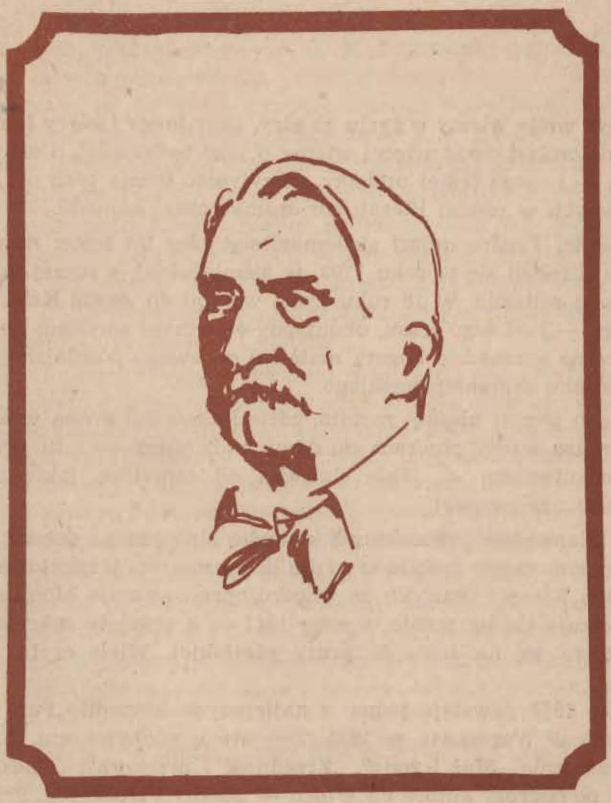
A. FREDRO



DOŻYWOCIE

W 75 ROCZNICĘ ŚMIERCI

Nie zbyt wiele wiemy o życiu Fredry, genialnego twórcy komedii polskiej — natomiast coraz więcej wiemy o jego twórczości, o wartości jego utworów, — i coraz lepiej umiemy odczytywać teksty tych nie mających sobie równych w naszej literaturze dramatycznej komedii.

Aleksander Fredro umarł siedemdziesiąt pięć lat temu, dnia 15 lipca 1876 roku Urodził się w roku 1793, w ziemiańskiej, a raczej szlachecko-ziemiańskiej rodzinie. W 16 roku życia wstąpił do Armii Księstwa Warszawskiego — i od tego czasu, obdarzony świetnym zmysłem obserwatorskim, zaczyna gromadzić bogaty materiał do swego późniejszego, olbrzymiego dorobku dramatopisarskiego.

Napoleon ponosi klęskę; rozbita, zdziesiątkowana armia wraca w rozsypce. Fredro wtedy powraca do domu rodzinnego — i tu pracuje nad pierwszym utworem — jakże dalekim od tematów, jakie zaprzątały współczesne mu umysły!

Pisze mianowicie jednoaktową komedię „Intryga na prędce" — którą w późniejszym czasie rozbudowywuje do rozmiarów trzyaktowej komedii „Nowy Don Kiszot" (muzykę do utworu opracowywuje Moniuszko). Komedia ukazuje się na scenie w roku 1817 — a przejęty sukcesem młody autor zabiera się na serio do pracy pisarskiej. Wiele czyta, tłumaczy, uczy się.

W roku 1818 powstaje jedna z najlepszych komedii „Pan Geldhab", wystawiona w Warszawie w 1821. Ten utwór zdobywa mu rozgłos. Powstają następnie „Mąż i żona", „Zrzędność i przekora", „Cudzoziemczyzna" — a po podróży autora do Włoch — „Damy i Huzary", „Przyjaciele", „Nocleg w Apeninach", „Gwałtu co się dzieje"... I wreszcie Fredro osiąga szczyty swojej twórczości, tworząc „Pana Jowialskiego", „Śluby panieńskie", „Zemstę" — i „Dożywocie", która to sztuka jest chyba największym i najpoważniejszym osiągnięciem Fredry.

Po tych twórczych wzlotach — Fredro, z różnych przyczyn osobistych i ogólnych, zniechęcony do dalszej pracy, odrzuca pióro, milknie... Po wielu latach jeszcze raz sięgnie po pióro — pisze znowu, —ale nie ogłasza

utworów, nie oddaje ich do dyspozycji teatrów. I te późniejsze utwory noszą na sobie piętno odosobnienia, zgorzknienia, zatracają dawną żywość i świeżość.

