

PAŃSTWOWY

TEATR

IM. AL. FREDRY W GNIEŹNIE

ALEKSANDER FREDRO

Pan Jowialski

Komedia w czterech aktach

PREMIERA 16. IX. 1961 R.

PRZEDSTAWIENIE JUBILEUSZOWE
NA UROCZYSTY OBCHÓD

XV LECIA

PAŃSTWOWEGO TEATRU IM. AL. FREDRY
W GNIEŹNIE

O KOMEDIACH ALEKSANDRA FREDRY

Rozkwit twórczości Fredry przypada na epokę rozkwitu romantyzmu polskiego: już przez to jedno zajmuje on w historii naszej literatury XIX w. bardzo oryginalne stanowisko. Bo przecież Fredro to nie romantyk, tylko klasyk. Prawda, że czasami jego komedie wchłaniały w siebie pierwiastki romantyczne. (...) Prawda i to, że wśród postaci komicznych Fredry są oprócz typów także postaci indywidualne, co jest już znamieniem nowej sztuki. To wszystko jednak nie przeszkadza do zaliczenia Fredry w poczet klasyków. Jest klasykiem przez formę swoich komedii, którą zawdzięcza wyłącznie klasycznej komedii francuskiej, wyzbywającej się z biegiem lat niejednej skamieniałości formy, nie przestającej jednak ani na chwilę być klasyczną. Jest klasykiem w sposobie ujmowania artystycznego dusz ludzkich, w których charakterystyce pierwiastek ogólnoludzki ma prawie zawsze stanowczą przewagę nad innymi. Jest wreszcie klasykiem przez równie zdecydowaną przewagę komizmu przedmiotowego nad podmiotowym. I wreszcie jest klasykiem przez ogólny charakter swego stosunku do wizji artystycznej, który jest ściśle przedmiotowy: prawie nigdy przez usta swoich postaci nie wypowiada własnych uczuć i myśli, chyba że one były jednocześnie tych postaci. (...)

Dwóch tylko wielkich klasyków wydała odrodzona przez klasycyzm francuski poezja polska: za Stanisława Augusta — Krasickiego, a w czasach porozbiorowych — Fredrę, który żyje i tworzy współcześnie z wielkimi romantykami polskimi. Jedyne to w swoim rodzaju zjawisko w historii klasycyzmu europejskiego, mające oczywiście swoje źródło w tym, że Polska dzięki upadkowi kultury umysłowej w drugiej połowie XVII wieku i w pierwszej XVIII tak późno w porównaniu z innymi narodami Europy zachodniej dostała się pod wpływ klasycyzmu francuskiego: najznakomitszy przedstawiciel klasycznej komedii włoskiej, Goldoni, umarł w tym samym roku (1793), w którym się „Molier polski” urodził. Zaledwie się klasycyzm polski zdążył sformować, a już napływać zaczęły do Polski nowe prądy romantyczne i porywały w swój wir coraz więcej poetów: Fredro rzucił z brzegu w ten wir kilka ballad, ale sam nie wskoczył, pozostał na brzegu. (...) I dzięki temu historia klasycyzmu polskiego skończyła się dopiero w roku śmierci Fredry. I dzięki temu literatura polska posiadała na koniec — dopiero w epoce romantyzmu — to czego przedtem nie miała: wielką komedię. (...)

I on, jak jego poprzednicy, zasilał się dużo źródłami obcymi, o czym z czasem jeszcze więcej zapewne będziemy wiedzieli, aniżeli dzisiaj: ale żaden z jego poprzedników nie umiał zapożyczoną treść tak oryginalnie przetwarzać jak on. W różnorodności form literackich komedii, w różnorodności i swobodzie łączenia artystycznego elementów komicznych, prześcignął Fredro wszystkich swoich poprzedników polskich; śmiało można powiedzieć, że przyswoił komedii polskiej wszystkie te różnorodne formy i rodzaje, jakie wytworzyła komedia francuska w ciągu niemal dwóch wieków swojego rozwoju, od Moliera aż do początków XIX stulecia. Pod tym względem możnaby porównać Fredrę z Goldonim, bo i ten przyswoił komedii włoskiej różnorodne formy i rodzaje komedii francuskiej. (...)

