

TEATR

WYBRZEŻE
PRZEDSTAWIA

SZTUKĘ

ALEKSANDRA FREDRY

DYLIŻANS

DZIEWIĄTA PREMIERA 1967 roku

4 listopada
na Scenie Kameralnej
w Sopocie

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
TADEUSZ MINC

Kierownik literacki:
RÓŻA OSTROWSKA

Projekt okładki:
Władysław Wasilewski

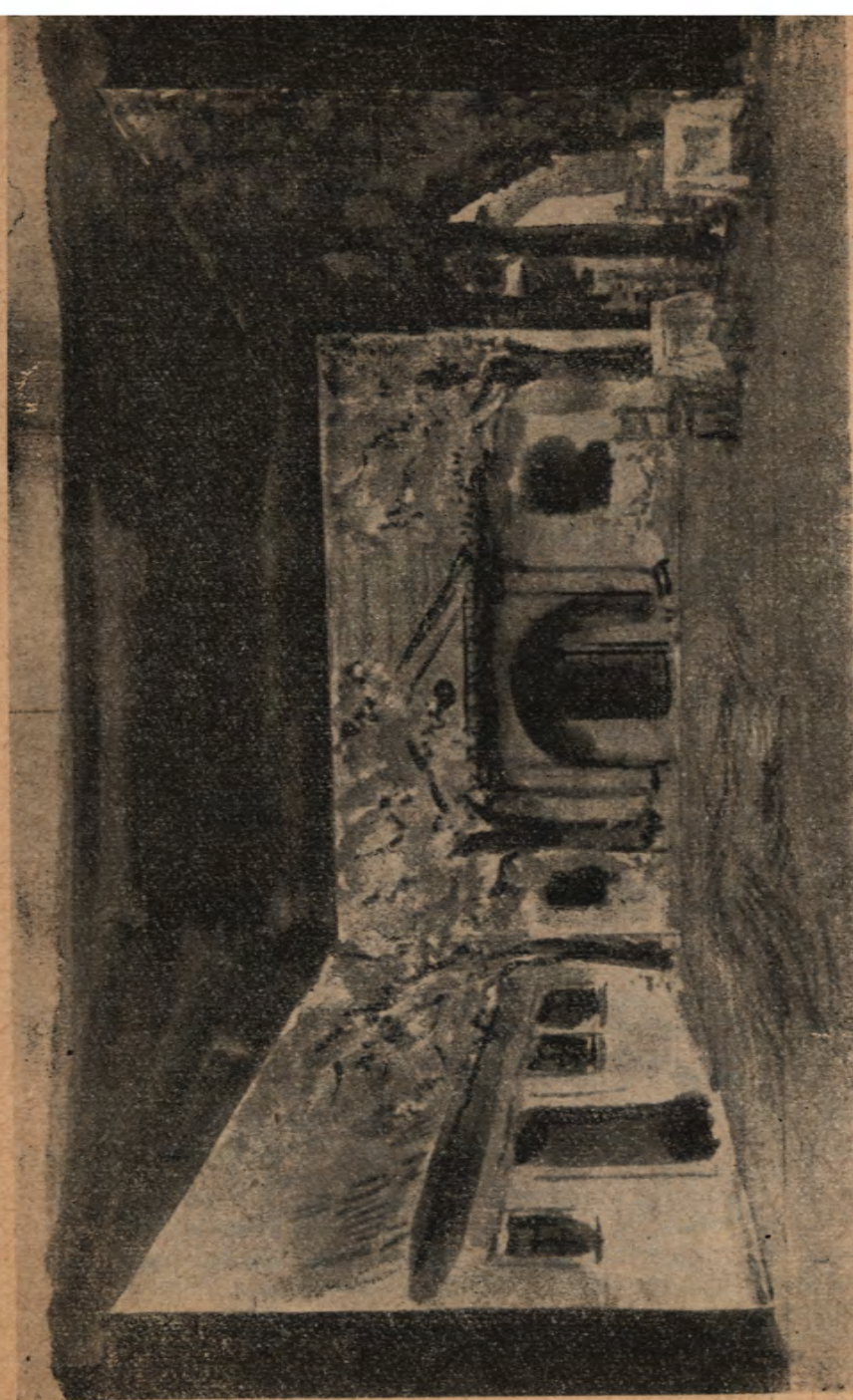
Opracowanie graficzne i rysunki na str. 8 i 9
Ali Bunsh



