

Stefan Lewomski

życie teatru



Alexander Fredm.

ALEKSANDER FREDRO

AUTOBIOGRAFIA

Ziemia przemyska była z dawien dawna gniazdową siedzibą rodziny Fredrów. Urodziłem się w Surchowie pod Jarosławiem w roku 1793 i do szesnastu lat życia uczono mnie ówczesnym trybem szkolnym pod nauczycielem domowym, który to rodzaj edukacji przedkładano nad publiczny pod żadnym względem nie zadowalający 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 udzielonych mi nauk. Usposobienie 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 pochwyciwszy 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 dziatwę z przykrego położenia i wpada na koncept ubrać się w prześcieradło i udając ducha nieboszczki babki, straszyc starą klucznicę. Przestraszona klucznica oddaje klucze od spiżarni i sama chowa głowę w beczkę mąki. Michał tymczasem gospodaruje po spiżarni, łapiąc co może i pakuje do kieszeni, pamiętając więcej o sobie, niż o dzieciach. Aż tu niespodziewanie nadjeżdżają państwo;

duch złapany na gorącym uczynku, ze strachu chowa także głowę w beczkę mąki. Rozwiązanie — sąd moralny — a wszystko pod tytułem. „Strach nastraszony”. Próbką ta została mi tylko w przypomnieniu. W parę lat po tej pierwszej próbie dzieciniego 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 i pierwszą apostrofę do rodzinnej ziemi: „O ty, która!” lub coś podobnego — wtenczas jeszcze ani mi się nie śniło nawet, że kiedyś przyjdzie mi chęć pisania komedyj.

Nadszedł rok 1809. Miałem wtedy lat szesnaście i z bardzo miernym zasobem naukowym obok niejakiej 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 świątliwszych 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. Odbyłem z nimi 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 winieniem jest 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, i tak nie mogłem mieć jasnego pojęcia o tej potędze sztuki.

Tragedia francuska, lubo szczyła się wówczas królem tragiczków, Talma, 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 mnie w zachwycenie. Pierwszy raz widziałem tam skończonych i doskonałych artystów, utrzymujących grą samą najlichsze nieraz romoty i wtedy to powziąłem przekonanie, wzmożone z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, choćby jak mistrzowsko przeprowadzonego i wykończonego 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 się, zgoła codziennemu trybowi życia.

Ujrzałem się w tym wirze i byłem przezeń porwany, a choć wewnętrznie czułem 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 Moliера. Zapłaciłem mu dukata, a zabrałem arcydzieło, 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.

BOHDAN KORZENIEWSKI

CIĄGLE FREDRO

Aleksander Fredro od dobrych stu lat uchodzi za największego mo- że jedynie naprawdę wielkiego komediopisarza polskiego. Jedni nazywają go polskim Moliерem, inni polskim Goldonim, a jeszcze inni dla wydobycia szczególnej aury poetyckiej jego komedii uciekają się do nazwy polskiego Musseta.

Już samo zestawienie tych nazwisk wskazuje, że w popularnych porównaniach chodzi raczej o rangę pisarską Fredry w teatrze światowym niż o charakter jego twórczości. Ci z krytyków i badaczy, a było ich w Polsce sporo, którzy wzięli na serio to porównanie i usiłowali zbudować na nim wiedzę o komediopisarzu, ponosili klęskę. Ich przeciwnikom ogromnie łatwo przychodziło wykazać, że podobieństwa są znikome, różnice zaś ogromne. Wiekowe spory o to, kogo Fredro najbardziej przypomina wyrazem twarzy z wielkich dramaturgów, przyniosły mimo wszystko jakąś korzyść. Pozwoliły stwierdzić, że posiada on swoją własną, oryginalną fizjonomię twórczą. Okazało się w końcu, że nie można pokazać go prawdziwie ani w peruce Moliера, ani w romantycznym płaszczu Musseta.

Sądono przez długi czas, że najbardziej do twarzy będzie Fredrze w tradycyjnym ubiorze polskiego szlachcica — w żupanie, w kontuszku i przy karabeli. Takiemu rozumieniu jego dzieła sprzyjała polityczna dola albo raczej — niedola Polski. Od Fredry domagano się jeszcze za życia, aby stał się piewcą jeśli już nie nieszczęść narodu, to przynajmniej jego cnót. Było to jedną z przyczyn zatargu pisarza z opinią publiczną i jego obrażonego milczenia.