W technice dramatycznej, w sposobach wdrażania, rozwijania i rozwiązywania akcji poczynął sobie Fredro śmieiej od swoich poprzedników, krępując się np. nierównie mniej niż oni trzema jednościami: na ogół jednak i jego komedie należą jeszcze do starej szkoły, i w nich jeszcze pełno pomysłów i środków konwencjonalnych. Jeżeli jednak pod względem techniki dramatycznej i dynamiki akcji styl komedii Fredry jest, na ogół biorąc, stanowczo jeszcze ten sam, co styl dawniejszej komedii polskiej, to równie stanowczo można i trzeba powiedzieć, że w charakterystyce ludzi Fredro jest realistą, pierwszym wielkim realistą w historii komedii polskiej i jednym z pierwszych w historii poezji polskiej XIX wieku, (...) on pierwszy bez względu na to, czy tworzył typy czy postaci indywidualne, umiał tworzyć naprawdę żywych ludzi; że tylko śmiesznych, to prawda, to płynęło z natury tego rodzaju literackiego, w którym sobie upodobał; ale to istoty rzeczy nie zmienia — nie obala tego faktu, że Fredro jako plastyk należy do tego samego szeregu pisarzy naszych XIX stulecia, co Mickiewicz, Kraszewski, Rzewuski, Korzeniowski, Bliziński, Sienkiewicz, Prus, Weyssenhof; Reymont, tj. do tych nie tak wielu pisarzy, którzy, umiając się oderwać od swej własnej osobowości, stwarzają mocą swego daru obserwacyjnego i wyobraźni artystycznej najróżnorodniejsze postaci, pełne własnego życia, mające swoje własne myśli i uczucia, swoje własne oblicze fizyczne i duchowe, słowem postaci żywe. (...)

Ignacy Chrzanowski

(Z tomu „O komediach Aleksandra Fredry”.
Kraków 1917, s. 319—324).

DWUGŁOS O „PANU JOWIALSKIM”

(...) W zamierzeniu poety miał być „Pan Jowialski” k o m e d i ą s p o ł e c z n ą. Jest nią mimo wszystko, jest tak dalece, że nie lęka się nawet wprowadzenia żywiołu politycznego do dzieła, ale rozpatrywany jako komedia społeczna przedstawia braki poważne. W komedii społecznej pragniemy oglądać nie jednostki ludzkie, ale daną społeczność, dane środowisko ludzkie, chcemy widzieć jego duszę i jego fizjonomię. Dusza społeczna w tej komedii istnieje; marazm, beztwórczość, stępienie i jałowość duszy, wegetacja bezmyślna, rozbawiona i zadowolona z siebie, to wszystko w niej jest, ale to jest skupione jak w ognisku soczewki w jednej postaci głównej, która z powodu tego nadmiaru treści dziwnie w swym znaczeniu olbrzymieje, przerasta swym zakresem realną postać ludzką, urasta do rozmiarów symbolu, staje się jakimś herosem komicznym i mitem o pewnym upośledzonym rodzaju życia. Jest w tym bezwzględnie wielka poezja, ale w tej poezji ztraca się sama istota komedii społecznej: widzenie życia jako konkretnej rzeczywistości ludzkiej.

„Pan Jowialski” nie posiada artystycznie ujętego środowiska społecznego. Gdyby ten blask śmieszności, który skupiony jest na postaci Jowialskiego, padał na inne osoby, (...) całość sprawiałaby wrażenie niepospolite, tymczasem tak nie jest. O wszystkich innych postaciach poza Jowialską i synem (są to jednak tylko komentarze postaci głównej) powiedzieć można, że z nich każda „sobie rzepkę skrobie”. Oprócz jednej cechy wspólnej tj. pewnego podziwu dla siebie, cechy za słabej, by mogła stanowić wspólną więź społecznej psychy, ci ludzie (Janusz, Helena, Szambelanowa) nic duchowo wspólnego nie posiadają. Każda z tych postaci jest odrębną i pod względem społeczno-psychicznym luźnie chodzącą indywidualnością. Są one wobec istnienia Pana Jowialskiego nawet nie potrzebne. Te trzy ostatnie postaci nie tylko że są rozbieżne w stosunku do środowiska, ale nado są jeszcze przedstawione inną metodą. (...)