Data powstania „Dyliżansu” była przez dłuższy czas sprawą sporną i dyskutowaną przez historyków literatury. Początkowo uważano go za utwór młodzieńczy, jeden z najwcześniejszych. Mniemanie to podzielał jeszcze Ignacy Chrzanowski w monografii „O komediach Aleksandra Fredry”. Zrewidował je Eugeniusz Kucharski, ustalając czas napisania „Dyliżansu” na rok 1827; oparł się przy tym na tych aluzjach w tekście aktu czwartego, które dotyczyć mogą aktualnych wydarzeń — aresztowań warszawskich z lat 1826—27, stanowiących wstęp do wielkiego procesu politycznego. Prof. Kucharski nie dotarł wszakże do autografu „Dyliżansu”, który, zidentyfikowany później przez prof. Pigionia, rozbija długo utrzymującą się legendę jakoby autor zniszczył oryginał komedii. Fredro istotnie nie był z niej początkowo zadowolony. Z jego własnych zapisków dowiadujemy się, że — rozczarowany „niegodziwym” przedstawieniem teatralnym — zezwala na druk „Dyliżansu” dopiero we wskazaniach do pośmiertnego wydania dzieł.

Owa „niegodziwa” prapremiera komedii odbyła się w teatrze lwowskim za dyrekcji Kamińskiego w r. 1833. Teatr krakowski gra ją po raz pierwszy w r. 1845, później — w 1879. Warszawa ogląda „Dyliżans” dopiero w r. 1915.

← ALEKSANDER FREDRO — litografia Antoniego Lauba z 1828 r.



projekt dekoracji — Ali Bunsch

„Dyliżans” — akt. I.

ALEKSANDER FREDRO

Długi jego żywot (1793—1876) przypada na kilka różnych okresów historycznych w życiu społeczeństwa polskiego XIX w. Fredro przeżywa bowiem ostatnie lata wojen napoleońskich, powstanie listopadowe, wiosnę ludów, powstanie styczniowe. Młody adiutant cwałował u boku Napoleona, starzec dożył kapitulacji Napoleona III pod Sedanem. Umiera on wówczas, kiedy kapitalizm, za lat jego młodości ledwo widoczny w naszym kraju, jest już w pełnym rozwoju.

Współcześni Fredry to pokolenie starsze od romantyków. Ci zaś, którzy jeszcze za życia Fredry, oglądając z szacunkiem starca jako relikwii epoki, budowali jego sławę, jak chociażby Stanisław Tarnowski — to już potomni. Nieleddie wnukowie jego. Dzieci i niedorostki, kiedy jedyny syn pisarza, rówieśnik Ignacego Rzeckiego i Katza z „Lalki” Prusa, wraz z nimi w węgierskiej wojnie wyzwoleniczej 1849 r. zaznawał żołnierskiej doli.

„Tygodnik Ilustrowany”, podając w korespondencji ze Lwowa wiadomość o pogrzebie Fredry, pisał: *„Ojciec polskiej komedii, którego utworami pokolenie obecne rozpogadza zasępione czoło, nie był już osobiście znanym temu pokoleniu. Od lat z górą piętnastu nikt go z nas tutaj nie widział w sferze towarzyskiego albo literackiego życia”*.

Na nie mniej rozległe okresy i prądy literackie przypada twórczość komediopisarska Fredry. Rozpoczyna się przed wystąpieniem Mickiewicza, a kończy — kiedy pierwsze powieści generacji pozytywistycznej zaczyna ogłaszać Eliza Orzeszkowa. Ostatnie komedie pisarza pochodzą z lat 1867—1868. Ostatnie liryki i pełne przejmującej goryczy „Zapiski starucha” niewiele wyprzedzają śmierć twórcy.

Przypada zatem twórczość Fredry na schyłek polskiego pseudoklasycyzmu i sentymentalizmu oraz na całą epokę rozwoju romantyzmu. Wznowiona zostaje w latach uwstecznienia wielu haseł tego prądu w kraju po wiosnę ludów, kończy się zaś w dobie zwyciężającego pozytywizmu. I prawdziwie współczesnymi Fredry byli tylko ci, co utrwalone w sobie mając resztki polskiego Oświecenia w ich wariacie pseudoklasyycznym bądź w ich odmianie sentymentalnej, przeżyli romantyzm i musieli się z nim zmierzyć.