Po śmierci, rzecz prosta, nie pytano go już o zgodę.

Jego dzieło, iskrzące się od przedniego i dosyć dla natury ludzkiej bezlitosnego komizmu, wciągnięto do „służby narodowej”. Kazano mu pełnić obowiązki stróża i obrońcy narodu, któremu odebrano wolność i zamierzano także odebrać język i historię. Odpowiednio więc namalowano imaginacyjny portret poety. Dla paru pokoleń Polski podbitej i podzielonej Fredro wyrażał te cechy narodowe, które pozwalały zachować wiarę w przyszłość: polską fantazję wojenną i polskie przywiązanie do ziemi, polski szacunek dla cnót domowych i polskie

poczucie honoru. Jedni powiadali, że przedstawiał taki świat, jaki widział z siodła kawalerskiego konia, drudzy — że taki, jaki widział z ganku ziemiańskiego dworu. W jednym i drugim wypadku widok byłby swojski, ale nie rozległy. Ten imaginacyjny portret pisarza dotąd jeszcze można zobaczyć w domach uczonych polskich i również — niestety — w bibliotekach za granicą.

Nie pozostaje to bez wpływu na europejskie losy Fredry. Ta opinia o pocie wiąże go w sposób łatwy, bo na zasadzie pochlebstwa, z losami narodu, któremu los na ogół pochlebstw skąpi. Pochlebstwo jednak ma krótkie nogi. Na takich nogach nie można pójść w szeroki świat i dotrzeć do sztuki powszechnej. Fredro w kontuszu, pełen sarmackiej rubasznosci, nie bardzo może liczyć na zainteresowanie w nowoczesnym świecie, gdzie ciekawość dla form i spraw przebrzmiałych, a to na dobitkę złego — form i spraw polskich, jest bardzo niska. Tylko, czy to prawdziwy Fredro?

To pytanie można było postawić w Polsce dopiero wtedy, kiedy zmieniły się gruntownie warunki polityczne jej bytu. Spory o prawdziwego Fredrę wybuchły po pierwszej wojnie w niepodległym państwie polskim. Zaogniły się jeszcze po drugiej wojnie. Nowe poglądy na poetę wyraziły się nie tylko w opiniach krytyków i wiadomościach badaczy, ale i w sposobach odmiennego traktowania komedii Fredry na scenie. W latach 1946—1955 Fredro przeżył w teatrach polskich swój prawdziwy renesans. Nigdy dotychczas nie grywano go tak wiele.

Ten niespodziewany sukces zawdzięczał w tych latach w dużej mierze słabości urzędowej literatury dramatycznej. Był to niemal jedyny głos ludzki, przy tym głos pełen mądrego humoru.

Nie na tym jednak polegał prawdziwy renesans poety. Fredrę spotkała przygoda, która przydarza się tylko nielicznym, istotnie wielkim pisarzom. Coraz wyraźniej zaczął występować jako pisarz dotąd nieznan. Przy usuwaniu patriotycznego werniksu z portretu Fredry wystąpiła całkiem nowa jego twarz. Niemniej chyba nadaje się do niej utarte określenie „pocziwy”. Prawdziwa twarz Fredry uderza olśniewającą inteligencją, głęboką mądrością i trochę smutnym uśmiechem, kwitującym błahość ludzkich spraw i namiętności. Jeśli nie maluje się w niej cecha najistotniejsza poety, jego geniusz komiczny, to dlatego, że tej cechy nie umie wyrazić na ogół żaden portret.

