

MARIAN URSEL
ORCID: 0000-0001-6952-9146
Uniwersytet Wrocławski

O cenzurowaniu i poprawianiu Aleksandra Fredry w XIX wieku. Zarys problematyki*

Ze smutkiem stwierdzić należy, że współtwórcą literatury polskiej w XIX wieku — tej krajowej — była zaborcza cenzura. Jej represyjny lub prewencyjny charakter odcisnął, choć w różnym stopniu, swe ubezwłasnowolniające piętno na kształcie większości wydawanych wtedy książek i czasopism¹. Juliusz Słowacki poświęcił dwukrotnie uwagę zaborczej cenzurze. W *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekło* wspominał niesławnej pamięci postać Klemensa Szaniawskiego — warszawskiego cenzora, który zapisał się czarnymi zgłoskami w dziejach kultury polskiej pierwszej połowy XIX wieku:

Jam cenzorował książki i obrazy,
A teraz w piekle; zowię się Sz[a]n[niaw]ski,
A diabeł tutaj mię postawił na to,
Abym nie wpuszczał myśli².

I choć konstytucja z 1815 roku w Królestwie Polskim całkowicie znosiła cenzurę, to przecież funkcjonowała ona w najlepsze. Drugi raz Słowacki pisał w *Pieśni III Beniowskiego*, że pochodzi ze smutnego kraju, w którym burza została piorun w cenzurze:

* W niniejszym szkicu wykorzystuję z dobrodziejstwem inwentarza moje rozprawy zebrane w tomie M. Ursel, *Aleksander Fredro. Na scenie życia i teatru*, Wrocław 2009.

¹ Więcej na temat funkcjonowania cenzury zaborczej w XIX wieku por. M. Tobera, *Cenzura czasopism w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, „Przegląd Historyczny” 1989, z. 1, s. 41–67; E. Stoch, *Literatura i teatr pod presją cenzury w pierwszej połowie XIX wieku — na przykładzie życia kulturalnego Lublina*, „Napis” 2009, nr 15, s. 141–158; T. Winek, „Długi mój pobyt w Rosji nauczył mię zbytnej ostrożności...” *Pisarze wobec cenzury w latach trzydziestych XIX wieku*, „Sztuka Edycji. Studia Edytorskie i Tekstologiczne” 2015, nr 1, s. 9–20; A. Matczuk, *Potyczki bibliografów z cenzurą w okresie zaborów*, „Folia Toruniensia” 2017, nr 17, s. 76–101.

² J. Słowacki, *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, [w:] *idem, Dzieła*, t. 2, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949, s. 359.

Widać, że po tym deszczu w Polsce krwawym
Nowi poeci rodzą się jak grzyby.
Szkoda! że każdy jest nadzwyczaj łzawym!
I w oknie duszy ma zielone szyby!...
Każdy ma język swój, co jest kulawym.
Szkoda, że wszyscy są okuci w dyby,
A kiedy straszną opisują burzę,
To chmura piorun zostawia w cenzurze³.

Miał tutaj poeta na myśli przeczulenie cenzorów zaborczych na wszelkiego typu aluzje polityczne. To poszukiwanie zakodowanych treści z wykorzystaniem języka ezopowego przekraczało niekiedy granice absurdu, ale należy też zrozumieć owych cenzorów, dla których przepuszczenie nieprawomyślnych treści kończyło się nie tylko utratą pracy, lecz także wyjazdem na mniej lub bardziej mroźny Wschód⁴.

Aby komedie Fredry mogły być grane na scenie, później zaś ewentualnie wydawane drukiem na terenie Kongresówki, musiały w XIX wieku przechodzić przez cenzurę zaborczą. Częstokroć była to wieloetapowa i wielonarodowa cenzura. Fredro podlegał cenzurze austriackiej jako obywatel Galicji. Gdy jednak chciał drukować na terenie Kongresówki lub zaboru pruskiego czy wystawiać tam swoje sztuki, musiał przejść przez cenzorską kontrolę. Zarysujmy ten problem, wskazując kilka wybiórczych przykładów.