Mimo te zbieżności chronologiczne ewolucja pisarska Fredry nie odbija faktów społeczno-politycznych, które współcześni i potomni poety uważali za najdonioślejsze. Nie rozwija się w zgodzie bądź w wyraźnej walce z górującymi prądami literackimi czasu. Twórczość ta posiada swoistą i odrębną genezę, posiada też swoistą i odrębną linię rozwoju, której nie da się zestawić z żadnym z pisarzy współczesnych autorowi „Zemsty”.

(...) Wydała Fredrę bardzo głęboka prowincja. Ziemia sanocka, górskie pustkowia u źródeł Sanu, w których ojciec pisarza zakładał hamernie żelaza i fryszerki, podówczas wzdłuż całego pasma karpackiego rozciągnięte w Galicji. Ta ziemia tworzyła nieruchomą zatokę dawności i sarmackiego bytowania.

Chcąc odtworzyć warunki codziennego życia drobnej szlachty, gęsto na tym obszarze rozrzuconej, trzeba sięgać dzisiaj do obrazu powieściowego. Dwór starego wuja Nardzewskiego w pierwszym tomie „Popiołów”, także w górach utajony, w Górach Świętokrzyskich, także formalnie podległy władzy austriackiej (okolice fredrowskie podlegały jej od pierwszego zaboru) — dać może o tych warunkach niejaki wyobrażenie. Fredro we własnych wspomnieniach pomieszczonych w „Trzy po trzy” niewątpliwie wybielał ludzi i sprawy tego czasu po myśli jego własnych słów: *„Minąłeś, luby wieku młodości (...) Im dalej od ciebie, tym jaszkrawsze zdają mi się twoje kwiaty, tym grubsza mgła zastania pomniki smutku i cierpienia”*.

Znał dobrze te okolice Zygmunt Kaczkowski. Jego ojciec był zarządcą majątku Fredrów w Ciśniu. Ten sam Kaczkowski, który cykl opowiadań i powieści obrazujący przeciętną, tradycyjną i skostniałą w obyczaju sarmackim drobną szlachtę czasów saskich osadził właśnie w tych okolicach, ostatniego z Nieczujów czyniąc jej reprezentantem. Jeszcze w r. 1846 ojciec Kaczkowskiego opowiadał Wincentemu Polowi:

„Sami nie wiecie, gdzie jesteście. Państwo Ciśniańskie graniczy wprawdzie z Austrią, ale do niej nie należy. Płaci jej podatki, aby się nie troszczyło o interes państwowe, daje rekruta, bo nie chce własnej armii wystawiać, ale zresztą jest niezawisłe i jak tylko podatki płaci i daje rekruta, Niemca nie widzi na oko”...

Podobną relację o dziedzicu Leska, Kazimierzu Krasickim, bratanku biskupa i przyjacielu Fredry, przekazał w swoich wspomnieniach Wincenty Pol: *„Opowiadają w Sanockim, że do niedawna nie uznawał dziedzic siedzący na zamku w Lesku dwóch faktów historycznych: rozbioru Polski i zniesienia pańszczyzny”*.

Nol.no

Mac.us



Nula

Fulgencjusz



Filonek

Ali 67

Eugenio

De-ber



Ludmir



Ludmir



Józef

(...) Istnieją u Fredry sprawy, które wtedy dają się wyrozumieć, kiedy pamiętać o owej głębokiej prowincji szlacheckiej. Wyrozumieć zarówno jako bezpośrednie odbicie otoczenia lat młodych, jak też jako uderzający kontrast, uderzające świadectwo samodzielności pisarza. Mimo wszystkie bowiem tradycjonalistyczne elementy poglądów i umysłowości Fredro nie został bałwochwalcą wiechcia w bucie.

(...) W latach służby wojskowej pułkowe doświadczenia literackie Fredry były doświadczeniami z marginesu kulturalnego. W Paryżu pobył krótko. Powrócił do kraju w r. 1815. Natychmiast osiadł w Jatwiegach, wioszczynie wypuszczonej mu nielekką ręką ojca, by zaprawiał się do samodzielności i z dzierżaw pana Jacka grosza nie ciągnął. Od wyżłów, ekonomów, od codziennych gawęd z unickim parochem, jedynym sąsiadem do rozmowy, wyrwał się do Lwowa.

