



ŻYCIE TEATRU

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZDZISŁAW GRYWALD

Zeszyt

wydany z okazji premiery sztuki

ALEKSANDRA FREDRY

„Z E M S T A”

Druga premiera sezonu 1965/66.



*Aleksander Fredro. Kopia portretu olejnego Zofii
z Fredrów Szepetyckiej*

TADEUSZ BOY — ŻELEŃSKI

Fredro, to wielka poezja polska; nie ta zrodzona z niewoli i męki, patologiczna i wzniosła, natchniona i obłąkana w swojej monomanii, nie ta, której duch narodu zawdzięcza swoje ocalenie, ale i swoje straszliwe skrzywienie zarazem; ale ta Polska odwieczna, po której ów epizod krwi i hańby spłynął nie znacząc na niej śladów, tak jak spłynął bez śladu po glebie oranej przez polskiego chłopca; ta Polska, która otwiera nam ramiona dzisiaj. Tę niespożytą polskość, jaka kryje się w uśmiechu Fredry, nie dość rozumiano za jego życia, nieprędko zrozumiano ją i po jego śmierci. Pojęcie wielkości poezji utożsamiało się z wyrazem bólu narodowego lub nawet z jego gestem; nie jeden wiersz, nie zawsze nawet najczystrzej wody, który górną rozdzierał szaty nad losem ojczyzny, przysłonił tedy Fredrę naszemu sercu i pamięci. Fredro szat nad ojczyznę nie rozdzierał, bo on nią był; najgłębiej może, bo bezwiednie. I był jednym z największych polskich artystów, tym, którego nazwisko możemy, bez cienia szowinizmu, postawić obok pierwszych nazwisk świata. Przełom, jaki dziś zaszedł w naszym życiu narodowym, stanie się nieodzownie zaczątkiem ogromnych przemian polskiej myśli i odczuwania, także i w zakresie retrospektywnym; jestem przekonany, że wiele relikwi polskiej literatury spokojnie proch zetleje w swoich relikwiarzach, podczas gdy imię Fredry, nie przesłaniane już przez mgły i dymy narodowych smutków, jaśnieć nam będzie coraz żywszym blaskiem wielkiej sztuki.

ALEKSANDER FREDRO

AUTOBIOGRAFIA

Ziemia przemyska była z dawien dawna gniazdową siedzibą rodziny Fredrów. Urodziłem się w Surochowie pod Jarosławiem w roku 1793 i do szesnastu lat życia uczono mnie ówczesnym trybem szkolnym pod nauczycielem domowym, który to rodzaj edukacji przekładano nad publiczny pod żadnym względem niezadawalający moich rodziców. W młodych latach nie okazywałem zdolności do nauki, (...) ta wymagała przede wszystkim pamięci, której nie miałem, a przez to i żadnych korzyści odnieść nie mogłem z udzielanych mi nauk. Uspodobienie moje ciche, spokojne, niemal poważne; umysł więcej do smutnych dumań, niż do pustej wesołości skłonny, zyskał mi w rodzinie przydomek młodego staruszka. Miałem lat dwanaście, kiedy pewnego dnia tknęła mnie jakaś myśl i pochwycawszy kilka białych kart starego rejestru, zacząłem pisać komedię. Plan i wykonanie były dziełem jednej chwili natchnienia: niedziela na wsi i państwa nie ma w domu, pojechali w sąsiedztwo, zostały się same dzieci i nudzą się na zabój, bo zapomniano dać im rodzynków i migdałów na bankiet, którego przyrządzenie należy do najmilszych zabaw tego wieku. Cóż tu począć? Jak temu zaradzić? Michał, lokaj przebiegły i łakomy, ofiaruje się wyprowadzić działawę z przykrego położenia i wpada na koncept ubrać się w prześcieradło i udając ducha nieboszczki babki, straszyć starą klucznicę. Przestraszona klucznica oddaje klucze od spiżarni i sama chowa głowę w beczkę mąki. Michał tymczasem gospodarując po spiżarni, łapie co może i pakuje do kieszeni, pamiętając więcej o sobie, niż o dzieciach. Aż tu niespodziewanie nadjeżdżają państwo; duch złapany na gorącym uczynku, ze stra-



Aleksander Fredro. Mal. Juliusz Kossak.

chu chowa także głowę w beczkę mąki. Rozwiązanie — sąd moralny — a wszystko pod tytułem Strach nastraszony. Próbka ta została mi tylko w przypomnieniu. W parę lat po tej pierwszej próbie dziecinnego pióra, snuły mi się po głowie dramata wielkiego rozmiaru. I tak w jednym miał być bohaterem generał Jasiński, o którym zwykle lubił mi wiele rozpowiadać mój guwerner, dawny wojskowy spod komendy tego generała. Dramat ten nigdy nie doczekał się końca, ale miał swój plan, spis osób i pierwszą apostrofę do rodzinnej ziemi: „O ty, która!“ lub coś podobnego — wtenczas jeszcze ani mi się śniło nawet, że kiedyś przyjdzie mi chęć pisania komedyj.