Spór o Fredrę, o prawdę ideową jego utworów trwał przez wiele lat, trwa jeszcze w pewnym stopniu do dzisiaj. Zdarzają się tak grube pomyłki, jak nazywanie Fredry „przedstawicielem realizmu krytycznego" (!) lub odnajdywanie w jego dziełach jedynie komizm wyprutego z jego prawdy społecznej i klasowych źródeł. W tradycjach badania twórczości Fredry są dwa zasadnicze nurty, dwie drogi.

Jedną z nich torował pisarzowi K. E. Kucharski, ogłaszając Fredrę narodowym piewcą szlacheckiego i ziemiańskiego stanu; — druga droga, odkrywcza, to m. in. ta, którą kroczyły badania Boya Żeleńskiego („Obrachunki Fredrowskie") wiążące ściśle twórczość Fredry z jego epoką, uzależniające tą twórczość od warunków społecznych, politycznych i obyczajowych, których realistycznym odbiciem są właśnie komedie Fredry. Reprezentantem pośredniego między podanymi powyżej podejścia, był Edward Dembowski; pisał: „Fredro... tworzy obrazki ckliwego życia wielkiego świata, bez krytyki jego słabych stron". Z tą opinią warto zestawić sąd Boya: „...postacie Fredry to niekończąca się galeria dziwaków, głuptasów, pasożytów, rezydentów i opojów"...

Różnymi drogami kroczyły badania, różne stosowano w nich metody. Ale cóż się okazało, gdzie znaleziono prawdę? Naturalnie, że znaleziono ją w samych komediach, ale przy odczytaniu ich i scenicznym opracowaniu w myśl dialektycznych zasad realizmu socjalistycznego.

Klucz do takiego odczytania Fredry dał nam sam Fredro, pisząc: **„pisałem jak czułem i jak mi natchnienie kazało; biorąc wzory z otaczającej mnie rzeczywistości przedstawiałem je w komediach".**

A my, znając rzeczywistość otaczającą Fredrę, rzeczywistość czasów rozpadającego się pod naciskiem burżuazji feudalnego obszarnictwa — umiemy dzisiaj, w latach w których Fredro odzyskał należną sobie w naszej literaturze wielkości — umiemy pokazać jego komedie tak, jak je zamierzył, może wbrew swej woli i wbrew interesom klasy do której należał.

Wypadek Fredry w naszym dramatopisarstwie, jest podobnie jak wypadek Balzaca w prozie, jeszcze jednym tryumfem realizmu. **WAN**

O „Dożywociu"

Zabawmy się na chwilę w miłą grę kulturalną: w próbę literackiej podróży. Gdzie toczy się akcja fredrowskich komiedii? Większość czytelników odpowie zapewne: na wsi, po dworach ziemiańskich. Istotnie, świat „Zemsty", „Ślubów panieńskich", „Pana Jowialskiego", „Cudzoziemszczyzny", „Dam i huzarów" i wielu innych utworów Fredry — jest światem wsi. Istnieją jednak także i „miejskie" utwory naszego poety. Można nawet zauważyć, że komedie dziejące się na wsi dają mniejszy zasób obserwacji o przeobrażeniach społecznych kraju, niż sztuki w których autor „Dożywocia" pokazuje polskie miasto.

Pierwszymi utworami, którymi Fredro zdobył sobie uznanie publiczności były: „Geldhab" oraz „Mąż i żona". Obie te sztuki dzieją się w Warszawie. Nie należy zapominać, że właśnie z Warszawą był nasz pisarz związany w pierwszej fazie swej twórczości. **Mickiewicz** pisał o nim w r. 1829: „Aleksander Fredro, autor komiczny, niezmiernie popularny wśród warszawskiej publiczności". Sam Fredro w autobiograficznym wierszu „Pro memoria", wyznaje, że publiczność stołeczną miał za sobą, że łaskawe też były tamtejsze dzienniki teatralne, gdy gdzieindziej „nawet pies nie zaszczekał".

Atmosferę Warszawy z początków XIX wieku wyczuwa się w tych komediach doskonale. Widać, że stolica rozwija się, bogaci, rozkwita; „mieszczanie puszą się i zadzierają nosa". Typowy przedstawiciel dorobkiewiczów, Geldhab, jest skąpy tylko wtedy, gdy mu rozrzutność nie przynosi najmniejszej korzyści, np. wobec chorej siostry. Nie żałuje za to grosza ani na przyozdabianie swych dorobkiewiczowskich, kapiących brzydotą salonów, ani na liberie dla niezliczonej służby, ani na luksusowe kupno zięcia, którego mitra książęca ma ozdobić jego salony. Niczym jest dla Geldhaba ofiara 1.200,— zł na spalone przedmieście, jeśli mu to może przysporzyć rozgłosu, a więc i korzyści handlowych.