Pierwszą z komedii Fredrowskich, która wzbudziła zastrzeżenia warszawskiej cenzury, był *Nowy Don Kiszot*. Franciszek Kisieliński⁵ jeszcze w liście z 12 października 1822 roku radośnie informował:

Don Kichot miał być grany w tym miesiącu, lecz żeby go lepiej wystawić, wolał Osiński odłożyć na później, aby nową muzykę dla śpiewaków napisać, nie chcąc starych kawałków dobierać. (XIV, 334–335)⁶

A więc trwały przygotowania i była możliwość wystawienia tej sztuki jeszcze przed końcem roku. Niestety zawiódł Karol Kurpiński, który miał skomponować muzykę. Później zaś, gdy cała rzecz była gotowa, *veto* postawiła cenzura. W liście od przyjaciela, datowanym na 4 lipca 1823 roku, Fredro mógł przeczytać:

³ J. Słowacki, *Beniowski*. Nowe wydanie krytyczne, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2014, s. 69.

⁴ Warto podjąć problem walki wewnątrz carskiej cenzury, wzajemnych zatargów i donosicielstwa. Przykładem tego mógłby być słynny tajny raport senatora Nowosilcowa przesłany wielkiemu księciu Konstantemu w związku z wywrotowym charakterem *Konrada Wallenroda*. Nowosilcow oskarżał i donosił, biorąc udział w tym czynowniczym „wyścigu szczurów”.

⁵ Franciszek Kisieliński — rówieśnik i przyjaciel Aleksandra Fredry z czasów jego służby w wojsku; adiutant generała Łukasza Biegańskiego, zaprzyjaźnionego z rodziną Fredrów. Miał rozległe kontakty z ówczesnym środowiskiem artystycznym Warszawy.

⁶ Podstawa cytacji: A. Fredro, *Pisma wszystkie*. Wydanie krytyczne, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1976. Dla ułatwienia lokalizacji cytatów z korespondencji do Aleksandra Fredry w nawiasie podaję numer tomu *Pism wszystkich*, a po przecinku — numery stron.

Twój *Don Quichotte* nie może być grany, bo cenzura nie pozwala na to. Osiński chce mi go oddać i prosi, abys scenę przeniósł do Hiszpanii, bo nie chcą widzieć Polaka Don Quichotem. (XIV, 338)

Fobie warszawskiej cenzury, obawy przed „nieprawomyślnymi” skojarzeniami ze strony polskiej publiczności teatralnej czy równie niepożądanymi konotacjami lekturowymi zdecydowały, że owa krotchwila musiała jeszcze ponad trzy lata poczekać na wystawienie w Warszawie. Kisieliński komunikował 17 stycznia 1824 roku komediopisarzowi, że dopominał się o zwrot sztuki u Osińskiego, skoro jej nie chce wystawiać, ten jednak „nie jest jeszcze zdecydowany i zawsze gada, że go [tzn. *Don Kiszota* — przyp. M.U.] wystawi tak jak jest” (XIV, 349). Ostatecznie po pewnych korektach autorskich odbyła się warszawska premiera sztuki na deskach Teatru Narodowego, którym wtedy już kierowali Dmuszewski, Kudlicz i Kurpiński jako reprezentanci Stowarzyszenia Artystów Dramatycznych i Muzycznych Teatru Narodowego.