Fredro napisał — niestety — aż trzydzieści pięć komedii. Nie we wszystkich jego geniusz komiczny wyraził się z jednakową siłą. Nie wymagamy tego jednak od polskiego poety, skoro nie wymagamy podobnej doskonałości od jego znakomitych kolegów cieszących się światowym podziwem. Istotnie, większość z komedii Fredry ma charakter równie staroświecki jak większość komedii Goldoniego i byłoby błędem domagać się dla nich ciekawości i uznania poza własnym narodem pisarza. Do obowiązków narodowych należy również nu-



Teatr im. Stefana Żeromskiego Kielce—Radom

„Revolwer” — Władysław Bułka — Barbi, Włodzimierz Mancewicz — Baron Mortara, Irena Malarczyk — Pamela.
Reżyseria: Ryszard Smożewski, scenografia: Jerzy Jeleński 1969 r.

dzenie się na utworach własnych klasyków. Nie trzeba z tego czynić obowiązku międzynarodowego nawet w okresach coraz bliższej znajomości między narodami świata. Przynajmniej jednak cztery z komedii Fredrowskich osiągnęły tę doskonałość, która pozwoli im liczyć na zajęcie pozycji uniwersalnej. Są to „Mąż i żona”, „Śluby pańskie”, „Dożywocie” i „Zemsta”. Miłośnicy gatunku, który miał znakomite tradycje i zaczyna powoli dzisiaj sobie o nich na nowo przypominać, tj. farsy, odkryją mnóstwo uroku także w „Damach i huzarach”.

Wymienione pięć komedii znajdzie się zapewne w tym wyborze najcenniejszych dzieł sztuki, jakiego ludzkość kiedyś dokona, jeśli kataklizm nie zniszczy żywej dzisiaj ciekawości wszystkiego, co ludzie w dziedzinie piękna wytworzyli na ziemi. Wydaje się, że pozwoła one w pełni poznać jednego z najświetniejszych i — uważam — jednego z najbardziej tajemniczych artystów. Dzisiaj już zaczynamy dostrzegać, że nowa twarz Fredry mieni się takim bogactwem uczuć i myśli, jakiego dotąd mało kto się spodziewał.

Przed kilkunastu laty rozumniejsi krytycy zasadzili Fredrę z konia i odpasali mu ułańską szablę. Dzisiaj zaczynamy go wyprowadzać z tego ganku we dworzec, skąd widok rozciąga się tylko do lasu na horyzoncie. Otwieramy przed nim — z całym szacunkiem! — drzwi do domu, gdzie mieściła się jego pracownia. Juliusz Kossak, także malarz koni, zostawił portret Fredry stojącego przy pulpicie do pisania. Wskazał, zapewne mimo woli, właściwą drogę do poznania poety. W pracowni pisarskiej Fredry mieści się ten skarb wartości ogólnoludzkich, który możemy ofiarować kulturze światowej.

Sądzę, że jeszcze nie dzisiaj. Sami zaczynamy dopiero odkrywać Fredrę. Nie stać nas jeszcze na sąd, który moglibyśmy zaproponować wiedzy o sztuce nie tylko polskiej. Tymczasem zbierajmy wiadomości dla takiego sądu, który rozstrzyga o przynależności do twórców miary najwyższej.

(„Pamiętnik Teatralny” 1958, nr 2)

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

**„DAMY I HUZARY“
W SETNĄ ROCZNICĘ PREMIERY
(1925)**

Cóż powiedzieć o tej krotoczwili? Gdybym miał władę przelania w czytelników przyjemności, jaką mi ona daje, tłoczyliby się do sali Teatru Narodowego, aby zakosztować rzadkiej uciechy artystycznej. Byli po świecie w zakresie komedii więksi od Fredry twórcy; nie ma z pewnością większego odeń artysty. Te Damy i huzary uchodzą raczej za jeden z pomniejszych jego utworów: a cóż za klejnocik czystej wody! Niby to drobne, niby to błahe; ale kiedy się wpatrzeć w misterne dzierganie nitki, kiedy się wsłuchać w rytm dialogu, kiedy się wczuć w to przedziwne zmieszanie sentymentu z humorem, doznaje się tego, co może wyrazić tylko jedno słowo, wytarte, co prawda, przez nadużycie w mniej szlachetnych okolicznościach: słowo rozkosz!