Nadszedł rok 1809. Miałem wtedy lat szesnaście i z bardzo miernym zasobem naukowym, obok niejakej znajomości książek różnej wartości i treści, mianowicie francuskich, uczulem pociąg do stanu wojskowego i wstąpiłem w szeregi wojsk Księstwa Warszawskiego, które wkroczyło do Galicji. Odtąd zaczęła się dla mnie szkoła świata, najpraktyczniejsza, najbardziej urozmaicona, a zarazem najponętniejsza ze wszystkich szkół, w jakich się mamy uczyć doświadczenia. Na obcowanie z muzami nie miałem wcale czasu, ani też, będąc żołnierzem, nie tęskniłem za ich towarzystwem; jednakże gdy w niespodziewanej okoliczności błysnął mi promyk natchnienia, mimowolnie brałem się do pióra. Zawsze mię coś do bazgrania ciągnęło. Tym sposobem w roku 1810 po raz pierwszy dowiedziałem się, że mógłbym składać wiersze. Jakieś zdarzenie, nie pamiętam, czy wesołe, czy smutne, podało mi sposobność do napisania rymów, które latały z rąk do rąk i zarobiły w moim pułku na niesłychane pochwały. Jeden tylko ze swiatlejszych kolegów zrobił mi uwagę, że w wielu wierszach brakuje średniówki.

— Średniówki? — zapytałem zdziwiony — nigdy o niej nie słyszałem.

Kolega podjął się wytłumaczyć mi znaczenie średniówki i to była pierwsza lekcja prawideł rymotwórstwa polskiego.

Wypadki polityczne popchnęły niebawem wojska napoleońskie na północ. Odbylem z nimi tę najsroższą kampanię, mogę powiedzieć szczęśliwiej niż krocie innych rodaków, co śmierć znaleźli w śniegach lub na dnie Berezyny; dostałem się bowiem

do niewoli i jako jeńiec przebywałem w Wilnie, stąd udało mi się wymknąć i przebijając się samopas, stanąć na nowo w szeregach armii w czasie zawieszenia broni w Dreźnie.

Z rejterującym a staczającym po drodze krwawe bitwy Napoleonem doszedłem do Paryża i pobytowi w tej stolicy winien jestem poznanie teatru francuskiego, który zrobił na mnie nieopisane wrażenie, odpowiednie memu wewnętrznemu usposobieniu, a przy tym całkiem nowe; Lwów bowiem nie miał wtedy stałej, polskiej sceny, a jeżeli bywałem niekiedy na przedstawieniach teatralnych, to najczęściej wykonywali je amatorowie, a tak nie mogłem mieć jasnego pojęcia o tej potędze sztuki.

Tragedia francuska, lubo szczyliła się wówczas królem tragiców, Talmą, znalazła mnie prawie obojętnym widzem. Przesadna deklamacja, ruchy konwencjonalne, monotonia aleksandrynów, ziębiąca wszelkie ciepło, w ogóle nie mogła mi się podobać, nic nie wiedzącemu o trzech jednościach. Przeciwnie, wodewil, komedia wprawiły mię w zachwycenie. Pierwszy raz widziałem tam skończonych i doskonałych artystów, utrzymujących grą samą najlichsze nieraz ramoty i wtedy to powziąłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, choćby jak mistrzowsko przeprowadzonego i wykonanego w częściach, które by się obeszło bez dalszego rozwinięcia i podniesienia dobrą grą aktorów.

Po powrocie resztek wojsk Księstwa Warszawskiego powróciłem i ja do rodzinnego Lwowa, gdzie się znalazłem pośród młodzieży, która razem ze mną opuściła zawód wojskowy. Urok bohaterstwa, żywe zajęcie się nowością, nadały tej młodzieży pewną udzielność w kołach towarzyskich, tak że ona jedna ton nadawała zabawom, zebraniom, zgola codziennemu trybowi życia.

Ujrzałem się w tym wirze i byłem przezeń porwany, a choć wewnątrznie czulem niesmak, a tym samym potrzebę ukazania jak w zwierciadle fizjonomii tego społeczeństwa temu samemu społeczeństwu aby się zreflektowało i weszło w siebie, nie śmiałem przecież chwycić za pióro, nie mając jeszcze objawienia autorskiego zawodu.

W parę lat później szczęśliwy trafunek sprowadził mi Żyda, antykwariusza, co chodząc po domach z książkami przyniósł Moliera. Zapłaciłem mu dukata, a zabrałem arcydzieła, dotąd mi prawie obce; bo jedną tylko komedię tego mistrza miałem sposobność widzieć na scenie paryskiej.

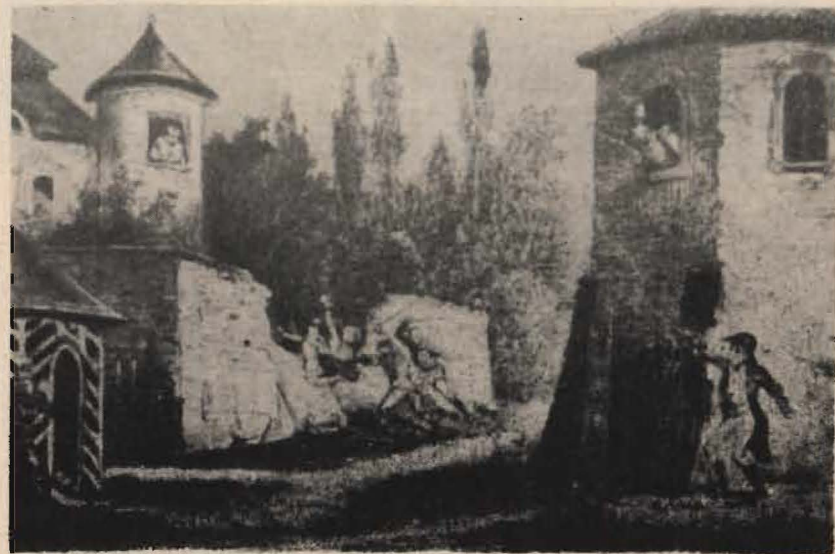
Biorąc za przewodnika wzór tak nieśmiertelny, wyraźniej zacząłem pojmować powołanie autora dramatycznego i odtąd wzięłem się do studiów na serio.

