przyjdzie tu współczesna technika cyfrowa?

Jedną z największych wad edycji warszawskiej *Dzieł* jest – jak to znamienne określił Pigoń – „odfredrzenie języka Fredry”<sup>37</sup>, czyli usuwanie z niego regionalizmów, archaizmów i nieuwzględnienie korekt, poprawek, jakie pieczęlowicie w odniesieniu do poszczególnych tekstów poczynił leciwy już i schorowany pisarz, tworząc tzw. doprawki, które powinny być traktowane jako materiał komplementarny w stosunku do planów wydawniczych. W jednej z instrukcji Fredro pisał: „Przy moich dramatycznych *Dziełach* nie ma rady: tak zostaną, jak są; chyba jakie omyłki gramatyczne [wypadnie usunąć]”<sup>38</sup>. Zestawienie odmian na arkuszach miało ułatwić tę poprawę, ponieważ powstało z myślą o wydaniu pośmiertnym. Jak dowodzi Pigoń:

Wydanie „pośmiertne” *Dzieł* Al. Fredry jest wydaniem mało starannym, zniekształca autora w tym, co tam jest wysoce cenne: w języku. Nie można się więc zgodzić, jakoby było wydaniem autoryzowanym, jakoby ono właśnie miało dawać tekst kanoniczny, jakoby wszelki przyszły wydawca musiał od niego wychodzić<sup>39</sup>.

Warto zwrócić uwagę również na inne kwestie wskazywane przez Fredrę w następnych redakcjach dyspozycji wydawniczych. Autor życzył sobie, aby jego komedie z drugiego okresu twórczości najpierw były wydrukowane, a potem dopiero wystawiane na scenie: „Bo chociaż teraz wyjdą, to wszystko nie może mieć tegoczesnej nowości i jako kartki z lat przeszłych mogą zajmować”<sup>40</sup>. Raz po raz podkreślał, aby nie drukować *Trzy po trzy*. Opisywał kwestie związane z prenumeratą poszczególnych egzemplarzy. Bez wątpienia jawi się tu Fredro jako człowiek dbający o finanse rodziny; notabene dochodem ze sprzedaży *Dzieł* miały dzielić się jego dzieci – Zofia i Jan Aleksander. Fredro nie chciał, aby na karcie tytułowej nazywać go hrabią, co jest dość zaskakujące, ponieważ autor *Zemsty* przez całe życie podpisywał się – m.in. w korespondencji – jako hrabia. Nie widział sensu przedrukowywania przedmowy, jaką było opatrzone wcześniejsze, pięcioletnie wydanie komedii. Nie chciał zamieszczać w wydaniu zbiorowym autobiografii, która weszła w skład

*Portretów literackich* Lucjana Siemieńskiego<sup>41</sup>. Autor *Zapisków starucha* nie życzył sobie, aby imiona i nazwiska bohaterów komedii drukować majuskułą. Uważał, że to sprytny sposób drukarzy na zwiększenie objętości tomu i większy zarobek. Podkreślenia nakazywał drukować rozstrzeloną czcionką. Znał więc specyfikę ówczesnego rynku drukarskiego, przyglądał się konwencjom, szukał optymalnych i nowoczesnych rozwiązań typograficznych.

\*

Wskazane przeze mnie wątki w dużej mierze dotyczą kwestii tekstologicznych. Dzieje edycji warszawskiej pism Aleksandra Fredry nakładają się na historię polskiego edytorstwa naukowego. Prowokują do pytań o sposoby ustalania tekstu definitywnego i hierarchię przekazów<sup>42</sup>. Być może podają nawet w wątpliwość tekstologiczny *status quo* wynikający z przekonania o istnieniu tekstu kanonicznego, a przecież dyskusje na temat statusu tekstu toczą się od dawna<sup>43</sup>. Wspomniany przypadek *Zapisków starucha* sugeruje konieczność postępowania charakterystyczną dla edytorstwa eklektycznego, które – jak przypomina Łukasz Cybulski – „gwarantuje rekonstrukcję tekstu w najwyższym stopniu autorskiego dzięki kumulacji wszystkich wiarygodnych lekcji rozsianych po różnych przekazach”<sup>44</sup>. Chciałabym jednak zwrócić także uwagę na jeszcze jeden, istotny moim zdaniem aspekt. Z brulionowych notatek wyłania się nie tylko przejmujący portret pisarza pieczołowicie planującego edycję pośmiertną, ale również twórcy („edytora”) *de facto* interpretującego własną twórczość. Fredro świadomie dokonuje selekcji, godzi się na konieczne zmiany, opracowuje tzw. poprawki, ale przede wszystkim jako chory i cierpiący człowiek do końca zmagają się z materią twórczą i podejmuje starania, aby jego dzieła znane były także poza Galicją. W notatkach sporządzanych przez niego u schyłku życia pojawia się wspomnienie:

Szukałem potrzebnych mi papierów. Przewróciłem wszystkie teki, nareszcie i niebieska z zielonymi tasiemkami wpadła mi w ręce. Najpierwsza, najdawniejsza, którą sobie zrobiłem z <kopmaturki> okładki starego Rejestru, w którym początkowe wierszyki składałem. Otworzyłem ją i spłoszyłem pająka, który od kilku lat spokojnie używał pajęczyny, zapewne odziedziczonej po swoim pradziadzie. Na wierszchu leżał „Kurierek warszawski”, <[...]>. Był mi przesłany przez Kisielińskiego po pierwszym przedstawieniu *Geldhaba*.

Widok tego świstka <[...]> cofnął mnie w chwilę, gdy go drżącą ręką z koperty dobywałem [...].

Mimowolnie teraz jak wtenczas kilka razy [...] czytałem to, co dla mnie niegdyś wyrocznią być się zdawało. Stanął przede mną owoczesny świat, w którym sława autorstwa tak jaskrawie, a tak daleko, daleko leżała<sup>45</sup>.

Z pewnością pośmiertna sława nie ominęła Fredry. Dzięki edytorom, takim jak Henryk Biegeleisen, Piotr Chmielowski, Eugeniusz Kucharski, a wreszcie Stanisław Pigoń i Krystyna Czajkowska, raz po raz wraca namysł nad sposobami wydawania spuścizny literackiej autora *Trzy po trzy*. Z pewnością nie wszystko zostało w tej materii rozstrzygnięte i nie mam tu na myśli obscenicznej twórczości Fredry, a ta przecież nie weszła w skład edycji krytycznej Pigionia, wciąż pozostaje więc na marginesie Fredrowskiego kanonu. Szalenie ciekawe są *inedita* Fredry i w zasadzie trudno współcześnie badać je, a także budować interpretacje w oderwaniu od dyskursu tekstologicznego<sup>46</sup>. Nieczęsto zdarza się, że to autor podejmuje namysł nad edycją pośmiertną swoich utworów i konstatuje: „Z wydaniem moich dzieł nie spieszyć się po mojej śmierci, a zwłaszcza jeżeli w kraju nie uspokoi się zupełnie”. *Dzieła Aleksandra Fredry*, wydane w 1880 roku, przez wiele lat niesłusznie uchodziły za *editio ultima*. Warto jednak pamiętać, że edycja warszawska, krytycznie zweryfikowana przez Stanisława Pigionia, wciąż jest przyczynkiem do badań nad zapomnianymi lub pomijanymi aspektami twórczości Fredry. Rok Romantyzmu Polskiego i 230. rocznica urodzin Aleksandra Fredry jest ku temu doskonałą okazją.

**Key Words:** Aleksander Fredro, Stanisław Pigoń, collected edition, posthumous edition, *editio ultima*, censorship, self-censorship, definitive text, canonical text

**Abstract:** The purpose of this article is to present the circumstances surrounding the preparation of the thirteen volumes of the Warsaw edition of *Works* by Aleksander Fredro (Gebethner and Wolff, 1880), and especially their confrontation with the writer's dispositions, which were created during a period of silence of several years. At the time, Fredro was putting his literary legacy in order and preparing instructions for work on a collected edition of his works. What emerges from the brief notes is not only a poignant portrait of an author meticulously planning a posthumous edition, but also of an author who interprets his own oeuvre, makes necessary changes and selections in it, and gives rules for modernizing the spelling of loanwords such as “Francycja”, “Azya”, “rewolucycja”. The Warsaw edition, despite being subject to censorship and self-censorship, has for many years been unjustifiably considered *editio ultima*. Verified by Stanisław Pigoń, it remains to this day a contribution to studies



of forgotten or ignored aspects of Aleksander Fredro's creative activity.