To także była głęboka prowincja kulturalna. Dwa razy w tygodniu teatr polski, bardzo pod gusta paradyzowej publiczności, teatr Kamińskiego, na którego afiszu daremnie szukać sztuk i autorów, o których głęboką znajomość wypwologowie podejrzewali Fredrę. Każdego wieczoru wizyta, przyjęcie, bal.

„Pisałem do Ciebie, Kochany Ignasiu, trzy dni przed ostatnim wtorkiem, w dzień balu u kasztelanowej Morskiej, więc tak mój raport mam honor kończyć. Niedziela — bal, trochę ciemny, zresztą piękny, wikt dobry, napitek mierny, trwał do godziny trzeciej” — i tak dalej, i tak w każdy dzień tygodnia.

Wszystko to było, czy na balu, czy przy strzelbie myśliwskiej, absolutną prowincją kulturalną. Ale ona właśnie stała się szczęściem dla początkującego pisarza, tak niewyrobionego i naiwnego w opiniach i sądach ogólnych, tak chłonnego w pamięci, uchu i oku. Łatwo sobie wystawić, że ten eks-oficer napoleoński, mniej odczytany od zupełnych przeciętności literackich, gdyby przesadzony został na warszawskie salony Wincentego Krasińskiego, pomiędzy mędrców dłubiących każde zdanie — byłby im może uległ. Wyrażali przecież smak i przekonania jego klasy.

Szczęściem Fredry było to, że pisarz budził się w nim na prowincji, wśród której sam dla siebie był autorytetem. Szczęściem było, że szkołę literatury stanowiły dla niego drugorzędne komedioopery i wodewile teatru lwowskiego pod dyrekcją J.N. Kamińskiego. Szkołę stosunków między ludźmi — roztańczone lwowskie domy i oberże, gospody i lichwiarze czyhający na zadłużonych półpanków, knajpy i wesołe towarzystwa karciane. W pamięci nosił nie język salonów, ministeriów i biur, lecz popasów i furgonów napoleońskich. Szkoła życia, która na świat i na siebie samego pozwalała patrzeć przenikliwie i drwiąco, ta szkoła życia,

szczęściem dla Fredry i komedii polskiej, nie została stłumiona przez okoliczności, wśród jakich wyrastał on na pisarza.

(...) Sztuka komediowa Fredry niewątpliwie więc swoje nowe tematy i konflikty odnajdywała w bezpośrednim otoczeniu pisarza, w naocznie przez niego oglądanych przemianach ludzi i obyczajów. Droga do jej rzeczywistego poznania i opisu przez historię literatury bardziej prowadzi poprzez repertuar teatru Bogusławskiego i Osińskiego w Warszawie, Kamińskiego we Lwowie, Majeranowskiego w Krakowie, poprzez zapoznanych dostawców tego repertuaru, polskich i cudzoziemskich, aniżeli od strony Moliera czy Goldoniego, branych bezpośrednio. Chociaż Fredro pobierane u tych zapomnianych dostawców pożyczki zwracał z procentem swego wielkiego talentu, do niepoznania pomnożone, nie znaczy to, ażeby zapożyczał się u największych, na miarę jego artyzmu będących.

Jeśli repertuar tych teatrów porównać z zasięgiem gatunków uprawianych przez Fredrę, okazuje się, że pisał on na ogół to, zwłaszcza jako autor scenicznych drobiazgów, czego wówczas oczekiwano od autora liczącego się z wymaganiami sceny i publiczności. Dla dwóch gatunków był jednak bez litości. Dla tragedii ówczesnej, jako maszyny obsługiwanej przez obcy mu smak pseudoklasyków, dla dramy, jako wprawiającej w ruch intrygi i cuda dramaturgiczne, które Fredro miał prawo podejrzewać o pokrewieństwo z romantyzmem lub o pochwałę nie cierpianego przez siebie mieszczaństwa. Bez litości był więc dla gatunków, które urażały jego poczucie realizmu.

Artyzm obecny w jego sztuce, pominąwszy nieistotne dla niej doświadczenie pseudoklasyków, nawiązuje do tradycji oświeceniowej w jej najwyższych i najbardziej realistycznych zdobyczach. Tylko w swoich początkach nawiązuje, później jako dojrzały komediopisarz Fredro wyzwolił się również od tej tradycji, pozostając wiernym jedynie zawartym w niej skłonnościom realistycznym.