(„Kronika Rodzinna” 1876, nr 22. Tekst wg: Schnür-Peplowski:
Z papierów po Fredrze. Kraków 1899).

HENRYK MARKIEWICZ

SPÓR O „ZEMSTĘ”

(...) Nie wiadomo, czy Seweryn Goszczyński ogłaszając w roku 1835 w krakowskim Powszechnym Pamiętniku Nauki i Umiejętności miażdżącą krytykę, znał *Zemstę*. W czterech tomach pierwszego wydania komedii Fredry jej nie znalazł (ukazała się drukiem dopiero w tomie piątym, w roku 1838), a nie ma dowodów na to, że oglądał któreś z jej pierwszych przedstawień w teatrze lwowskim w roku 1834. Ale wątpliwość ta nie ma zasadniczego znaczenia. Można zasadnie przypuszczać, że Goszczyński, bez względu na znajomość *Zemsty* nie zmieniłby



„Zemsta”. Scena z przedstawienia I aktu (scena 7).
Warszawa, Teatr Rozmaitości 14. V. 1856 r.

swego poglądu na twórczość Fredry. Pośrednim na to dowodem — podobne opinie krytyków obozu demokratycznego, pochodzące z lat czterdziestych, zwłaszcza sąd Edwarda Dębowskiego: „Komedie Fredry niesłusznie są zachwalane, bo ani w nich wyższej idei, ani głębszego pojęcia charakterów, ani dowcipu nie ma, są to tylko wierszowane obrazki cikliwego życia wielkiego świata, bez krytyki na jego słabe strony“.

Sądy te świadczą zarazem, że atak Goszczyńskiego miał szersze uzasadnienie ideowe, nie wywodził się jedynie z jednostkowego konfliktu na tle politycznym między konspiratorem — demokratą a hrabią — zachowawcą i legalistą (Fredro bruździł wówczas Goszczyńskiemu przy zakładaniu nowego pisma w Galicji). Komediopisarstwo Fredry przechodziło obojętnie mimo wielkich spraw owego czasu — walki niepodległościowej i wyzwolenia chłopstwa, zacierał główne dramatyczne konflikty współczesności. Kiedy zaś w *Zemście* Fredro cofnął się w przeszłość, zamiast wzorów patriotycznego heroizmu ukazał bardzo niebohaterskie postęпки przeciętnych małych ludzi. Co więcej — ten świat sarmackiego obyczaju przedstawiał on z nieprzeciętną spostrzegawczością, ale zarazem z sympatią, która dość wyrozumiale rozgrzesza błędy i rozładowuje możliwości napięć dramatycznych. W ówczesnej sytuacji historycznej, w zestawieniu z zadaniami ideowymi, jakie literaturze stawiała krytyka demokratyczna, komedia Fredry musiała przegrać.

Nie przegrywała natomiast w opinii późnej prawicy romantycznej, która trwałości porządku feudalnego broniła przez pochwały sarmackiego obyczaju. Przeszkadzał tu co prawda realizm fredrowski, zwycięsko przeciwstawiający się nieraz ideologii samego autora. Ale od czegoż korektury interpretacyjne, które uwzniosła bohaterów Fredry, zatrą zawarte w jego komediach elementy krytyki świata feudalnego i pozwoliła zanębiać je dla obozu chwalców szlachetczyzny?

Można powiedzieć, że interpretacjom *Zemsty* na sto lat nadal dal ton największy w literaturze polskiej apologeta sarmatyzmu, Wincenty Pol. On to, na długo jeszcze zanim sam wkroczył na tę drogę we własnej działalności pisarskiej, charakteryzował

Zemstę jako „wierny obraz uczciwego obyczaju, szczęścia i cnoty domowej“.

(...) Między rokiem 1860 a 1880 krytyka konserwatywna, przede wszystkim piórem i słowem hrabiego Stanisława Tarnowskiego przeprowadza ostatecznie awans historyczno-literacki Fredry, umieszczając go obok trójcy romantycznych wieszczów (z cichym zamiarem przeciwstawienia jego i Krasińskiego — rewolucyjnej poezji romantycznej). Wówczas to pojmo-