Zastrzeżenia natury politycznej ze strony cenzury warszawskiej wywołała też na przykład komedia *Odludki i poeta*. Cenzorom stołecznym, podobnie jak ich austriackim, lwowskim kolegom, nie przypadły do gustu niektóre z wygłaszanych przez bohaterów kwestii. Szczególnie nie w smak były im słowa wypowiedziane w scenie VI przez Astolfę o zbrodniarzach, którzy wprawdzie w utworach dramatycznych nękanii są wyrzutami sumienia, lecz „w świecie [...] chrapią na miękkich łożach i z sumieniem razem, kołysani w śnie jeszcze swych zysków obrazem” (II, 251, 297–298). W liście z 14 października 1826 roku Franciszek Kisieliński⁷ pisał: „W sam raz napisałeś te kilka wierszy do *Odludka i poety*, bo właśnie role już są rozdane, prosiłem więc Kudlicza [wystąpił w roli Astolfy — przyp. M.U.], aby ten kawałek był na swoje miejsce włożony, co też skutecznił” (XIV, 399). Zdecydował się zatem Fredro na wprowadzenie pewnych korekt do tekstu. Musiały one być jednak dość szczególne, skoro warszawski przyjaciel informował komediopisarza 18 listopada 1826 roku: „Te kilkanaście wierszy, coś mi w liście przesłał, włożone były na swoje miejsce, a że sztuka już wprzody przeszła przez cenzurę, więc ten kawałek wlaźł mimo jej wiedzy, bo prawie przed samym wystawieniem”. Kończył zaś znaczącą refleksją: „nie spodziewam się, aby tutejsza cenzura mogła sobie podobnie jak wasza postąpić” (XIV, 404).

W świetle tej uwagi warszawska cenzura jawi się w owym okresie jako bardziej liberalna niż lwowska, która zdecydowanie wykreślała i zamazywała w kontrolowanych tekstach wszystkie fragmenty budzące choćby najmniejsze jej wątpliwości i zastrzeżenia. O bezpardonowości cenzury we Lwowie wobec komedii *Odludki i poeta* wiemy z listu Juliana Fredry z 4 listopada 1825 roku, w którym odpowiadał na — zaginiony — list Aleksandra między innymi w tej sprawie. Ale Fredro także potrafił być uparty w swych postanowieniach i rozwiązaniach

⁷ Więcej na temat Franciszka Kisielińskiego zob. M. Ursel, *Franciszek Kisieliński, czyli Fredro na warszawskiej scenie w latach 1821–1828*, [w:] *Literatura i wyobraźnia: prace ofiarowane Profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2006, s. 79–98.

artystyczno-ideowych, czego przykładem jest i to, że ów wykreślony przez lwowskich cenzorów fragment o „wyrzutach sumienia zbrodniarzy” przywrócił do tekstu w wydaniu następnym (Lwów 1839).

Bodaj najgłośniejszym, choć dziś już dobrze rozpoznanym, przykładem interwencji cenzury jest *Zemsta*. W 1845 roku warszawski cenzor poinformował: „Wolno przedstawić niniejszą sztukę z dodatkiem do tytułu (*Zemsta*) z mur graniczny”. Ze względów oczywistych w cenzurze została zatrzymana „pani barska”; ta ingerencja obowiązywała aż do 1915 roku. Do zaś roku 1913 z woli czujnego urzędnika Papkin nosił nazwisko Papka, ponieważ w brzmieniu oryginalnym Papkin kojarzył się zbyt językiem rosyjskim.

Bywało też, że niekiedy można się było „dogadać” z cenzorem. Tak się stało w lwowskim „grajdołku” w 1824 roku. Jak informował brata Henryk Fredro w liście z 15 marca 1824 roku, „Z podaniem sztuk pod cenzurę, ile możliwości, będzie się spieszył, a dla ułatwienia tego będę albo ja, albo Papa u Bernharda, aby nie wyrzucał wiele rzeczy, które w Grucie często przez niezrozumienie onych wykreślają” (XIV, 353).

Bernhard był lwowskim cenzorem, który wywiązywał się ze swoich obowiązków gorliwie, ale był jednocześnie otwarty na autorską argumentację. „Wykreślał, bo nie rozumiał”. Znaczna liczba cenzorów zaborczych знаła w różnym stopniu język polski, ale brakowało im świadomości kulturowej, którą mieli Polacy. Na wszelki więc wypadek wykreślali wszystko, co wydawało się niezgodne z przepisami cenzorskimi. Były one często niejasne, a dodatkowo trzeba pamiętać o samowoli cenzorskiej. Jak się zdaje, cenzorzy wyznawali zasadę: lepiej skreślić więcej niż mniej⁸.