ALEKSANDER FREDRO

Dylichans

Komedia w 4 aktach, prozą. Rzecz dzieje się w Łocku, w lesie, na komorze celnej i w Toruniu.

Osoby:

Doktor Fulgencjusz	<i>Tadeusz Rosiński</i>	Derber, ojczym Eugenii	<i>Antoni Biliczak</i>
Pułkownik Ludmir	<i>Edward Sosna</i>	Pytalski, celnik	<i>Henryk Bista</i>
Hilary Filonek	<i>Stanisław Michalski</i>	Łapieńko, strażnik	<i>Lech Grzmociński</i>
Rozaura	<i>Anna Chodakowska</i>	Trzymalkiewicz, strażnik	<i>Juliusz Terajewicz</i>
Eugenia	<i>Elżbieta Goetel</i>	Anzelm, oberżysta	<i>Zbigniew Bogdański</i>
Maciuś	<i>Leszek Kowalski</i>	Józef, służący Pułkownika	<i>Jan Sieradziński</i>
Pan Nula, ojciec Maciusia	<i>Waldemar Gajewski</i>	Konduktor dylichansu	<i>Zbigniew Grochal</i>
Pani Nulina, matka Maciusia	<i>Helena Ptachecka</i>		

oraz: Justysia, Mytnik, Poczylicion, Stangreci i Strażnicy.

Muzyka:

HENRYK JABŁOŃSKI

W zespole muzycznym grają:

Halina Milej, Jan Jędrak, Józef Raatz i Ryszard Reydych

Aktualną obsadę na tablicy w hallu

Reżyseria:

ZBIGNIEW BOGDAŃSKI

Asystent reżysera:

ANNA CHODAKOWSKA

(...) Komedia stanisławowska posiada lukę, która sprawiła, że prawie żaden z jej typowych utworów, z wyjątkiem „Fircyka w zalotach” i „Sarmatyzmu”, nie wszedł na trwałe do narodowego repertuaru. Bo sztuki Bogusławskiego już do jej typowych utworów nie należą, poczynają one stanowić przejście do okresu następnego.

Luką taką był fakt, że postać centralna siedziała luzem w ramach intrygi. Tej intrygi nie wprawiała w ruch na podstawie właściwości swego charakteru. Wszystko się kończyło na uscenizowanej gadaninie o owej postaci albo też jej dialogowanych autoreferatach psychologicznych. Ten brak rzeczywistego powiązania dramaturgicznego skazywał na martwość teksty dramatyczne, natrętna dydaktyka do reszty je dobiła.

Usunął tę zasadniczą lukę dopiero Fredro. Pisarz, który myślał intrygą, dla którego postać była motorem intrygi scenicznej, intryga materiałem ujawnienia się postaci zarówno centralnych, jak najbardziej pobocznych. Zawdzięczał to Fredro przyrodzonym właściwościom swego talentu, a także wzorom i źródłom, które ów talent potrafił zaktywizować. Oprócz zasygnalizowanych już źródeł widocznych w teatrze współczesnym pisarzowi, były to ludowe, ściślej mówiąc — plebejskie źródła myślenia intrygą oraz poszczególnych wątków Fredrowskich.

Dwukrotnie te wątki spotykamy w takim nagromadzeniu w rozwoju komedii polskiej: u Bohomolca, u samego jej początku, po raz drugi u szczytu komedii polskiej, u Fredry. Po Bohomolcu

nikną one, nawet u Bogusławskiego nie będą się odzywać. Ludowe źródła osobistej twórczości komediopisarskiej Bogusławskiego zdają się leżeć gdzie indziej, w bezpośredniej potrzebie politycznej, której służą aktualnie istniejące postacie z ludu.

O ile jednak Bohomolec zastanych w tradycji ludowych całego europejskiego teatru wątków i schematów intrygi nie potrafił napisać nową zawartością, nie potrafił połączyć w jedność z typami ludzkimi okresu, zgrać postaci z intrygą, Fredro uczynił to po mistrzowsku. Z tak wielkim mistrzostwem osobistym, że te wątki pozostały niejednokrotnie nie rozpoznane.