„Zemsta”. Przedstawienie komedii w obozie Murnau
1939/45

wanie *Zemsty* jako pochwały sarmackiej cnoty i obyczaju ulega utrwaleniu. Pełną apoteozą sarmatyzmu staje się jednak *Zemsta* dopiero później, kiedy odbywa się powtórne wyniesienie Fredry na piedestał — nieomal wieszczka narodowego; dzieje się to na gruncie galicyjskim, w okresie reakcji po rewolucji 1905 roku, równocześnie z falą wstecznego neoklasycyzmu w literaturze. Wówczas dopiero w pracach nowego pokolenia fredrologów, pisarz staje się bezkrytycznym chwalcą szlachetczyzny. Władysław Günther dopatruje się jego chluby w tym, że ma on rzekomo dla Cześnika „uwielbienie równe Dydalskiemu podziw dla jego rzeźby starości i zachwyt nad każdym młyn-

kiem szabli w jego rącej dłoni, przywiązanie do wszystkiego, co go otacza — nawet do Rejenta, bo danym mu było żyć w pobliżu niego“? Wielki pisarz, którego degraduje się do poziomu na pół zdzieciniałego famulusa Cześnika — oto jedno z pozor- nie zabawnych, w rzeczywistości smutnych zwyrodnień ówczes- nej polonistyki.

W dwudziestoleciu międzywojennym idzie fredrologia tą samą drogą, tyle że coraz bardziej w górę, coraz wyżej podnosi wartość postaci fredrowskich — aż ku godności narodowych bo- haterów, coraz nieodpowiedzialniej dopatruje się w Zemście „królewskich blasków przeszłości. W najpopularniejszym szkol- nym wydaniu *Zemsty* w Bibliotece Narodowej czytaliśmy, że „Polska urosła z takich dwu sił i wartości: z polysku stali w rę- ku takich rębaczy jak Raptusiewicz, i z nieugiętej żelaznej woli skupionej w mózgu takich bajecznych główaczy jak Milczek“. Fala sympatii dla szlacheckich narasta na tle antydemokra- tycznych i antyracjonalistycznych tendencji okresu. Podmy- wała ona również teatr, w którym siła komiczna *Zemsty* bro- niła się jeszcze w czasach Rapackiego i Frenkla skutecznie prze- ciw tej sarmackiej mitologii. Ale w roku 1924 Osterwa zaczynał już *Zemstę* uroczystość — pantomimą przedstawiającą powrót księdza, Cześnika i wszystkich jego domowników z kaplicy zamkowej. W dziesięć lat później — kończył ją Zgodą Wyspiań- skiego, nacjonalistycznym „rozkazem myśli polskiej“ z czasów rewolucji 1905 roku, wezwaniem do zaniechania walk klaso- wych, „aby Polacy nie widzieli wroga nigdzie u swoich, nig- dzie na ziemi swojej w bracie rodzonym“.

Na tym tle trzeba umieścić obrachunki fredrowskie Boya Zeleńskiego, aby docenić doniosłość jego wystąpienia. Boy przeczytał *Zemstę* z kodeksem liberalnej moralności w rę- ku — z pasją, swadą i dowcipem wytoczył proces „staropol- skiemu obyczajowi“ w komedii Fredry. Pokazał w jej bohate- rach ciemnotę i brudną chciwość, która nie cofnie się przed podstępem i łajdactwem, a chętnie maskuje się pokorą i bigo- terią.

Boy zdawał sobie sprawę, że Fredro realistycznie rejestrując te cechy moralności szlacheckiej — udziela im zarazem lekka

ręką jeśli nie aprobaty, to w każdym razie — rozgrzeszenia. Co więcej zdawał sobie sprawę, że jest to jedna z przyczyn konfliktu między ludowym odbiorcą dwudziestolecia a komedią Fredry. Cóż więc robić z ową tolerowaną, a nawet rozgrzeszaną przez autora lichotą moralną jego szlacheckich bohaterów? Boy zgodnie z praktyką teatru Ateneum Jaracza zalecał pewne odrealnienie postaci i kolorytu komedii fredrowskich w teatrze. Jeśli przedstawiony w nich świat ludzki — rozumował — za- traci cechy rzeczywistej przeszłości polskiej, wówczas nikną, a przynajmniej osłabną opory emocjonalne zdemokratyzowanej widowni wobec bohaterów fredrowskich. Inaczej — „jak tu ża- dać, aby wnuki poturbowanego murarza patrzyły na jasnie wielmożne figle pana Cześnika z tym samym rzewnym senty- mentem, z jakim na przykład patrzył na nie karmazyn Stani- sław Tarnowski“. Droga Ateneum zaaprobowana przez Boya była może istotnie sposobem uratowania Fredry dla publicz- ności robotniczej i publiczności robotniczej dla Fredry — w pań- stwie burżuazyjnym o tak silnych pozostałościach feudalizmu, jak międzywojenna Polska. Zastanawiając się nad przyczynami niepopularności Fredry, pisał Boy w roku 1924: „Może właśnie tej przeszłości jeszcze za dużo w naszym obecnym życiu? Może za dużo się tłucze w Polsce jeszcze ducha szlacheckiej, tym tylko różnej od owej fredrowskiej, że straciła do szczętu wdzięki, humor i gest? Może i to jest ową przeszkodą? I może dopiero kiedy ów „czerep rubaszny“ stanie się naprawdę muzealnym zabytkiem, wówczas... przemówi do wszystkich Polaków „dusza anielska“ artysty Fredry“.