Cenzura warszawska, podobnie jak w zaborach pruskim i austriackim, zwracała swe argusowe oko na wymowę nie tylko polityczną ocenianych tekstów, lecz także na moralno-religijną. Dopuściła wprawdzie do wystawienia 22 czerwca 1823 roku *Męża i żony*, Kisieliński sygnalizował jednak przyjacielowi swe obawy co do dalszego teatralnego żywota komedii w stolicy. Informował nieco alarmistycznie, że choć „powszechnie się podobała”, to nieodmiennie jej „wszyscy zarzucają, że jest nadto wolną, i ja się obawiam bardzo, żeby kiedy naszemu ministrowi oświecenia nie przyszła chętka zakazać jej grania” (XIV, 338). Na szczęście nieudolnie sprawującemu swe rządy ówczesnemu „ministrowi prezydującemu w Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia” Stanisławowi Grabowskiemu (notabene był to nieślubny syn króla Stanisława Augusta) „nie przyszła chętka” zdjęcia komedii z repertuaru. Mogła ona dalej gościć na warszawskiej scenie. Jej kolejne wystawienia, i to nie tylko w Teatrze Narodowym, można by skwitować słowami Kisielińskiego, który opisując reakcję części widowni, ironicznie konstatawał po premierze sztuki w Warszawie: „Stare kwoki są zgor szo-

⁸ Więcej o dziejach cenzury lwowskiej w fundamentalnej pracy pisze B. Szyndler, *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*, Kraków 1993.

ne, a obydwie Oborskie, stara i młodsza, które były na jej wystawieniu, łąją Cię bardzo” (XIV, 338). Tym razem obawy Kisielińskiego okazały się płonne, trzeba jednak pamiętać, że miały swe pełne uzasadnienie w ówczesnej praktyce cenzorskiej oraz konserwatyzmie niektórych przynajmniej widzów teatralnych. „Stare kwoki” i „obydwie Oborskie” miały uzyskać status ponadczasowy ze swym konserwatyzmem i pruderią. Co i rusz demonstrować swe zgorszenie — i to nie tylko podczas przedstawień *Męża i żony*. Tak jak w przypadku *Dam i huzarów*, nasyconych wątkami erotycznymi, o których tak interesująco pisał swego czasu Mieczysław Inglot w rozprawie *Sprawa końska w utworach Aleksandra Fredy*⁹. A cenzura? Cenzura, zarówno ta w Galicji, jak i w Królestwie Kongresowym, „troszczyła się” także o to, by w tekstach literackich czy teatralnych nie pojawiały się fragmenty mogące razić uczucia religijne czytelników lub słuchaczy. Maksymilian Fredro w liście do Aleksandra z dnia 9 sierpnia 1825 roku pisał:

Twoje *Damy i huzary* [...] niezmiernie mię zabawiły i choć nie bardzo jestem teraz skłonny do śmiechu, w łóżku sam na sam czytając uśmiełem się jak głupi. Ale Kapelan żadnym sposobem zostać nie może, bo ani grana, ani drukowana być by nie mogła; więc to koniecznie będziesz musiał przemienić. Można by z niego chirurga zrobić pułkowego, ale szkoda konceptu, kiedy Major Grzesiowi krew każe puszczać, a potem w scenie młodości musiałby koniecznie figurować, co by wiele odmian wyciągało. Ale płatnika możesz z niego zrobić lub coś podobnego. (XIV, 381)