* ★ *

Ilekróć pojawi się sztuka z dawnego repertuaru, sztuka kostiumowa — od Zabłockiego do... Bałuckiego — nieodmiennie czyta się w rozrzuconej krytyce dytyramby o złotych polskich sercach, zacytowanym obyczaju, prostym, nieskomplikowanym życiu, czystej atmosferze etc. Nie obywa się też bez przycinków pod adresem naszej epoki, znieprawionej, zmateralizowanej, niezdolnej do ideałów. Ciekawy psychologicznie fakt, świadczący, że ludzi w kostiumach ogląda się jakby innymi oczyma. Pospolita gaska ubrana w organtynową sukienkę staje się wcieleniem niewinności; stary piernik ustrojony w tabaczkowy surdut z aksamitnym kołnierzem ma zawsze „złote serce”. Przeszłość ma w sobie jakiś mistyczny czar, który wszystko oczyszcza. Gdyby na Starym Mieście odkryto zamieszkanie z XV wieku, przydano by mu konserwatora. To rozumiem. Ale czytaliśmy wszak rozczulenia nad atmosferą „Domu otwartego”, tego dokumentu najsmutniejszej, galicyjskiej kultury sprzed lat zaledwie czterdziestu! Cóż dopiero, gdy chodzi o takiego czarodzieja jak Fredro, który słońcem swego humoru wszystko potrafi opróżnić! Kąpiemy się w tym słońcu, za-



pominając na chwilę, że to życie, które ono ozłaca, nie ma w sobie doprawdy nic, nad czym by się warto było roztkliwiać. Jest to nieporozumienie, a nieporozumienie to ciąży niewątpliwie na stosunku publiczności — tej publiczności nowej, młodej, patrzącej nieuprzedzonymi oczyma — do utworów Fredry i staje się niepożądaną zaporą. Zaraz tyle wytłumaczę. Miłość dla Fredry, której tyle krotnie dawałem wyraz, obroni mnie od złego rozumienia moich intencji.

Czym są „Damy i huzary” w odczuwaniu licznych krytyków, którzy je świeżo oglądali na scenie? Dla jednych arcydziełem, dla drugich nie; ale prawie dla wszystkich uroczym obrazkiem życia rodzinnego, polskiego domu, polskiej wsi, budzącym tęsknotę za dawnym obyczajem, dającym chwilę czystego wytchnienia po szpetnym dzisiejszym życiu. Dosłownie tak pisano! Otóż, jakkolwiek może się to wydać śmieszne, pozwolę sobie przypomnieć treść „Dam i huzarów”.

Pani Orgonowa, przybrawszy sobie dwie siostry do pomocy, przyjeżdża stręczyć w małżeństwo córkę swoją własnemu bratu, a jej wujowi, starszemu od dziewczyny o lat blisko czterdzieści. Jedyną pobudką tych swatów jest majątek Majora. Panna kocha innego, godnego jej miłości, ale na myśl jej nawet nie przyjdzie, że mogłaby wyznać matce swojej niewinne uczucie. Przeciwnie, wie, że jeżeli nie będzie powolną rodzinnym kombinacjom, czeka ją związek ze starszym, wstrętnym lichwiarzem. Trudno o coś bardziej oschłego niż ten stosunek matki do córki. Córka czuje, że znajdzie w matce twardą wykonawczynię interesownych planów; matka widzi w córce jedynie narzędzie spekulacji. Ale są ciotki: mogłaby przecież im się zwierzyć, prosić o radę, o wstawiennictwo. Cóż znowu! Te ciotki są najwierniejszymi aliantkami matki: okrzykałyby za wariatkę pannę, która by przepuściła taki los. „Wuj ma dobrą wieś, Zosiu, bądź rozsądna, zresztą miej rozum, a po ślubie będziesz mogła zrobić z mężem, co zechcesz...” Mówi się to prawie wyraźnie. Przysięga? Sakrament? — farsa! Interes dominuje nad wszystkim, a raczej nie dominuje, ale jest wszystkim. Rodzice wydaliby córkę za trupa, za kanalię, byle z workiem. Serca w tym wszystkim ani za grosz.