„Strach nastraszone”, „Intryga na prędcę”, „Nowy Don Kiszot”, „List”, „Nikt mnie nie zna”, „Damy i huzary”, „Nocleg w Apeninach”, „Dyliżans”, „Gwałtu co się dzieje”, wątek z chłopą-król w „Panu Jowialskim”, postać typu Papkina — o ten zespół utworów i zjawisk Fredrowskich chodzić będzie. O zespół przeto, który w równej mierze dowodzi świetności Fredry jako budowniczego akcji i intrygi w gatunkach scenicznych lżejszego kalibru, co świadczy o składnikach jego sztuki, niewątpliwie plebejskich.


Przebieranka, zamiana ról, krótko — lub długotrwałe nieporozumienie, połajanka pod niewłaściwy adres skierowana na skutek przebieranki, zmyślone położenie, prymitywnie uzasadnione *qui pro quo* i dziesiątek podobnych sposobów, wszystko to stanowiło wspólne pod każdą szerokością geograficzną dobro teatru. Dobro zarówno komedii dell'arte, jak paradyzowej publiczności teatru Kamińskiego z lat Fredry.



(...) Jako miejsce akcji bardzo chętnie wybiera Fredro zajazdy, oberże, gospody, karczmy, hotele, a więc tam akcję umieszcza, gdzie w sposób naturalny i prawdopodobny spotykają się ludzie różnego stanu. W pierwszym okresie twórczości więcej jest u Fredry gospód niż salonów. Największe skupienie tych tak chętnie dobieiranych przez pisarza miejsc przynosi „Dylichans”; ekspedycja dylichansów, oberża, komora celna, kawiarnia, „salon w oberży w Toruniu”. Wszystkie trzy akty „Dożywocia” rozgrywają się w „sali oberży”. Na tle miejskiej topografii Lwowa oberża ta daje się zupełnie dobrze zlokalizować gdzie przy pl. Mariackim.

Ochocki świadczy, że w dawnej Polsce stacje pocztowe trzymała z reguły zamożna szlachta. Niemcewiczowski Pan Nowina, co wyzbył się gospodarowania na roli na rzecz pocztowego zajęcia, nie jest więc wymysłem pisarza, lecz fotograficznie wiernym osobnikiem. Fredro w postaci swojej przypomina owego pana Nowinę, bo podobnie jak on ciekaw jest, co dzieje się na gościńcu przecinającym rodzinną wioskę. Z tą wszakże dobitną różnicą, że pan Nowina, w karykaturalny sposób wyszydzony przez Niemcewicza, interesuje się jedynie wydarzeniami politycznymi ze świata najbardziej egzotycznego i najmniej mu znanego i te wyłącznie wiadomości wydobywa od podróżnych. Fredro ciekaw jest samych podróżnych, bez względu na to, z jakiej wywodzą się sfery. Obydwu te same, wiejskie i ziemiańskie, spotykają trafunki i przygody:

*Co za bieda! ktoś stanął, a tu koni nie ma,
Bartek po snopy w polu pojechał czterema,
Dwa ze zbożem u młyna, pięć poszło na trawę,
Siwosz ma nosaciznę, a reszta kulawe.*




(...) Nurt obserwacji realistycznej nakierowanej na nowych ludzi, na obyczaj i typ mieszczański, na przesuwanie się figur z różnych środowisk społecznych, był u Fredry bardzo silny. W żadnym wypadku nie można go sprowadzić do wzorów i typów ludzkich komedii osiemnastowiecznej w Polsce. U pisarza przesuwały się typy nowe, w dobie wojen napoleońskich i po nich wyrojone w zmieniającym się społeczeństwie.


(...) Twórczość Fredry rozwija się skokami. Lata płodne podzielone są w niej okresami milczenia. Dawno i słusznie zauważono ten fakt (St. Tarnowski, E. Kucharski). Przed zamknięciem trzy są okresy wzmózonej wydajności pisarskiej: 1818—1823 — nie licząc innych utworów „Pan Geldhab”, „Mąż i żona”, „Cudzoziemczyni”; 1825—1827 — „Odludki i poeta”, „Damy i huzaury”, „Gwałtu, co się dzieje”, pierwsza redakcja „Ślubów panieńskich”; 1832—1835 — „Śluby panieńskie”, „Pan Jowialski”, „Zemsta”, „Dożywocie”. Podobny rytm utrzymuje się, kiedy Fredro wznowił pisanie: 1857—1862, 1866—1868.