Maksymilian czytał komedię w rękopisie, a jego uwagi na temat Kapelana okazały się prorocze. Jak pisze Stanisław Pigoń w komentarzu do tekstu komedii, „dla wymogów cenzury we wszystkich wydaniach dodawano przy Kapelanie nawiasową uwagę: wyznania luterńskiego” (III, 421). W czasie warszawskiej premiery sztuki 14 maja 1826 roku na scenie był jeszcze Kapelan „wyznania luterńskiego”, ale już po kilku miesiącach, 10 lutego 1827 roku, Kisieliński komunikował: „Zmiana zrobiona w komedii *Damy i huzary* z Kapelana na lekarza jest z winy cenzury, bo na Kapelana pozwolić nie chciano; nie myśl zaś o tym, aby to przez złość którego z zarządzających teatrem miało pochodzić” (XIV, 411). A zatem cenzura warszawska już interweniowała, ale czy interweniowała rzeczywiście skutecznie i na długo? W tym samym liście Kisieliński opatrywał przekazaną informację uzupełniającym komentarzem: „Członkami celniejszymi, co zarządzają teatrem, są: Kudlicz, Kurpiński i Dmuszewski (choć już nie należący do grona aktorów); mówiłem im o tej zmianie dla sztuki niewłaściwej — można to będzie naprawić stosownie do Twego życzenia” (XIV, 411). O jakie konkretne życzenie Fredry chodziło i jak zostało ono przekazane (jeśli korespondencyjnie, to w liście, który się do dzisiaj nie zachował) — nie wiemy. Możemy jedynie domniemywać, że albo miało dojść do przywrócenia postaci Kapelana „wyznania luterńskiego”, albo też wzorem Kudlicza występującego w *Odludkach i poetach* postąpiono wbrew zakazowi cenzury.

⁹ Zob. M. Inglot, *Sprawa końska w utworach Aleksandra Fredry*, [w:] *idem, Świat komedii Fredrowskich*, Wrocław 1986.

Cenzura warszawska reagowała także w sytuacjach, które — nawiązując do drugiego z przykazań dekalogu — dałoby się określić „wzywaniem imienia Bożego na daremno”. Przypuszczać tak można prawem analogii do poczynañ na przykład cenzury krakowskiej. Dopuściła ona wprawdzie do wystawienia 26 marca 1865 roku komedii *Nowy Don Kiszot*, ale jednocześnie:

Dokonała szeregu skreśleń, usuwając przede wszystkim zwroty, które mogły razić uczucia religijne słuchaczy, na przykład w kwestii „Piorun wałnął we wrota, Święty Florianie, wybaw że mnie Panie” skreślono słowa: „Święty Florianie” (sc. III), w „Jak Boga kocham, pniak” pierwsze trzy słowa (sc. IV), w „ratuj Święty Dezydery, kto przyjaciel szczerzy” — słowo drugie i trzecie. Zamiast „Jak Boga kocham” należało mówić „Jak honor kocham”. (akt III, sc. III)¹⁰

Bodaj raz w roli „cenzora” wystąpił sam Kisieliński. Formułował swe uwagi z właściwym sobie szacunkiem dla Fredry, bardziej też na prawach nieśmiałej sugestii niż zalecenia. Pisał do Aleksandra z atencją, posługując się również trybem warunkowym: „Przyjmij ode mnie małą jedną uwagę: Czy nie mógłbyś w *Geldhabie* lub *Przekorze* odmienić wyrazu »łajdaki«, używanego w obu tych sztukach na samym początku do ludzi służących. Jest to bardzo mała bagatela i niewarta nawet, że o niej wspominam” (XIV, 338). Fredro w przypadku obu komedii nie wprowadził zmian, tekstu nie odmienił. Rażącego Kisielińskiego określenia „łajdaki” nie zastąpił żadnym innym.