<sup>1</sup>Warto pamiętać, że Osieński był także poetą, tłumaczem, dramatopisarzem oraz autorem szkiców krytycznoliterackich, a w latach 1818–1830 – profesorem literatury powszechnej na Uniwersytecie Warszawskim, prywatnie zaś – zięciem Wojciecha Bogustawskiego, po którym objął schedę dyrektora sceny narodowej.

<sup>2</sup>A. Fredro, List do L. Osieńskiego z 24 maja 1822 roku, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 14: *Korespondencja*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1976, s. 65. Więcej na temat koncepcji śmiechu Fredry zob. K. Samsel, *Śmiech Fredry „versus” śmiech Baudelaire’a. Niektóre aspekty Fredrowskiego komizmu na tle „De l’essence du rire”*, w: *Między Fredrą a Norwidem. Prace ofiarowane Profesorowi Marianowi Urselowi*, pod red. M. Joncy, M. Łoboz i O. Taranek-Wolańskiej, Kielce 2022, s. 109–119.

<sup>3</sup>M. Saganiak, *Natchnienie*, hasło w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2, pod red. J. Bachorza et al., Toruń–Warszawa 2016, s. 35–41.

<sup>4</sup>M. Strzyżewski, *Nieskończoność w romantyzmie polskim*, w: idem, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, wstęp i oprac. materiału ikonograficznego A. Markuszewska, Toruń 2010, s. 127–162.

<sup>5</sup>M. Ursel, *Franciszek Kisieliński, czyli Fredro na warszawskiej scenie w latach 1821–1828*, w: idem, *Aleksander Fredro. Na scenie życia i teatru*, Wrocław 2009, s. 107–108.

<sup>6</sup>A. Fredro, List do L. Osieńskiego z 13 czerwca 1823 roku, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 14, s. 68.

<sup>7</sup>Idem, *[Plany i dyspozycje wydawnicze]*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 13, cz. 1: *Proza*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1968, s. 344.

<sup>8</sup>M. Ursel, *Wstęp*, w: A. Fredro, *Wybór komedii*, oprac. M. Ursel, Wrocław 2018, s. XXV.

<sup>9</sup>Franciszek Kisieliński – przyjaciel Fredry z czasów służby w wojsku, brał udział w bitwach m.in. pod Mirem, Możajskiem i Berezyną, za co otrzymał Złoty Krzyż Zasługi. Miłośnik talentu dramatycznego Fredry. Korespondencja przyjaciół z lat 1821–1826, nagle urwana, jest świadectwem początku i rozwoju popularności komedii Fredry w Warszawie.

<sup>10</sup>M. Ursel, *Franciszek Kisieliński, czyli Fredro na warszawskiej scenie*, s. 113.

<sup>11</sup>B. Zakrzewski, *O twórczości obsceniczej Aleksandra Fredry*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 37–53.

<sup>12</sup>A. Fredro, *Zapiski starucha*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 13, cz. 1, s. 221.

<sup>13</sup>Cytowane sformułowanie to oczywiste nawiązanie do książki J. M. Rymkiewicza, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1977.

<sup>14</sup>Określenie to pojawia się w pamiętniku *Trzy po trzy* oraz w autobiografii, jaką w 1860 roku Fredro spisał na prośbę Lucjana Siemieńskiego. Weszła ona w skład *Portretów literackich*, których pierwszy tom ukazał się w 1865 roku w Poznaniu nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego. Autor *Zemsty* pisał o sobie: „Usposobienie moje ciche, spokojne, niemal poważne; umysł więcej do smutnych dumań niż do pustej wesołości skłonny zyskał mi w rodzinie przydomek młodego staruszka”. Cyt. za: ibidem, s. 7–8.

<sup>15</sup>L. Dębicki, *Portrety i sylwetki literackie z XIX stulecia. Z ilustracjami*, seria 2, t. 1, Kraków 1906, s. 178.