Czegóż uczy się młoda dziewczyna w tej szkole? To trusiątko Zosia, którą podają nam za wzór naiwności i niewinności, kłamie jak z nut. Kłamie przed matką, ukrywając swoją znajomość z Porucznikiem, dość daleko posuniętą. Kłamie przed Majorem, udając szczerą skłonność i kokietując starego wiarusa swą biernością, byle zyskać na czasie. Wszystkie drogi są dla niej dobre z wyjątkiem prostej. Woli poświęcić swoją miłość, skłamać przed ołtarzem niż zdobyć się na odwagę oporu. A Porucznik? Kocha Zosię, ale tak dalece ma pscucie, że na tym świecie człowiek bez pieniędzy jest niczym, że nawet na myśl nie przychodzi mu, że mógłby walczyć o swą miłość, że wreszcie mógłby się zwierzyć z niej Majorowi, któremu życie ocalał, który go kocha jak syna!



Teatr im. Stefana Żeromskiego Kielce—Radom
„Pan Jowialski” — Ludwika Śniadecka — Pani Jowialska, Edmund
Karasiński — Pan Jowialski. Reżyseria: Andrzej Dobrowolski, sceno-
grafia: Karol Jabłoński 1967 r.

Jeżeli to jest życie „nieskomplikowane”, niechże je gęś kopnie! Mnie się ono wydaje diabelnie skomplikowane. I ani rusz nie umiem pojąć, na czym polega jego „pogoda”, jego wyższość nad dzisiejszym, okrzyczanym życiem. Nie ma się na co oburzać; takie były obyczaje; ale rozczulać się, ale wzdychać do tego?

Powie mi ktoś, że wszystko to jest konwencja teatralna, że te rysy obyczajowe są po prostu tradycyjne i przejęte ze starej komedii, że stanowią one wątek wszystkich utworów Moliera. Zgoda. Bo też ta forma życia rodzinnego, jaką widzimy u Moliera, istniała nie tylko na scenie, ale w życiu. Pod tym względem komedia była wiernym jego odbiciem. Toż samo za Fredry. Ten stosunek dzieci do rodziców, te pojęcia i obyczaje były czymś zupełnie potocznym; wystarczy wziąć do ręki pierwsze z brzegu współczesne pamiątki. To są rysy wspólne i zupełnie naturalne w epokach, gdy wszystko wspierało się na posiadaniu.

Chodzi o co innego. Francja kocha i wielbi Moliera. Ale nikt nie czerpie w nim natchnienia do zachwyty nad starym obyczajem. Nikt nie rozczula się nad „złotym, francuskim sercem” Grzegorza Dandin albo Pourceaugnaka. Nikt nie widzi w tych komediach obrazów „zaczynego, prostego, dawnego życia”.

Znów wiem, co mi ktoś odpowie. Jest różnica między gryzącą satyrą Moliera a niebolesnym humorem Fredry. Moliere wypił w życiu wszystkie gorczyce, oglądał świat z dołu, gdy Fredro, malując tę sferę, z której był sam, patrzy na jej obyczaje z ukrytym, ale dobrotliwym sarkazmem. Zapewne. I tu tkwi właśnie niebezpieczeństwo rozdźwięku między Fredrą a dzisiejszym społeczeństwem. Że ten rozdźwięk istnieje, stwierdziliśmy nieraz; przewalczyć go będzie największą chwałą naszych teatrów. Pomagajmy im w tym z całych sił. Ale boję się, że ten rozdźwięk możemy raczej pogłębić, gloryfikując nie sam artystę Fredrę, lecz i ten obyczaj, który jest tego tematem. Boję się tego zwłaszcza w stosunku do młodzieży. Bo młodzież ma pasję czynienia bardzo ostrych rewizji konwenansu. Gdy jej zechcemy wmówić patriarchalne cnoty pani Orgonowej i anielstwo Zosi, zbuntuje się i ucieknie od Fredry. Raczej uczmy ją podziwiać potęgę i czar sztuki, która potrafi przemienić w piękno życiową lichotę. Wiem z doświadczenia, jak odwrotny skutek mają na młodzież tego rodzaju apoteozy. Dajmy pokój przeszłości! Niech śpi w pokoju. Dzisiejsze życie jest, mimo wszystko, o wiele prostsze, godniejsze i rzetelniejsze niż życie naszych pradziadków. Cnoty prababek też bezpieczniej nie ruszać. Boję się, powtarzam, że takie gloryfikacje staroświecczyny odbijają się na skórze naszych najukochańszych pisarzy.