Brak żywego, skryształowanego środowiska społecznego i jego fizjonomii realnej to jeden z niedostatków komedii. Jest jeszcze inny i mamy wrażenie poważniejszy. Pod względem kompozycji składa się „Pan Jowialski” właściwie z dwóch komedii. Bohaterem pierwszej (akt I i II) jest Pan Jowialski i sfera, którą on reprezentuje, a bohaterem drugiej (III—IV) jest Ludmir i oczywista również ta niewidzialna (poza Wiktorem) sfera, której on jest przedstawicielem. (...) Wsiąkanie Ludmira w atmosferę jowialszczyzny odbywa się bez napięcia choćby komicznego, nie interesuje nas. Patrzymy na nie bez udziału czy współczucia, albowiem nie widzimy, żeby w tym słodkim bagnie wygody i filisterskiego bytowania ztracała się i ginęła jakaś wysoka i cenna wartość moralna. Zaprzepaszcza się jedynie młody, obiecujący literat, a to nie jest znowu aż taka strata, której (w Polsce zwłaszcza) nie można przeboleć.

To są zdaniem naszym najistotniejsze niedostatki „Pana Jowialskiego”. Pomniejszych znajdzie się wiele. Kwestią sporną mogło by być, czy aż tyle

przysłów potrzeba dla wydobycia bezmyślności Jowialskiego, czy konieczne jest, ażeby on wszystkie „swoje” bajeczki i anegdotki wygłaszał do końca. Te bajki mogą być same dla siebie arcydziełem, ale w utworze dramatycznym stają się kulą u nogi i z wyjątkiem ostatniej, wyrażającej poglądy poety na sprawę komedii, są dramatycznie niepotrzebne, a w każdym razie za długie. O wiele lepiej sprawił się Fredro z nudziarstwem Szambelanowej, a Mickiewicz z nudziarstwem Wojskiego, każąc osobom czy zdarzeniom przerywać tok opowiadania.

Bajki, bez których odpadłby najkapitałniejszy środek charakterystyki pani Jowialskiej, mogła być ostatecznie kwestią sporną, ale niespornym chyba będzie, że intryga Wiktora w IV akcie jest sobie tylko figłem studentkim, a pod względem dramatycznym jest zbędna i nie ma najmniejszego wpływu na tok komedii. Wprowadził ją poeta dla kilku niewątpliwie komicznych sytuacji, a szczególnie może dla uzyskania ironicznego przeciwstawienia w zakończeniu: uszczęśliwiony Ludmir w objęciach rodzinnych Jowialskich, a kulejący Wiktor jako aresztant w asystencji dwóch austriackich landsdragonów. (...)

Czy „Pan Jowialski” nawet gdyby był dziełem artystycznie skończonym, zostałby przez współczesnych odczuty, pojęty i oceniony? Mamy wrażenie, że nie. Owszem przypuszczamy, że nieporozumienie między twórcą a publicznością wystąpiłoby wtedy jeszcze jaskrawiej. Dusza polska od chwili, gdy zakosztowała jadawych dla niej smaków germańskich (niemieckich, angielskich, później skandynawskich) straciła zdolność rozumienia i odczuwania tych stanowisk twórczych, które stają i panują nad swym przedmiotem. Spokój twórcy wydaje się brakiem życia. We wszystkim pożądanym jest furor teutonicus, gwałtowne starcie, rozbicie, egzaltacja, wybuch; wszystko to, co daje złudzenie olbrzymiego wyładowania czy szafowania energii, wydaje się wielkie, piękne, poetyczne. Stąd „Pan Tadeusz” był dla ówczesnych romantyków tylko dziełem zimnego „rozumu”, a dla późniejszych i podstarzałych księżą maluczkich.