Zupełnie inna jest atmosfera rozgrywającego się w mieście małopolskim „Dożywocia". Łatka i Twardosz są bogaczami, jak i Geldhab — ale jaka między nimi a Geldhabem różnica! Geldhab jest pewny siebie i śmiały, Twardosz nieufny i ostrożny. Nie można sobie wyobrazić Geldhaba, kłócącego się o banknot z uszkodzonym rożkiem, jak to czynią Łatka i Twardosz, zawierający bądź co bądź — milionową transakcję. Samo nazwisko Łatki jest znamienne; odpowiada ono doskonale wytartemu, pocerowanemu, czy połatanemu ubiorowi fredrowskiego skąpca. Oszczędność tej postaci jest tak przesadna, iż godzi ona w swe własne interesy. Łatka traci dużo przez to, że żałuje grosza na swego powiernika. Sam pod sobą dołki kopie, gdy drżąc o milionowe dożywocie zamyka narzeczoną z Birbanckim. Łatka jest bliskim krewnym Smętosza z fredrowskiej jednoaktówki „Zrzędność i przekora", „Kutwy, co do skrzyni przed gośćmi się chowa". Wypędza służących przez skąpstwo i na śmierć głodową skazuje wiernego psa, po czym:

... tając śmierć brytana
właził wieczór do budy i szczekał do rana;
lecz choć dobrze udawał brysia — nieboszczyka

łotr jakiś z lepszym węchem do domu się wmyka.
I gdy sknera aż chrypnie tak wyje i szczeka,
złodziej z jego pieniędzmi szczęśliwie ucieka.

Te zasadnicze różnice między skąpcami z „Dożywocia" oraz „Zrzędności i przekory" z jednej strony, a „Geldhabem" z drugiej — można wyjaśnić różnicami środowisk. Geldhab ma rozmach warszawski; Łatka, Twardosz i Smętosz wychowali się w tradycyjnie biednej, gospodarczo przez Austriaków eksploatowanej Galicji. Przysłowiowa „nędza Galicji" już tutaj się pojawia. Kraj, w którym panowała ogromna ciasnota gotówki wychował groszorobów małego kalibru, lękliwych, przerażonych każdym wydatkiem. W środowisku Geldhaba można było zarobić pieniądze na spekulacjach przy dostawie zboża; w otoczeniu Łatki i Twardosza, dało się tylko wyszachrować prawnymi sztuczkami dochód z cudzego dożywocia.

Zwracano nieraz uwagę na analogię między Łatką a molierowskim Harpagonem. Myślę, że wynikają one przede wszystkim z podobieństwa środowisk. Harpagon jest prowincjonalnym sknerą, nie uznaliby go za swego człowieka współcześni Molierowi mieszczanie paryscy, nie rozpoznałby w nim rysów podobieństwa bogaty właściciel sklepu, ojciec komediopisarza, imć Poquelin. By sięgnąć po inną analogię — Łatka i Twardosz przypominają duszącego się złotem milionera prowincjonalnego u Balzaca, pana Grandet; na pewno nie ma w nim nic z rozmachu Nucingena.

Tak więc realizm Fredry osadza mocno postacie jego komedii w określonym środowisku, miejscu i czasie. Koloryt małopolski podkreśla pisarz — nawet drobnymi szczegółami. Np. dwaj występujący w „Dożywociu" bracia Lagenowie mają nazwisko urobione od słowa zaczerpniętego z gwary małopolskiej. Lagena znaczyło tu tyle samo, co niedołęga, fujara. Możnaby zażartować, że sięgając do języka lokalnego staje się Fredro niemal prekursorem Wiecha...

Mawiano dawniej, że nasz pisarz był „wrogiem cywilizacji miejskiej" a chwalcą wsi. Może tak było istotnie, jeśli chodzi o prywatne poglądy samego Fredry. Lecz obiektywny sens „Dożywocia" jest zupełnie inny. Mam poważne wątpliwości, czy Łatka i Twardosz są mieszczanami; możnaby przytoczyć mnóstwo argumentów, świadczących, że jest to raczej szlachta na dorobku; że konflikt między nimi a tracącymi majątki Orgonami czy Birbanckimi jest raczej procesem przesunięć ekonomicznych w obrębie tej samej klasy. Twardosz to przecież nieodrodny potomek rejenta Milczka; Łatka tak samo kupował serce i rękę panny, jak bohater utworu Słowackiego, Fantazy.