Dziś, gdy ów „czerep rubaszny“ szlacheckich stał się przeszłością nieodwracalnie minioną, doszczętnie przezwycięzo- ną, zmieniają się perspektywy w jakich odbiorca ludowy patrzy na Fredrę. Pomimo zabiegów komentatorów — realistyczna ko- media Fredry stawała się już w pierwszej ćwiertci tego wieku coraz obojętniejsza dla burżuazyjnego widza. „Tu i ówdzie czyniono próby sporządyczne wznowień... ale wynik kasowy tych wznowień był tak katastrofalny, że komedie fredrowskie po- częto traktować jako pewną konieczność kulturalną, jako wi- dowiska z góry skazane na żywot krótki i granie jedynie dla honoru domu“. Trudno nam pojąć ten stan rzeczy dzisiaj, gdy

premiery fredrowskie przynoszą największe sukcesy repertuarowe teatrowi polskiemu.

To właśnie rewolucja ludowa przywróciła młodość komediom Fredry, pozbawiając je resztek społecznej aktualności. (...) Dlatego dzisiejsza widza ludowego nie razi wycinkowość tej prawdy o świecie szlacheckim i wyrozumiałość jego oceny, jaką przynosi *Zemsta*. Dlatego pełnym blaskiem może rozblysnąć jej język i wiersz.

Z drugiej strony — nasze doświadczenie historyczne, nasza wiedza o społecznej rzeczywistości wyostrza wrażliwość na realistycznie przez Fredrę utrwalone cechy rozkładającego się obyczaju feudalnego. (...) Jest dobrym prawem, co więcej obowiązkiem reżysera wyrazić te elementy *Zemsty*, które prowadzą widza do krytycznej oceny rzeczywistości szlacheckiej. Ale nie wolno mu sztucznie „pogłębiać utworu“, np. przez interpretację sporu Raptusiewicza z Milczkiem jako wewnątrzklasowego konfliktu społecznego między zubożałym a zamożnym szlachcicem. Nie wolno również zlekceważyć zasadniczej humorystycznej koncepcji utworu, nie wolno przefasonować *Zemsty* w oskarżycielską satyrę. (...) Apele jednak o wydobyć z komedii Fredry silnej, demaskatorskiej krytyki społecznej, pojawiają się dziś często. Są one niewątpliwie uzasadnione gdy chodzi o *Męża i żonę*, *Pana Geldhaba*, *Dożywocie*, nie dadzą się jednak — jak sądzę — zastosować do *Ślubów panińskich* i *Zemsty*.

Zanim słuszość ich sprawdzi lub obali próba teatralna, warto może poświęcić parę uwag owym szczegółom kompromitującym szlachecki obyczaj, zebranych w *Zemście* przez Boya, bo nimi przeważnie posługują się zwolennicy historyczno-literackiej i teatralnej koncepcji *Zemsty* jako oskarżycielskiej satyry anty-szlacheckiej.

Postępki i wypowiedzi, wystawiające najgorsze świadectwo szlacheckiej moralności niewątpliwie w *Zemście* istnieją, i to w stopniu — dalsze przykłady dowiodą, że to nie paradoks — niezbyt wiele różniącym się np. od... *Intrygi i miłości*. Ale na terenie *Zemsty* nigdy nie prowadzą one do dramatycznych napięć, do konsekwencji, uzmysławiających ich antykomunistyczny

charakter, ich potencjonalną choćby szkodliwość społeczną: z miejsca są komediowo rozładowywane przez autora. I dlatego ich demaskatorskie ostrze jest stosunkowo słabe, a wzmocnione sztucznie, ponad miarę przez reżysera — klócić się będzie z całością komedii. Cóż z tego, że Cześnik mówi: Qua opiekun i qua krewny — miałbym z Klarą sukces pewny“, skoro zaraz w następnym zdaniu odżegnuje się od tego pomysłu i perspektywa „przymusowego związku bogatej a bezbronnej sieroty z opie-



Zemsta; Kazimierz Opaliński — Rejent Jan Kurnakowicz
— Cześnik. Warszawa, Teatr Narodowy 25. IV. 1953 r.

kunem“ ani na chwilę nie nabiera pozorów realności. Cóż z tego, że tenże sam Cześnik „falszuje list kompromitujący jego własną pupilkę, narażający wedle ówczesnych pojęć cześć jej w najwyższym stopniu“, skoro wszyscy wiemy, że adresatem listu jest — amant Klary. Cóż z tego, że Cześnik zmusza ją do wzięcia ślubu z nieznanym człowiekiem, skoro „delikwenci“ (i sympatyzujący z nimi widz lub czytelnik) wołają na wyścigi: „Bierzmy, bierzmy“.

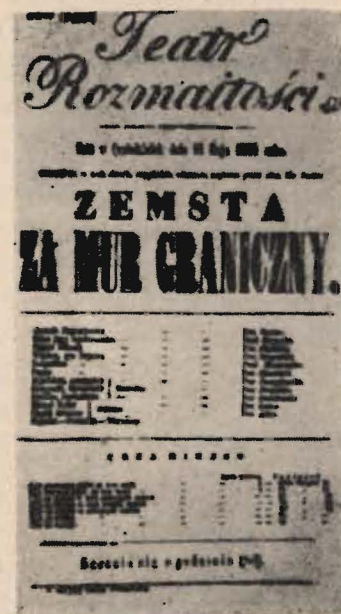
Inna trochę sprawa z Rejentem: tu w rysunku postaci obłuda i chciwość zaznaczone są istotnie z satyrycznym zacięciem. Ale jakże patrzeć na Rejenta jak na domowego tyrana frymarzącego swym synem — skoro chodzi tu o małżeństwo z „wdówką gładką“, która doipero co była przedmiotem zapalów Waclawa? Kiedy tenże Rejent falszuje zeznania murarzy, by wytoczyć pieniacki proces Cześnikowi, komizm sytuacji jest tak wielki, a sama sprawa tak błaha — że trudno widzowi zdobyć się na oburzenie moralne, jakie budzi np. Świętoszek, gdy wyzuwa Orgona z jego mienia i ściąga na swego dobroczyńcę niebezpieczeństwo życia.