<sup>16</sup>Warto również zwrócić uwagę na troskę Fredry o sławę pośmiertną. Jak przypomina Kuchowicz: „Fredro rzeczywiście miał wielkie mniemanie o sobie jako twórcy. W *Brytanie Bysiu* dumnie porównał się do orła, przeciwstawiając go płaskiemu, błotnistemu bytowanu współczesnego mu społeczeństwa”; Z. Kuchowicz, *Aleksander Fredro we fraku i w szlafroku*, Łódź 1987, s. 186.

<sup>17</sup>A. Fredro, *Trzy po trzy*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 13, cz. 1, s. 170.

<sup>18</sup>Cyt. za: I. Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*, Kraków 1917, s. 4. Notabene określenie „pasztet przysłów” weszło do słownika komediowego Fredry; pojawia się np. jako „pasztet trosk”, „pasztet piramidalny” w wypowiedziach Morderskiego z *Wychowanki*.

<sup>19</sup>L. Dunin-Borkowski, *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji. Ciąg dalszy*, „Tygodnik Literacki” 1842, nr 50, s. 398.

<sup>20</sup>Z. Kuchowicz, op. cit., s. 82–95.

<sup>21</sup>A. Fredro, *[Notaty różne]*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 13, cz. 1, s. 281.

<sup>22</sup>S. Pigoń, *Spuszczona literacka Aleksandra Fredry*, Warszawa 1954, s. 111.

<sup>23</sup>Analiza tekstologiczna, dokonana przez Krystynę Czajkowską i Stanisława Pigiona, wskazuje, że po 1846 roku Fredro wielokrotnie wracał do zapisków, uzupełniając je lub poprawiając. Przepisał je w 1854 roku. Czystopis pamiętnika znajduje się obecnie w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu; K. Czajkowska, *Wstęp*, w: A. Fredro, *Trzy po trzy*, Warszawa 2014, s. 11–21.

<sup>24</sup>S. Pigoń, *Dodatek krytyczny*, w: A. Fredro, *Pisma wszystkie*, t. 13: *Proza*, cz. 2: *Komentarz*, oprac. K. Czajkowska i S. Pigoń, Warszawa 1969, s. 205.

<sup>25</sup>A. Fredro, *[Plany i dyspozycje wydawnicze]*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 12, cz. 1, s. 343.

<sup>26</sup>Pierwszy tom ukazał się w 1824 roku, kiedy Fredro otrzymał pozwolenie cenzury lwowskiej, a ostatni, piąty – w 1838 roku.

<sup>27</sup>Do edycji krytycznej Pigiona weszło w sumie jedenaście wierszy zaklasyfikowanych przez edytora jako utwory o tematyce patriotycznej. Po względem ilościowym dorobek ten można uznać za skromny w porównaniu choćby z liryką osobistą, refleksyjną, okolicznościową, fraszkami i epigramatami czy bajkami i przypowieściami.

<sup>28</sup>W skład rady miał wejść również Lucjan Siemieński, lecz zmarł w 1877 roku, a także Józef Szujski – historyk i publicysta. Miejsce tego drugiego zajął ostatecznie Stanisław Koźmian. Z zachowanego protokołu wiadomo, że eksperci spotkali się 24 listopada 1876 roku.

<sup>29</sup>Ostateczny układ *Dzieł* przedstawia się następująco: tom 1: *Pan Geldhab, Cudzoziemczyni, Damy i huzary, Zręczność i przekora*; tom 2: *Mąż i żona, List, Nowy Don Kiszot, Pierwsza lepsza, Odludki i poeta*; tom 3: *Przyjaciele, Gwałtu, co się dzieje, Nikt mnie nie zna; Zapiski starucha*; tom 4: *Służby panięskie, Pan Jowialski, Nocleg w Apeninach*; tom 5: *Ciotunia, Zemsta, Dożywocie*; tom 6: *Co tu kłopotu, Dwie bliźny, Koncert, Rymond, Obrona Olsztyna*; tom 7: *Wielki człowiek do małych interesów, Ożenić się nie mogę, Pan Benet, Lita & Comp*; tom 8: *Wychowanka, Ostatnia wola, Jestem zabójcą*; tom 9: *Godzien liłości, Dylizans, Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*; tom 10: *Rewolwer, Teraz, Świeczka zgasła, Brytan Brys*; tom 11: *Trzy po trzy, Zapiski starucha*; tom 12: *Poezje, Nieszczęścia nieszczęśliwego męża*; tom 13: *Mieszane, Balcady, bajędy i poezje wierszem nierymowym, Ulotne, Satyry i epigramata, Dziennik wygnança*.