Ale pomińmy tę sprawę. Niewątpliwy ziemianin i szlachcic, Orgon — jest równie skąpy, chciwy, łapczywy, jak jego niedoszły zięć Łatka. Czym się od niego różni? Niedołęstwem, brakiem sprytu i orientacji. Orgon żałuje każdego grosza — mimo to majątek przecieka mu przez palce, jego skąpstwo jest nieudolne i nieskuteczne. O jego moralności świadczy scena czwarta aktu III, gdzie Orgon płacze wprawdzie nad losem sprzedawanej przez siebie córki, ale nawet nie próbuje myśleć o cofnięciu tej transakcji. I nie przeszkadza mu to za chwilę w wygłoszeniu niby — filozoficznej tyrady o „świecie" jako „krętaczu starym". Typowe przerzucanie własnych błędów na barki pesymistycznie pojętego świata! Żeby zaś nie było

wątpliwości co do całego środowiska, przytacza jeszcze Fredro przykład Orgonowego sąsiada, Krętarskiego, o którym Orgon mówi:

... oszust dawny
Że sakiewką głośno dzwoni
bo dziś wydrze, jutro strwoni
. . . . . .
ma cześć, honor i swobodę.

Co się złożyło na ten krytyczny i drapieżnie nakreślony obraz środowiska? Niewątpliwie: zmysł obserwacyjny poety i „instynkt" realizmu, który mu kazał własne środowisko ukazywać w sposób prawdziwy i obiektywny. Osobiste, bolesne przeżycia niewątpliwie przyczyniły się także do tego, by Fredrze otworzyć oczy. Wiemy, że po roku 1823 na 2 lata porzucił pisanie, przeżywając swą beznadziejną, jak się mogło wydawać, miłość do Zofii Skarbkowej. Ukochana darzyła poetę wzajemnością, jej sędziwy mąż nie czynił trudności co do rozwodu. Jedyną, ale piekielnie trudną do przezwyciężenia przeszkodą była wola rodziny, opierającej się rozwodowi, któryby mógł uszczuplić pomyślną konfigurację majątków. Echa tej dyktatury pieniądza w sprawach serca znajdują się w licznych komediach Fredry, od „Dam i huzarów" po „Dożywocie".

Osobiste przeżycia, być może także i przyzwyczajenie do obserwacji, którego Fredro nabrał już w dzieciństwie (gdy go nazywano „staruszkiem") sprawiły, że twórczość tego poety stała się jednym z najświetniejszych u nas zjawisk realizmu. Nie mieliśmy w tym czasie powieści na miarę „Ludzkiej komedii", — zastąpił ją teatr fredrowski.

WOJCIECH NATANSON

ŁATKA i POWINOWACI

Jest jeden zasadniczy rys w „Dożywociu", który komedię tę wyróżnia spośród innych utworów Fredry odmiennością patrzenia na świat. Jeżeli we wszystkich prawie komediach „polskiego Moliera" dostrzegamy aprobatę stosunków panujących wówczas w Polsce i na świecie, co zresztą doskonale tłumaczy szlacheckie pochodzenie autora „Dam i huzarów", to w „Dożywociu" odkrywamy intencje bardziej postępowe, czasami — niezamierzony zresztą przez autora — bunt przeciw moralności jego klasy. Znamienne słowa o „świecie, starym krętoszu" wypowiada co prawda także szlachcic (Orgon), ale ten zubożały, którego z warstwą szlachecką łączy wyłącznie pochodzenie, a już w żadnym wypadku stan majątkowy. Godne podkreślenia jest to, że dla spraw dziejących się w tej komedii nie ma autor „Pana Jowialskiego" owego pobłażliwego, wszystko wybaczającego uśmiechu. Satyra zawarta w utworze zajmuje się raczej elementami rozkładu, uwidaczniającego się w warstwie, do której Fredro sam należał.

Kapitalne typy wyzyskiwaczy, Łatka i Twardosz, przedstawione we wzajemnym stosunku do siebie, w którym jeden jest zależny od drugiego, ukazują w idealnym skrócie cały przebieg procesu uzależniającego stosunki między ludźmi od siły pieniądza. Stosunki te w przedłużeniu powodują dalsze powikłania wpływając zarówno na sprawy miłości i rodziny.