„Pan Jowialski” byłby się podobał, gdyby atakował, znęcał się, deptał lub policzkował, a tego w dziele nie ma. Tylko w parabolicznej maskaradzie a więc tam, gdzie walka toczy się za błękitami, gdzie wypowiedziano nieubłaganą walkę nie ludziom, ale objawom i warunkom społecznego życia, rozlega się donośny i przejmujący świst arystofanesowego bata. (...)

Kto ma dobrą wolę zrozumienia fredrowskiej postawy twórczej, ten pojmie, czego chciał Fredro i jaką to pretensję wytaczał w „Panu Jowialskim”. Pod postacią tego uśmiechniętego i rozbawionego istnienia wystawiał źródło kłeski. Malował życie takie słodkie, zaciszne, błogie i pozornie bezwonne, tak kuszące swą beztroską i zbędnością wysiłku, a równocześnie tak bezduszne, takie nieprawe, takie poniżające i niegodne „ludzi”, że aż haniebne.

Jowialski przerósł miarę człowieka rzeczywistego, człowieka z określonej rzeczywistości dziejowej, przerósł miarę postaci z komedii społecznej, a urósł do rozmiarów symbolu, zamykającego w sobie mit o życiu małym i niegodnym.

Powiedział ktoś, że poezja nowożytna jest mitologią człowieka współczesnego. Ta konstrukcja myślowa ujmuje dość trafnie istotę naszej wielkiej poezji, wielkiej p o m i m o tego, że jest romantyczną. Jest ona jakby cyklem mitów o człowieku, o narodzie, o życiu — a wszystkie one osnute na jednym bolesnym motywie o utraconym raju. Niby w jakimś nieziemskim świecie wstają tam półbogi rozpaczne lub groźne, to ciche

i smętne, idą na walkę, na cierpienie, na zatrąę, na ofiarę. Jest to Polska cierpiąca. Później zacznie się wykluwać mit o Polsce tworzącej, o pracach i trudach, o bojownikach i pracownikach jutra.

„Pan Jowialski” jako komedia o tej Polsce nie mówi, on ukazuje Polskę „bez serc i bez ducha”, jest w nim Polska wegetująca, przeżywająca i dobrze trawiąca. Jest on mitem nie o tym życiu, co buduje i tworzy, co mozoli się i trudzi, co walczy i upada, raduje się lub cierpi, co szuka, krzata się, pracuje, myśli — ale o tym życiu, które tylko bytuje, które wszystko strawia, a nic mu nie daje, które wegetuje, uśmiecha się i gnije. Temu życiu patronuje Jowialski niby bóstwo dobrotliwie uśmiechnięte i przyjazne, bóstwo bez ducha, jałowości i słodkiego bezwładu, tępe bóstwo z poczciwego słowiańskiego zapiecka. (...)

(Ze wstępu do „Pana Jowialskiego” A. Fredry.
Biblioteka Narodowa nr 36, ser. 1, Kraków 1921,
s. 28—37).

Tadeusz Żeleński - Boy

Obiecywano nam od dwóch lat innego „Pana Jowialskiego”, w teatrze Ateneum, w inscenizacji Schillera, z Jaraczem w roli tytułowej. Sztuka miała być poprzedzona prologiem i przeplatana interludiami, w których mieli prowadzić dysputę niby to przedstawiciele różnych poglądów: prof. Kucharski, p. Jerzy Stempowski, p. Grzymała - Siedlecki i uczciwszy uszy Boy. Sam stary Jowialski miał być przyrządzony na ponuro, w lekkim stylu paraliżu postępowego i w duchu tezy, która widzi w tej komedii arystofanesowską satyrę, policzek wymierzony na osobie tego staruszka Polsce „bez serc i bez ducha” — wiodącej „życie nikczemne”.