Mówiąc o cenzurze — także tej dziewiętnastowiecznej — wspomnieć należy o towarzyszącym jej czy raczej ewokowanym przez nią zjawisku autocenzury. Jest to autorskie samoupředzające kształtowanie własnego tekstu tak, aby przeszedł kontrolę cenzorską. Towarzyszy temu aprioryczne przekonanie, które zakłada nadrzędną i nieuchronną obecność czynnika kontrolującego. W przypadku Aleksandra Fredry można mówić o autocenzurze w aspekcie obyczajowym i politycznym. I — rzecz ciekawa — pierwszą, jaką zaczął stosować w swoim piarstwie, była autocenzura ze względów obyczajowych. Korespondencja z lat młodościowych wymieniana z przyjaciółmi z czasów służby wojskowej, na przykład Józefem Grabowskim czy Dominikiem Netrebskim oraz braćmi Maksymilianem, Sewerynem, Henrykiem i Julianem, obficie nasycona była treściami erotycznymi — konceptami niewybrednymi, skrajnie niekiedy libidalnymi, porażającymi w swym prymitywizmie. Ta dosadność miała swe źródło między innymi w libertyńskim wykształceniu, rozpustnym klimacie Lwowa, krwawej hekatombie wojen napoleońskich, które uczyły weteranów, że „ważne jest tylko tu i teraz”.

Bezceremonialnie, choć retorycznie zapytał Fredro w liście z przełomu 1816 i 1817 roku młodego żonkosia Konarskiego:

A powiedz, jak smakują małżeńskie pieszczoty. Dobrze, bez wątpienia; serio się cieszę i winszuję. Rozciągnąłbym się w tej materii, bo znasz mój gust, ale wspominając, że do żonatego piszę, skromności tylko obiecałem dać piórem powodować, gdyż list niedbale zostawiony mógłby męża zostawić w podejrzeniu, że z trzpiotami miewa związki. (XIV, 40)

¹⁰ *Fredro na scenie*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, Warszawa 1963, s. 48.

Prozaiczny autokomentarz jednoznacznie ujawnia, że młody Fredro był szczególnym „lubownikiem” tej „materii”, zgodnej z jego ówczesnym „gustem” i dlatego tak niezwykle chętnie podejmowanej.

Małżeństwo poniekąd kusiło między innymi stabilizacją erotyczną, która Fredrze i jego przyjaciółom nie była do tej pory znana i jako *novum* intrygowała. Stąd ciekawość, czy inni już spróbowali tego trybu życia, by samemu móc później, korzystając z ich doświadczeń, podjąć trafną decyzję. Istniały też obawy związane z małżeństwem, które ze skrywanym za żartobliwym tonem zaniepokojeniem wyrażali. Małżeństwo było ograniczeniem swobód dotychczasowego trybu życia. Widać to choćby we Fredrowskiej konstatacji z cytowanego powyżej listu do Konarskiego, że pisze już „do żonatego”. Podobna w sensie jest też uwaga z listu pisanego 25 października 1818 roku do brata Maksymiliana:

Enfin bornant le cours de tes galanteries

Alcippe, il est donc vrai, dans peu tu te maries...

Vous savez le reste, mais pst... oublions ce radotage,

inaczej już teraz z Tobą mówić trzeba. Należałoby się nawet z odą wystąpić, ale nie czuję się na siłach. (XIV, 54)¹¹

Zacytowane fragmenty potwierdzają, że w owych jakże swobodnych listach prozaiczno-poetyckich rodziła się swoista autocenzura. Fredro, piszący dotychczas arcswobodnie i dosadnie, przestał rozwodzić się „w tej materii”, choć była w jego „guście”, bo zaczął zważać na nowy status swych adresatów. A więc konsekwencję małżeństwa stanowiła autocenzura, o której potrzebie żartobliwie napomykał i przypominał strofujący — ale strofujący w cudzysłowie, bo sam wszak równie skory do owych swawoli — Maksymilian w prozaicznym liście do Aleksandra pisany 27 listopada/9 grudnia 1818 roku z Petersburga:

Byłeś, jesteś i będziesz całe życie wariatem. Jak można do człowieka, który — w święte — małżeństwa — wstępuje — ogniwa, który rozsądnie — i skromnie nb. — prowadzony bieg życia rozsądnie i skromnie zapieczętować myśli, w tak lekkim pisać stylu. Jednak przebaczam Ci obrazę skromnych moich uszów i ściskam Cię serdecznie. (XIV, 310)

A więc napomnienie i dyspensa w jednym i jednako żartobliwe.