Te uwagi nie są oczywiście skierowane przeciw samemu Boyowi, który przekornie akceptując w *Zemście* „małe świństwa drobnych ludzi“, nigdy nie zachęcał do interpretacji teatralnej utworu jako oskarżycielskiej satyry na moralność warstwy szlacheckiej. Nie kto inny tylko on przecież polemizował z analogiczną interpretacją *Pana Jowialskiego*: „Ten wykład rzuca pomost między pisarzem a nowoczesnością: ale czyni to fałszując poniekąd Fredrę, każąc mu pluć na to, z czego on się tylko uśmiechał. Tylko brak w tym konsekwencji: czemuż wszystko skrupiło się na biednym Jowialskim? Czy *Zemsty* nie można przyrzędzić równie na ponuro? Podejmuję się spreparować ją w każdej chwili, i *Damy i huzary* także“.

Dlatego, dbając o wydobycie realistycznych wartości *Zemsty* jako komedii obyczajowej, jak najdalej odchodząc od nadawania jej postaciom niezasłużonej bohaterkiej glorii — nie może teatr niweczyć pogodnego humoru, jakim oświeśla je Fredro. Autor *Zemsty* opatrywał swe komedie mottami, pochodzącymi z dzieł Andrzeja Maksymiliana Fredry. Na dzisiejszych egzem-

plarzach reżyserskich *Zemsty* powinien dla przestrogi widnieć epigraf z niej samej zaczerpnięty: „Znaj proporcję, mocium panie“.

(Z programu przedstawienia „Zemsty“ w Państwowym Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, marzec 1952 rok).



O UŚMIECHU ALEKSANDRA FREDRY

Jak w dziejach literatury powszechnej miejsce genialnego komediopisarza francuskiego Moliera widzimy dziś obok największego pisarza dramatycznego wszystkich czasów, Szekspira — tak w dziejach literatury polskiej zajmuje obecnie Fredro stanowisko obok największych poetów naszego narodu: Mickiewicza, Słowackiego, Norwida. Pięknie wyraził ten sąd największy badacz polskiego romantyzmu, Juliusz Kleiner, gdy stwierdził, że należy się Fredrze miejsce na wyżynach literatury, tam, gdzie umieszczamy wszystkich romantyków. „Na równi z nimi — stworzył świat własny, niezapomniany, i królewską krainę ich natchnień dopełnił królestwem śmiechu“.

To nie tylko piękna, lecz i głęboko trafna formuła krytyczna. „Królestwem śmiechu“ — dodajmy: śmiechu o bardzo bogatej skali, od beztrioskowej radości do mądrego śmiechu i celnej ironii — są istotnie wypełnione komedie Fredry.

Nie będziemy tu analizować od strony formalnej komizmu Fredry. Podkreślimy jedynie, że mamy tu zarówno tak zwany komizm sytuacji, jak i komizm charakterów, że polski komediopisarz świetnie operował elementami humoru, jakimi posługiwała się wielka komedia europejska od czasów komediopisarza rzymskiego, Plauta, poprzez dzieła Moliera i Goldoniego. Zatrzymajmy się natomiast dokładniej nad zagadnieniem, jak w komediach Fredry dokonana się synteza różnych rodzajów humoru, jaki występował w literaturze polskiej.

Fredro, przedstawiciel wysokiego kunsztu komedii europejskiej, jest zarazem poetą bardzo polskim, wielkim nauczycielem swego narodu. Uczył bowiem Polaków śmiechu nie tylko pogodnego, lecz i mądrego.

Gdybyśmy chcieli wyodrębnić różne rodzaje humoru w dawnej literaturze polskiej, trzeba by przypomnieć trzech poetów: Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego i Ignacego Krasickiego. Rej śmiał się często, śmiał się śmiechem zdrowym, najczęściej rubasznym, śmiechem szlachcica, którego przepelnia radość, gdy zasiadł w dobrej kompanii i przy obficie spełnianych kielichach opowiada żarty i pokpiwa z ludzkiej słabości i śmiesznośtek. I ten rodzaj śmiechu nie był Fredrze obcy. Obserwujemy go np. w komedii o zakresie farsowym w Damach i huzarach, gdzie Fredro bawi się beztrósko i zaśmiewa ze spóźnionych amatorów starszych panów.