O ileż bardziej nowocześnie postawiona jest postać Łatki od molierowskiego Harpagona, który znowu — jeżeli już mowa o powinowactwach — jest kolejną wersją skąpca Eukliona z komedii Plauta „Skarb". Jeżeli u Plauta moment lichwy nie występuje w ogóle, a u Moliera stanowi tylko margines działalności Harpagona, to u Fredry jest to zasadniczy motyw wszystkich czynności zarówno Łatki jak i Twardosza. Z tego względu „Dożywocie" Fredry jest nie tylko bliższe w czasie naszym pojęciom ale i problemowo. Ideałem komediowej postaci Fredry był nie tyle „wyobraziciel" skąpstwa, która to cecha, sama w sobie, nie oznacza jeszcze wyzysku, ale lichwiarz, wyzyskiwacz, niewolnik zysku.

Przypomina się refleksja Boya-Żeleńskiego, zastanawiającego się nad psychozą skąpstwa: „Jak nazwać tę namiętność, która skupia w ręku wszystkie możliwości użycia, aby się karmić jedynie marzeniem? Czy przeidealizowanym materializmem, czy idealizmem zagęszczonym do materii?" I dalej westchnienie wielkiego interpretatora Moliera i Fredry: „Iluż ludzi wyrzeka się życia po to, aby pomnażać środki do życia!"

Od czasów Plauta, a nawet wcześniej, bo od greckiego komediopisarza Menandra, którego sztuka pt. „Mruk" prawdopodobnie wpłynęła na ukształtowanie się komedii Plauta pt. „Skarb", literatura światowa namnożyła tysiące postaci skąpców i lichwiarzy począwszy od szekspirowskiego Shylocka z „Kupca weneckiego" poprzez balzakowskiego Grandeta — do naszych rodzimych dusi — i wydrwigroszów typu Łukasza z noweli Bolesława Prusa „Nawrócony" (przerobionej także na scenę).

Ten ostatni typ rodzimego skąpca wymagałby osobnego omówienia ze względu na epokę, w której wystąpił Prus a tym samym i jego postać w noweli. Sprawa ta jednak wymaga osobnego studium, na które tu nie ma miejsca. Krótko tylko: Nowela ta w małym tylko stopniu zaspakaja dzisiejszego czytelnika. Od Prusa mielibyśmy prawo — w każdym razie w większym stopniu niż od Fredry — wymagać analizy przyczyn wyzysku i spodziewać się, że ukaże nam drogę do bardziej moralnych stosunków między ludźmi, boć przecie za jego czasów istniał już ruch socjalistyczny. Musimy zadowolić się tym, że Prus przez samo kreślenie obrazów wyzysku budził wstręt do wyzyskiwaczy i ukazywał zło tkwiące w ustroju kapitalistycznym.

ALEKSANDER WIDERA

PAŃSTW. TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

Dyrektor Zdzisław Grywald – Kier. Artystyczny Roman Zawistowski – Kierownik Literacki Andrzej Wydrzyński

ALEKSANDER FREDRO

DOŻYWOCIE

komedia w trzech aktach

OSOBY

Leon Birbancki	Roman Zawistowski
Doktór Hugo	Tytus Wilski Antoni Graziadio
Orgon	Wacław Zastrzeżyński
Rózia, córka Orgona	Jolanta Hanisz
Łatka	Gustaw Holoubek Jerzy Nowak
Twardosz	Roman Hierowski
Rafał Lagena	Bolesław Smela
Michał Lagena	Florian Drobnik
Filip	Mieczysław Jasiecki
Skrzypek	Antoni Graziadio Stanisław Kossowski
Klarnecista	Jerzy Nowak Gustaw Holoubek
Służący I	Jan Nawrocki
Stróż	Eustachy Gawlik
Służący II	Henryk Dworczykowski

Reżyseria
Roman Zawistowski

Dekoracje i kostiumy
Jadwiga Przeradzka

Roboty perukarskie TOMASZA RZESZUTKI. Kostiumy męskie wykonano pod kierunkiem MICHAŁA WALCZAWA, damskie pod kierunkiem MAŁGORZATY KUCIELOWEJ. Dekoracje malowano pod kierunkiem ANTONIEGO UNDEROWICZA, wykonano pod kierunkiem SZCZEPANA ROMANA. Pracami modelatorskimi kierował STANISŁAW MOŻEJKO, tapicerskimi JERZY RAJWA. Kierownik sceny JAN ROMAN. Inspicjent EUSTACHY GAWLIK. Kierownik oświetleniowy ALOJZY MOIK.

Druk. 9 „Czytelnik" K-ce — 1392 — 24. 9. 51 — R-2-49758 — 2.500

Cena programu 50 gr