W liście z 16 lipca 1871 roku do Fredy Kazimierz Wójcicki pisał:

Cieszę się, że nowy przedruk *Komedij* Pana Hrabiego przeszedł szczęśliwie cenzurę. Pierwsze oryginalne wydanie, bez wykreślenia jednego wyrazu, już podpisane i druk się rozpoczął. (XIV, s. 711)

Druk się rozpoczął, ale nie skończyło się cenzurowanie Fredy. Choć lwowski urzędnik nie dokonał ani jednego skreślenia, to przecież wydawca Kazimierz Władysław Wójcicki, przygotowując te edycje, ingerował wielokrotnie, dokonując poprawek. Przypomina to w pewnym sensie historie powstawania *Pana Tadeusza*, na którego wyraźny wpływ mieli przyjaciele Mickiewicza, między innymi Stefan Witwicki, który dokonywał licznych poprawek w tekście, czerpiąc praw-

¹¹ Przekład: „Kładąc wreszcie kres miłostkom swoim / Prawdaż to, Alcippie, że wkrótce się żenisz... / Resztę znasz, ale pst... Zapomnijmy o tych banialukach”.

dopodobnie radość z tego, iż może tak rozporządzać dziełem wielkiego przyjaciela. Często wydawcy nie tyle cenzurowali Fredrę, ile go poprawiali, wprowadzając w jego tekstach różne liczne zmiany i korekty. Uwsteczniano język, niekiedy wprowadzano archaiczne formy w miejsce nowoczesnych i oryginalnych, nie akceptując woli autora, tak jak to było przy wydaniu *Ślubów panińskich*. A więc „poprawiali” Fredrę zarówno cenzorzy, jak i edytorzy.

Fredro, planując u schyłku żywota pośmiertne wydanie własnych dzieł, kierował do syna następujące słowa:

Wszystkie umieściłem, ale zapewne nie wszystkie przejd[ą] cenzurę, trzeba więc pod okolicznością przebrać, aby debiutu nie wstrzymać. Zresztą nie wiem, co pozwolą, a co zabronią. (XIII, część I, s. 355)

Jak *leitmotiv* pojawiała się uwaga o cenzorach i tym, ile pozwolą. Także przekonanie Fredry z lat dwudziestych, iż cenzura warszawska jest łagodniejsza od lwowskiej, utrzymało się i dlatego Fredro konstatował:

Dobrze, aby wydanie miało miejsce w Warszawie, bo przejdzie cenzurę, a na Galicję liczyć nie można. (XIII, część I, s. 354)

Śmiało też sugerował, że

Gdyby z warszawskimi księgarzami zrobiono ugodę, trzeba zastrzec, że[by] w razie wymania albo odrzucenia wolno mi było za granicą zrobić poprawne wydanie”. (XIII, część I, s. 353)

Ujawnia się tu marzenie Fredy do nieskrępowanej cenzuralnymi przepisami twórczości, z którą docierałby do odbiorców.