Ale nie ten najprostszy, chciałoby się powiedzieć, biologiczny śmiech dominuje u Fredry. Jego komedie reprezentują często pełen wdzięku i inteligencji uśmiech. Właśnie, jaki po raz pierwszy wprowadził do naszej kultury największy poeta polskiego renesansu Jan Kochanowski. On właśnie nauczył Polaków uśmiechu, w którym renesansowa radość życia zaprawiona jest bystrą dowcipną refleksją, taką, jaką np. obserwujemy w świetnym dwuwierszu:

*Jeśli nie grzeszysz, jako mi powiadasz,
Czemu się, miła, tak często spowiadasz.*

Pomyślmy, Kochanowski nie moralizuje, nie karci, ale przecież w tym jednym uśmiechu pełnym mądrości jest, jakże trafna, obserwacja i, jakże celny, strzał skierowany w natrętą dewocję, w fałszywą pobożność.

Tak uśmiechał się często i wielki komediopisarz, uśmiechem pełnym wdzięku i lotności. Syn rodziny szlachecko-arystokratycznej, błyszczący oficer napoleoński, bywalec salonów lwowskich, bogaty ziemianin był wielu węzłami połączony ze środowiskiem zamożnej szlachty. Otaczał je nawet swoistym sentymentem. Ale ileż w jego najlepszych komediach — jak np. *Zemsta*, *Słuby panieńskie*, *Pan Jowialski* — jest inteligentnego uśmiechu z ludzi środowiska społecznego, z którym wiązało go pochodzenie i obyczaj. Fredro był wielkim realistą. Umiał wnikać trafnie i dowcipnie w istotne motywy postępowania ludzkiego. Weźmy np. pod uważną obserwację postać

jednego z bohaterów *Zemsty*, Cześnika. To pozornie tylko obrońca staropolskiego obyczaju, dawnej „cnoty”, człowiek często posługujący się moralnymi sentencjami. Z uśmiechem, nie pouczając i nie rzucając gromów na szlacheckie wady, odsłania jednak Fredro prawdziwe oblicze Cześnika, szlachcica, który pragnie przez bogate małżeństwo przede wszystkim zaokrąglić swoje posiadłości. Już pierwsze słowa komedii świetnie charakteryzują Cześnika i styl Fredry, który uśmiechając się wkłada bohaterowi w usta następujące słowa:

*Piękne dobra w każdym względzie —
Lasy — gleba wyśmienita —
Dobra żoną pewnie będzie —
Co za czynsze — To kobieta...*

Trzecim wielkim mistrzem śmiechu w rozwoju literatury polskiej był Ignacy Krasicki, niezwykle, oryginalny biskup, który pełnił w dziejach naszej literatury rolę podobną do tej, jaką w kulturze francuskiej odegrał wielki mistrz drwiny, Voltaire. Biskup, który swoim komicznym poematem *Monachomachia* zadał śmiertelny cios zakonom w Polsce. Wspaniały ironista uśmiechał się niejednokrotnie w sposób bardzo kąśliwy i gorzki. Przypomnijmy choćby jeden przykład z *Życia dworskiego*:

*— Można prawdę powiedzieć, ale tonem grzecznym:
Piotr się wprawił w rzemiośle trochę niebezpiecznym,
Piotr zażył a nie swoje, kunsztownie pożyczył..
Zgoła tyle sposobów grucznych będzie liczył,
Tak fałsz będziesz uwieńczył, do prawdy sposobił,
Że na to wreszcie wyjdzie: Piotr kradł — dobrze zrobił...*

I Fredro posługiwał się niejednokrotnie humorem bardzo gorzkim. Oto komedia pt. *Pan Jowialski*. Śmiejemy się szczerze i głośno z różnych dykteryjek tytułowego bohatera utworu, Ale znów wniknijmy uważnie w życie beztroskiego i zamożnego dworu szlacheckiego. Iłż tu realistycznej prawdy o życiu. Przecież w owym roześmianym dworze żyją ludzie — którzy — jak sam Jowialski — są na pół zidiociali, nie tworzą żadnych

wartości społecznych i kulturalnych, zdolni jedynie do konsumowania tego, co inni przygotowali w codziennym i żmudnym wysiłku.

Pan Jowialski — świetna i pełna humoru komedia — to zarazem jedna z najbardziej ostrych i gorzkich satyr, jakie napisano w literaturze polskiej na temat odchodzącego w przeszłość życia szlachecko-ziemiańskiego.

Sięgnijmy po jeszcze jeden przykład, do młodzieńczej komedii Fredry pt. *Mąż i żona*. To znów ostra satyra odsłaniająca zakłamaną moralność rodziny szlachecko-arystokratycznej.

Przypomnieliśmy, jak humor Fredry, bardzo bogaty — stwierdzmy raz jeszcze — w różnorakie odcienie, był silnie związany z rodzajem humoru w literaturze polskiej. Uczyniliśmy to nie dlatego, aby ukazać wtórność wielkiego komediopisarza. Nie, synteza polskiego humoru w utworach Fredry jest twórcza i oryginalna. Jest w niej wiele nie tylko beztroskiego śmiechu, ale inteligentnego uśmiechu i celnej ironii. Jest w owej syntezie i wiele filozoficznej, mądrej zadumy nad bogactwem i sprzecznościami życia i natury ludzkiej. Krytycy w czasach romantyzmu czynili zarzut Fredrze, że śmiał się on w ponurych latach niewoli narodowej, a przecież w tym uśmiechu Fredry była głęboka mądrość człowieka, który rozumiał, że o najtrudniejszych, tragicznych doświadczeniach nie jest łatwo mówić. W pamiętniku pisanym prozą pt. *Trzy po trzy* umieścił Fredro bardzo znamienne wyznanie: „Kiedy po skończonych wojnach wróciłem w domowe zacisze, wielu, wielu razami uderzone serce, serce zakrwawione, zbolale nie dozwalało pamięci rozpowiadać zdarzeń z onego czasu...”