Szczerze żałuję że nie przyszło do tego przedstawienia, ale nie tracę nadziei, że jednak ją ujrzymy i że wczorajsze wznowienie „Pana Jowialskiego” (Teatr Narodowy, Warszawa 1933), w tradycyjnej szacie nie będzie przeszkodą do tej próby, ale raczej dla niej podniętą. Mimo że wcale niezupełnie podzielam taki pogląd na komedię Fredry, chętnie skontrolowałbym swój sąd kontr-wrażeniem scenicznym. Papier jest cjerpliwym, można na nim wszystkiego dowodzić i wszystko wywodzić; ale scena to instrument bardzo czuły i dość rzetelny: natychmiast wykazuje, czy i w jakiej mierze dana interpretacja zgodna jest z tekstem i duchem utworu.

Mimo że Teatr Narodowy potraktował tę premierę jako proste wznowienie, bez udziału prasy, sam się wprosiłem do teatru; poza niewyczerpaną przyjemnością oglądania Fredry gnała mnie chęć przeżycia w sobie jeszcze raz tej sztuki. Ważyłem każde słowo, wsłuchiwałem się w każdy ton. I wyszedłem raczej umocniony w swoim sceptycyzmie co do tezy prof. Kucharskiego. Nie, nie ma chyba w tekście komedii nic, co by uprawniało do tego ponętnego, ale zbyt karkołomnego jej wykładu. Zbyt wesoło Ludmir i Wiktor przekomarżają się i zbyt szczerze dysputują o sztuce. „by mieli być żołnierzami po świeżej klęsce narodowej; uwierzmy im, że to są po prostu dwaj młodzi artyści, a nie niedobitki „korpusu Dwernickiego czy Ramorina”. Daremnie też wyteżałem wzrok; w dość niewinnej scenie