(...) Pełną dojrzałość twórczą osiąga Fredro w oparciu o dziedzictwo tradycji, o przesłanki epoki i jej problemów, o wymagania teatru i sztuki komediopisarskiej jego czasów, o prawa własnej ideologii i indywidualności. Chociaż dojrzewanie to dokonywało się niezgodnie z głównym nurtem literackim okresu, romantyzmem przedpowstaniowym, nie nosi w sobie żadnych znamion dramatu idei i form. Mimo pewne dysonanse wewnątrz warsztatu literackiego Fredro dojrzewa spokojnie i harmonijnie.

Bynajmniej nie prosty w obrębie swojej sztuki, jakże jest jednak prosty i jednolity w zetknięciu z jej przeciwnikami. Łatwym i tanim kosztem, kilkoma sztychami wymierzonymi w miejsca, które nie powodują śmierci, odnosi Fredro zwycięstwo — w swoim pojęciu! — nad romantyzmem. Raz jeszcze, nie ma w tym wszystkim dramatu u Fredry.

Kiedy dziedzictwo tradycji oświeceniowej przestanie nad Fredrą ciężać w postaci problemów już nieaktualnych oraz konstrukcji postaci i konfliktu będących tylko ich schematycznym i dydaktycznym cieniem, a pozostanie z tego dziedzictwa siła realistycznej obserwacji. Kiedy nowe przesłanki społeczne epoki, nowy obyczaj, nowych ludzi, nowe konflikty ujrzy Fredro w świetle tej obserwacji. Kiedy wymagania paradyzowej publiczności i obywateli z krzeseł, nie pogodzone we współczesnym mu teatrze, pogodzi on i powiąże w sposobie artystycznym, którego wszystkie włókna tkwią w rodzimym otoczeniu, w rodzimym teatrze i aktorstwie. Kiedy humor i powagę obserwatora, uśmiech tradycjonalisty i kpiącą mądrość plebejskiego gestu teatralnego ukaże w związkach, w jakich nie pojawiały się one dotąd ani w tradycji, ani współcześnie. Wtedy osiąga Fredro pełną dojrzałość twórczą. Wtedy, kiedy to wszystko nastąpi.





(...) Fredro dociera do pełnej dojrzałości, kiedy nowe przesłanki epoki i nowych ludzi ujrzy w świetle właściwej mu realistycznej obserwacji. Taką nie do pominięcia przesłanką był romantyzm. Była już mowa, że zastanawiająco łatwo i bez dramatu zdawał się z nim rozprawić przed r. 1830. Odsunawszy, co było mu obce, w milczeniu Fredro przyswaja swoim utworom to, co w romantyzmie mogło być bliskie.

W i k t o r

„Chodź ze mną Wiktorze! Udamy się w odlegiem leżącą krainę, tam pierwotną naturę śledzić będziemy. — Zamki na śnieżnych szczytach Karpatów, nieme świadki przeszłości — skały zwieszzone, co chwila od wieków grożące upadkiem — potoki rwące, czarne świerki i kwieciste róże razem — do nowych dzieł natchną nas obu. Tam dalecy świata...”. Ale gdzie ja mogę sobie przypomnieć te wszystkie słowa, którymi dnie całe jak syrena...

L u d m i r

Tylko nie — „z Dniestru”, bardzo proszę!

W i k t o r

*Jak syrena więc z Pełtewy, nęciłeś mnie do tej nieszczęsnej podróży. I zamiast zamków, skał, potoków, jakiejś dzikiej, okropnej i zachwycającej razem natury, której nawet wyobrażenia mieć nie mogłem — włączymy się od karczmy do karczmy. Tam, podparty na rękę, słuchasz godzinami całymi rozmowy chłopów, Żydów, furmanów i każesz mi rysować jakiegoś pijanego mularza, rachującego Żyda, rozprawiającego organistę.**

*) „Pan Jowialski”

Wędrowka Ludmira i Wiktora to nie tylko obserwacja romantycznych objawów, w jakimś sensie również przyswojenie ich sobie. Treść tej wędrowki przytoczona w wyrzutach Wiktora, romantyczny i niezwykle jej zamiar, realistyczne i dalekie od romantycznej złudy wykonanie mamy prawo uznać za coś więcej aniżeli obserwację pozbawioną wewnętrznego zainteresowania. Fredro po prostu bardzo szybko, w r. 1832, dostrzeżę, że romantyzm nie jest tylko banialuką przeciwko zdrowemu rozsądkowi i rozpasaniem uczuć, lecz że istnieją w nim również możliwości realistyczne. Poezja prawdy i niezwykłość prawdy zwycięża u Ludmira nad niezwykłością romantycznej złudy.