Swój stosunek do życia wyrażał Fredro bez patosu i nadmiernego liryzmu (choć i subtelny liryzm przenika jego komedie, jak np. *Słuby panięskie*), posługiwał się humorem, humorem wysokiego gatunku, tym humorem, który można określić słowami Bolesława Prusa, że polega „na sumiennym oglądaniu rzeczy co najmniej z dwóch stron: dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej...”

(Z artykułu: *Prawdziwa twarz Aleksandra Fredry*, „*Polonistyka*” 1961. nr 2)

Aleksander Fredro urodził się 20 czerwca 1793 r. w Surochowie. W latach 1809 – 1815 brał udział w wojnach napoleońskich, uczestniczył we wszystkich większych bitwach kampanii rosyjskiej, w 1812 r. dostał się do niewoli, z której jednak uciekł. Wspomnienia z czasów dzieciństwa i służby wojskowej zawarł w napisanym w latach 1843 – 1848 pamiętniku pt. *Trzy po trzy*. W 1828 r. ożenił się z Zofią z Jabłonowskich, z pierwszego męża Skarbkową. Mieszkał w majątku rodzinnym Beńkowej Wiszni lub we Lwowie, gdzie wystawiono po raz pierwszy większość jego komedii. Pierwszym utworem dramatycznym Fredry była jednoaktówka „*Intryga na prędcę*“ (1815 r.) przerobiona następnie na pełnospektaklową komedię „*Nowy don Kiszot*“. W 1818 r. powstaje „*Pan Geldhab*“, w 1820 r. *Mąż i żona*, w 1822 r. *Cudzoziemszczyzna*. W następnych latach, po podróży do Włoch, w czasie której Fredro zapoznał się bliżej z twórczością weneckiego komediopisarza Carla Goldoniego, powstają kolejno nowe utwory sceniczne: *Odludki i poeta* (1825 r.), *Damy i huzary* (1825 r.), *Nikt mnie nie zna* (wyst. 1827 r.), *Przyjaciele* (1826 r.), *Gwałtu co się dzieje* (nap. 1826 r.), *Śluby panięńskie czyli Magnetyzm serca* (1827 r.), *Pan Jowialski* (1832 r.), *Zemsta* (1833 r.), *Ciotunia* (1832 r.) i *Dożywocie* (1834 r.)

W 1835 roku napastliwy artykuł Seweryna Goszczyńskiego odmawiający Fredrze talentu dramatopisarskiego i atakujący go za rzekomy kosmopolityzm skłonił poetę do wycofania się z życia literackiego. Sztuki napisane po 1835 roku grane były i drukowane dopiero po śmierci pisarza. Do najlepszych utworów z teki pośmiertnej należą komedie: *Pan Benet*, *Wielki człowiek od małych interesów* i baśń dramatyczna *Brytan Bryś*.

15.VII. 1876 r. Aleksander Fredro zmarł we Lwowie.

1598. RSW „Prasa”, Kielce. 2.000. A5. K-3-1109.

WYDAWCA
PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE – RADOM

CENA 3 ZŁ

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

ALEKSANDER FREDRO

Z E M S T A

Komedia w 4 aktach

Reżyseria:

ANDRZEJ DOBROWOLSKI

Scenografia:

JAN GOLKA

Opracowanie muzyczne:

MIROSLAW NIZIURSKI

Kierownictwo artystyczne

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Kielcach, dnia 26 września 1965 r.

OSOBY:

| | |
|-----------------------|------------------------|
| CZEŚNIK RAPTUSIEWICZ | — Stanisław Kamiński |
| KLARA — jego synowica | — Nina Skołuba |
| REJENT MILCZEK | — Bolesław Orski |
| WACŁAW — syn Rejenta | — Jerzy Szmidt |
| PODSTOLINA | — Sabina Mielczarek |
| PAPKIN | — Władysław Bułka |
| DYNDALSKI — marszałek | — Edmund Karasiński |
| ŚMIGALSKI — dworzani | — * * * |
| PERELKA — kuchmistrz | — Andrzej Salawa |
| MURARZ I | — Stanisław Łopatowski |
| MURARZ II | — Tadeusz Brich |

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

Romualda Kamińska

K I E L C E

R A D O M

KONTROLA TEKSTU

Zdzisława Kawalerczyk

Eliza Krupska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocho

Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki

Stefan Sokołowski

ŚWIATŁO

Stefan Dudzic

Mieczysław Stypiński

Henryk Domagała

Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM

Bronisławy Borowikowej i Mariana Mazura

Prace perukarskie

— Władysława Kukułka

Prace stolarskie wykonano
pod kierunkiem

— Zbigniewa Karysia

Prace malarskie

— Marian Sztuka

Prace tapicerskie

— Jan Staniec

Prace farbiarskie

— Stefania Tomaszewska

KIEROWNIK TECHNICZNY

Bogusław Zieliński