Notabene, niezwykle interesujące byłoby szczegółowe zbadanie wszystkich sztuk Fredry pod kątem ingerencji cenzorskich (w różnych zaborach), autorskich „poprawek” i korekt tudzież przejawów autocenzury, tym bardziej że komedie te były wielokrotnie cenzurowane przez różnych cenzorów nie tylko w różnych, lecz także w tych samych zaborach. A Fredro niemal za każdym razem musiał się do owych cenzorskich interwencji odnieść. W związku z *Nowym Don Kiszotem* na przykład i cenzuralną ryzykownością niektórych jego fragmentów Fredro, przysyłając rozbudowany tekst komedii Osińskiemu, jednocześnie sugerował: „Zdaje mi się, że trzeba opuścić w piątej scenie aktu trzeciego, zaczawszy od 41 w. aż do 51 w. w opisanu bitwy chłopów pod Ryczywołem [...]” (XIV, 68). We fragmencie tym przytaczane były słowa Karola skierowane do chłopów: „Wszyscyśmy ludzie równi przed światem i Bogiem, / Nie dajcie się ciemnić, naganiać batogiem, / Skropcie dwakroć tyrana, kiedy on was kropi”, po którym wymierzają oni sprawiedliwość gnębiącemu ich ekonomowi. W 1861 roku w dyspozycji wydawniczej na temat wydania swych dzieł po śmierci zanotował Fredro charakterystyczną uwagę: „Nb. W poezjach wypuścić te, które by hamowały odbyć całego dzieła. Chybaby Polska była niepodległą, co daj, Boże, amen” (XIII, cz. 1, 344). Wielokrotnie też w *Planach i dyspozycjach wydawniczych*, sporządzanych

od 1861 roku, wyrażał przekonanie, że wydanie jego komedii w Warszawie nie napotka takich trudności ze strony cenzury jak w zaborze austriackim.

Fredro niekiedy szedł na kompromis z postanowieniami cenzury. Płacił w ten sposób cenę za to, że jego utwory uzyskiwały rozszerzony krąg odbiorców z różnych zaborów.

Bibliografia

- Fredro A., *Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne*, oprac. S. Pigoń, t. 13, cz. 1. *Proza*, oprac. K. Czajkowska, S. Pigoń, Warszawa 1976.
- Fredro A., *Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne*, oprac. S. Pigoń, t. 14, *Korespondencja*, wybór i oprac. K. Czajkowska, S. Pigoń, wstęp i komentarz K. Czajkowska, Warszawa 1976.
- Fredro na scenie*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, Warszawa 1963.
- Inglot M., *Świat komedii Fredrowskich*, Wrocław 1986.
- Matczuk A., *Potyczki bibliografów z cenzurą w okresie zaborów*, „Folia Toruniensia” 2017, nr 17, s. 76–101.
- Stoch E., *Literatura i teatr pod presją cenzury w pierwszej połowie XIX wieku — na przykładzie życia kulturalnego Lublina*, „Napis” 2009, nr 15, s. 141–158.
- Szyndler B., *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*, Kraków 1993.
- Tobera M., *Cenzura czasopism w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, „Przegląd Historyczny” 1989, z. 1, s. 41–67.
- Ursel M., *Aleksander Fredro. Na scenie życia i teatru*, Wrocław 2009.
- Ursel M., *Franciszek Kisieliński, czyli Fredro na warszawskiej scenie w latach 1821–1828*, [w:] *Literatura i wyobraźnia: prace ofiarowane Profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2006, s. 79–98.
- Winek T., „Długi mój pobyt w Rosji nauczył mię zbytnej ostrożności...”. *Pisarze wobec cenzury w latach trzydziestych XIX wieku*, „Sztuka Edycji. Studia Edytorskie i Tekstologiczne” 2015, nr 1, s. 9–20.

On censorship and correction of Aleksander Fredro in the nineteenth century. Outline of the issue

Summary

In the article O cenzurowaniu i poprawianiu Aleksandra Fredry w XIX wieku. Zarys problematyki, a reflection was made on the numerous censorship interventions in the texts of the author of *Zemsta* (The Vengeance). In order for Fredro's comedies to be played on stage and possibly later printed in Congress Poland in the nineteenth century, they had to endure and pass censorship carried out by the partitioning authorities. Often it was a multi-stage and multinational censorship, resulting not only from political but also from moral reasons. A separate phenomenon discussed in the article is self-censorship, which Fredro used, among others, in his obscene works, considering the comments made by family and friends.

Keywords: Aleksander Fredro, censorship, self-censorship of the 19th century, partitions, correspondence