Byłoby przesadą dostrzeżęć w tym osobistą deklarację estetyczną Fredry w stosunku do romantyzmu. Coś jak bilet wizytowy w przedpokoju partnera, którego się dotąd negliżowało. Ta deklaracja jest bowiem w duchu kontrastu, na jakim zbudował on „Odludków i poetę” — kompromitacja pustego marzenia przez rzeczywistość. Zawiera zatem treści znane już Fredrze. W „Odludkach i poecie” służyły one wszakże kompromitacji z zewnątrz, od strony osobistego spojrzenia Fredry. W „Panu Jowialskim” stwierdza on, że coś podobnego dokonywa się w duszach młodych romantyków, a więc — w obrębie samego prądu. A to przecież różnica!

Odcinając się definitywnie od ostatnich schematów sztuki klasycznej i racjonalistycznej, Fredro zdaje się mówić w tym geście, że otaczający go człowiek i rzeczywistość jest o wiele bardziej skomplikowana i nie mieści się w brzegach porzuconej konwencji artystycznej. Podchwytując realistyczne skłonności romantyków Fredro zdaje się twierdzić, że skoro romantykom chodzi o nieznaną dotąd prawdę rzeczywistości, warto wspólnie z nimi zatrzymać się przy rozprawiającym organistcie. Bo niechęć do schematu oświeceniowego i niechęć do złudzenia romantycznego to podtrzymywanie kierunku na realizm.

(...) Z wielkimi pisarzami tak bowiem bywa, zwłaszcza przy długim ich żywocie, że od strony tradycji bezpośredniej sięgają o niejedno pokolenie przed swoim urodzeniem, od strony perspektyw — długo poza swoje zamilknięcie. Przy Fredrze konieczna jest miara czasu od Bohemolca do Prusa.

(Kazimierz Wyka — ze wstępu do „Pims wszystkich”, P.I.W. W-wa, 1955)

KOCHANIE

Śpiew

- 1 Kto raz pierwszy kocha szczerze,
Bystry w czuciu, ślepy w wierze,
Swoję miłość wieczną mniema,
Wielbi bóstwo w tej co kocha;
I choć jędba albo płocha,
W jego oczach wady nie ma,
W jego oczach wady nie ma,
Bo swę lubę bóstwem mniema. —
- 2 Kto się kocha razą drugą
Nie jest pewny na jak długo,
Raz już kochać przestał w życiu —
Raz i drugi przestać może;
Patrzy kolców widząc róże,
Czy nie sterczą gdzie w ukryciu
Czy nie sterczą gdzie w ukryciu,
Bo się ukuł raz już w życiu. —
- 3 Kto się kocha po raz trzeci
Wprzód wzajemny ogień wznieci,
Już nie miłość go prowadzi,
Lecz miłością on kieruje;
Więcej mówi niżli czuje,
I rozsądku już się radzi,
I rozsądku już się radzi,
Bo nie miłość go prowadzi. —
- 4 A kto kocha raz już czwarty,
To nie miłość, to są żarty.
I nam kochać tak wypada,
Zrywać kwiaty, mijać ciernie;
Póki dobrze póty wiernie,
Wtedy niczem płochosć, zdrada;
Wtedy niczem płochosć, zdrada;
I tak kochać nam wypada. —*

* Tekst wykorzystany w spektaklu jako piosenka Ludmira i Eugenii.

Przedstawienie prowadzi:
Michał Hajduk

Sufler:
Maria Załugowa

Brygadier sceny:
Tadeusz Kołkowski

Światło:
Bronisław Hajduk

Rekwizytor:
Tadeusz Mazalon

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Tadeusz Kubacki

Kierownicy pracowni krawieckiej:
Olga Ludmerowa
Tomasz Sz wajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Maksymilian Kitowski

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Stanisław Włodkowski

Kierownik pracowni perukarskiej:
Nina Polonis

Kierownik pracowni szewskiej:
Czesław Baranowski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Stanisław Parfimeczuk

Modelator:
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Halina Ciechocińska (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

Cena zł 2.50