<sup>30</sup>Po raz pierwszy pamiętnik ukazał się w „Gazecie Polskiej” w 1877 roku; z niewielkimi przerwami był drukowany w czterdziestu odcinkach. Warto zaznaczyć, że w edycji warszawskiej *Dzieł* Fredry opublikowano dwie wersje tekstu – pełną dla zaboru austriackiego oraz ocenzurowaną dla zaboru rosyjskiego.

<sup>31</sup>A. Fredro, *[Plany i dyspozycje wydawnicze]*, s. 353.

<sup>32</sup>Ibidem.

<sup>33</sup>Ironiczne określenie Pigiona dotyczy nieukończonego wydania zbiorowego, nad którym pracował Eugeniusz Kucharski na zlecenie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Planowano wówczas osiem tomów, z czego w latach 1926–1927 ukazały się jedynie tomy od pierwszego do szóstego obejmujące *Komedie*. Nie udało się opublikować poezji, prozy i aparatu krytycznego, więc – jak konstatował Pigoń: „Nad charakterem dobrze zamierzonego wydawnictwa ciążyła melancholia niedokonania”; S. Pigoń, *Spuszczona literacka Aleksandra Fredry*, s. 7.

<sup>34</sup>Pigoń zwraca uwagę, że „Kucharski przejął także tekst podstawowy z wydania pośmiertnego, choć nie mechanicznie, jak Biegeleisen; przebiegał w jego innowacjach i nie wszystkie przyjmował. Z wielką starannością obszedł się z językiem utworów, przywrócił w szczególności wiele form gwarowych, zastosowanych swoicie przez Fredrę, a »poprawionych« i wypracowanych przez wydawców następnych. W niejednym miejscu wprowadził też własne emendacje tekstu zepsutego, wspierany w tym wielką bystrością krytyczną. Rewindykował wreszcie – on pierwszy – do tekstu głównego wersje pierwotne, znieszczone czy odrzucone przez cenzurę lwowską, wypaczającą często dotkliwie intencje myślowe i uczuciowe autora”; ibidem, s. 20.

<sup>35</sup>Ibidem, s. 44.

<sup>36</sup>Ibidem, s. 45.

<sup>37</sup>Ibidem, s. 59. Specyfikę języka literackiego Fredry, w tym „fredryzmy”, ze szczególnym uwzględnieniem składni, słowotwórstwa oraz leksyki opisuje J. Zaleski, *Język Aleksandra Fredry*, Wrocław 1975.

<sup>38</sup>A. Fredro, *[Plany i dyspozycje wydawnicze]*, s. 356.

<sup>39</sup>S. Pigoń, *Spuszczona literacka Aleksandra Fredry*, s. 71.

<sup>40</sup>A. Fredro, *[Plany i dyspozycje wydawnicze]*, s. 353.

<sup>41</sup>B. Zakrzewski, „Autobiografia” *Aleksandra Fredry*, „Prace Literackie” 1971, t. 13, s. 123–131. Fredro stworzył dwie wersje autobiografii – tzw. redakcje A i B.

<sup>42</sup>K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wstęp M. Strzyżewski, Toruń 2011.

<sup>43</sup>K. Budrowska, „Tekst kanoniczny”, „intencja twórcza” i inne kłopoty, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 109–121.

<sup>44</sup>Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu na rozdrożach. Anglo-amerykańska teoria edytorstwa naukowego w drugiej połowie XX w.*, Warszawa 2017, s. 34. Warto zwrócić uwagę na, w gruncie rzeczy podobny, postulat A. Karpińskiego, *Komentarz edytorski*, w: S. H. Lubomirski, *Poezje zebrane*, t. 1–2, wyd. A. Karpiński, Warszawa 1995–1996.

<sup>45</sup>A. Fredro, *[Notaty różne]*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 13, cz. 1, s. 283.

<sup>46</sup>Szczególnym przypadkiem, wymagającym osobnego omówienia, jest bez wątpienia pamiętnik *Trzy po trzy*.