(„Obrachunki Fredrowskie” W-wa — PIW — 1956).



*Teatr im. Stefana Żeromskiego Kielce—Radom
„Śluby panińskie” — Elżbieta Cegielska — Aniela, Barbara Łukaszewska — Klara. Reżyseria i scenografia: Stanisław Cegielski 1963 r.*

„DAMY I HUZARY“

Komedia napisana w miesiącach letnich 1825 r. Wiadomość o tym znajdujemy w lwowskich „Rozmaitościach”, nr 30 z 27 lipca 1825: „Miłośnikom przyjemnej muzy Aleksandra hr. Fredra donosimy, że ten autor napisał znowu dwie nowych sztuk: „Odludek i poeta” tudzież „Kobiety z huzarami”. Pod koniec lipca zatem była komedia już ukończona. Kiedy zaś autor ją zaczął? Z pewnym prawdopodobieństwem i to da się określić.

Dn. 30 marca „Rozmaitości” w podobnej notatce doniosły, że Fredro pracuje nad „nową komedią”, mianowicie właśnie nad jednoaktówką „Odludki i poeta”. O komedii chronologicznie późniejszej, tzn. o „Damach i huzarach”, nie ma tam jeszcze wzmianki, jeszcze jej zatem nie było. Czyli że pomysł i początek pracy nad tym utworem przypadać mogą najwcześniej na koniec kwietnia. Wolno tedy mniemać, że ta wspaniała szarża humoru komediopisarza jest dziełem dwóch, najwyżej trzech miesięcy letnich 1825 r.

Tegoż roku wystawiono komedię po raz pierwszy na scenie lwowskiej 18 listopada, na warszawskiej 14 maja 1826 r. Drukiem ukazała się w pierwszym wydaniu zbiorowym.



*Teatr im. Stefana Żeromskiego Kielce—Radom
„Zemsta” — Nina Skołuba — Klara, Jerzy Szmidt — Wacław. Reżyse-
ria: Andrzej Dobrowolski, scenografia: Jan Golka 1965 r.*

Cena 3 zł



PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

ALEKSANDER FREDRO

DAMY I HUZARY

Komedia w 3 aktach

Reżyseria:

WOJCIECH SKIBIŃSKI

Scenografia:

ANDRZEJ SADOWSKI

MUZYKA:

MIROŚLAW NIZIURSKI

Kierownik Artystyczny:

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Kielcach, dnia 23 kwietnia 1972 r.

O S O B Y:

MAJOR	}	pulku Huzarów na urlopie
ROTMISTRZ		
EDMUND, porucznik		
KAPELAN		
PANI ORGONOWA	}	siostry Majora
PANI DYNDALSKA		
PANNA ANIELA		
ZOFIA, córka Pani Orgonowej		
JÓZIA	}	służące
ZUZIA		
FRUZIA		
GRZEGORZ	}	stare huzary
REMBO		

—	STANISŁAW MOSKALEWICZ
—	ZBIGNIEW PLATO
—	EDWARD KUSZTAL
—	BOGDAN BUDZISZEWSKI
—	HANNA ZIELIŃSKA
—	ELŻBIETA CEGIELSKA
—	JANUSZA SKUBIEJSKA
—	JANINA UTRATA
—	* ☆ *
—	* ☆ *
—	KAMILA ŁUKASZEWICZ
—	MIECZYŚLAW BIELECKI
—	TADEUSZ KRASNODĘBSKI

O B S Ł U G A P R Z E D S T A W I E N I A

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

Krystyna Dobrowolska

KONTROLA TEKSTU

Eliza Krupska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocho

Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki

Maria Makowska

ŚWIATŁO

Stefan Dudzic

Mieczysław Stypiński

Ryszard Zając

Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE PO KIERUNKIEM

Marii Szykshni i Mariana Mazura

Prace perukarskie

— Władysława Lewandowska

Prace stolarskie wykonano
pod kierunkiem

— Zbigniewą Karysia

Prace tapicerskie

— Jan Staniec