PAŃSTWOWY TEATR im. AL. FREDRY w GNIEŹNIE

Sezon 1961/62 * **PAN JOWIALSKI** * Premiera 16. 9. 61

PAŃSTWOWY TEATR IM. ALEKSANDRA FREDRY W GNIEŹNIE

Dyrektor i Kier. Art. Teatru EUGENIUSZ ANISZCZENKO

Z-ca Dyrektora JAN RÓŻEWICZ

ALEKSANDER FREDRO

Pan Jowialski

Komedia w czterech aktach

O S O B Y

PAN JOWIALSKI

Edmund Derski

HELENA córka Szambelana
z pierwszego małżeństwa

Barbara Zajączkowska

PANI JOWIALSKA

Helena Drzewiecka
Tekla Wargułowa

JANUSZ

Jacek Żuralski

SZAMBELAN JOWIALSKI
ich syn

Władysław Szypulski

LUDMIR

Hilary Kurpanik

SZAMBELANOWA jego żona

Eugenia Skorna

WIKTOR

Feliks Woźnik

LOKAJ

Sylwester Banaszak

Reżyseria EUG. ANISZCZENKO

Scenografia JERZY FELDMANN

Kier. literacki CELESTYN SKOŁUDA

1 przerwa po II akcie

Inspicjent

SYLWESTER BANASZAK

Sufler

TEKLA WARGUŁOWA

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kier. techniczny

JÓZEF POLEROWICZ

Prac. kraw. - męska

STANISŁAW PARULSKI

Prac. kraw. - damska

KAZIMIERA TOMCZAK

Prac. stolarska

WITALIS STRZELECKI

Prac. malarska

TADEUSZ BIAŁKIEWICZ

Prac. fryzj. - perukarska

ALFRED SZABLEWICZ

Prac. tapicerska

JÓZEF BIAŁCZYK

Prac. ślusarska

FRANCISZEK OSIŃSKI

Rekwizytor

LEON WOLNY

Kier. oświetlenia

LUDWIK SZAJDA

Oświetlenie

EDWARD ZALEWSKI

Brygadierzy

STEFAN WICHNIEWICZ
SZCZEPAN KASPRZAK

Kier. Adm. Zespołu

MELANIA MASNA

turecczyni, gdy Jowialski zdaje Ludmirowi sprawę z urzędów koronnych, nie mogłem dopatrzeć się „jednej z najboleśniejszych kart naszej literatury porzobiorowej”. Stosunek pana Jowialskiego do wnuczki też wydał mi się rozsądniejszy i miłszy niż u wielu ojców czy opiekunów fredrowskich. Karcono w ostatnich czasach — i, jak srogo — tego starowinę za jego obojętność na los Heleny; przyznam się, że wolę tę obojętność niż przykład opiekę starego Cześnika z „Zemsty”, który „qua opiekun i qua krewny — miałby z Klarą sukces pewny” i tylko własna wygodą oraz „znaczniejsze dobra” Podstoliny wstrzymują go od tego zamachu.

I wreszcie, cóż poradzę: bawiłem się bardzo dobrze. Rozglądałem się po publiczności; śmiała się do rozpuku, ani odrobinę krwawo. I stwierdziłem, że choćby w tę sztukę nie wiem jak dziś wmawiać, że jest ponurą i bolesną kartą naszych dziejów, ona po prostu nie chce w to uwierzyć, ani rusz nie chce być smutna, przeciwnie, zaraża swoją wesołością. Czy Fredro w istocie nie pragnął tego? Co jest prawdy w wątpliwej legendzie o tym, że drażnił go śmiech publiczności na „Panu Jowialskim”? Któż dziś dojdzie i czego by to dziś dowodziło? Utwór teatralny wciąż rodzi się na nowo i tworzy się z współpracy wielu elementów: autora, aktorów, publiczności, okoliczności i wreszcie tego bardzo ważnego współautora: czasu. Współpracownictwo to wydaje nieraz szczególne niespodzianki. Gdyby nawet „Pan Jowialski” poczęty był z gniewu i wzdargy, dziś roztopiłby się w jakiejś uroczej poezji nierzeczywistego świata.

Grano go wczoraj na ogół bardzo dobrze, miejscami świetnie. Solski, Czaplińska — niezrównana para Jowialskich. Cwiklińska, najlepsza Szambelanowa, jaką widziałem: tylko czemu, jak gdyby nie miała dość zaufania do swego humoru, przypomagała sobie zbyt tanimi efektami potwornej francuszczyzny? Toż samo Ludmir p. Węgrzyna nadużywał gierek farsowych. P. Justian grał Szambelana bez szczególnej siły komicznej, ale w dobrym stylu. Nie można tego powiedzieć o p. Lindorfównie; stylizowany język romantycznej panny kłócił się ze sposobem gry najzupełniej obcym typowi Heleny. Soczystym Januszem był p. Szamborski, zadzierzasty Wiktoorem p. Michalak. Dekoracje pogodne i słoneczne jak dusza Szambelana, kiedy ujrzy „dwa szczygły w samotrzasku”.

(Z tomu „Obrachunki Fredrowskie” P. I. W.,
Warszawa 1952. s. 268—270).

D W I E T R A D Y C J E

Od dawna wiadomo było, że tzw. styl fredrowski to rzecz trudno uchwytana, że nikt nie potrafi zasadniczych jego rysów, choćby najogólniej, choćby byle jak, nakreślić, i że za sporami o tradycje fredrowskie ukrywają się najczęściej mgliste intuicje związane z prywatnymi przyzwyczajeniami walczących.

Nic dziwnego. Losy sceny polskiej rwały się i gmatwały niejednokrotnie. Tradycja fredrowska „wśród zmiennych kolei naszego teatru nie mogła się ustalić, tym bardziej, że znakomity twórca „Ślubów” i „Zemsty” sam nie kierował wykonaniem swoich komedii na lwowskiej scenie, gdzie najpierwej się ukazywały” (Kotarbiński: „Aktorzy i aktorki”), a wykonawcy pierwszych warszawskich przedstawień nie umieli sobie z Fredrą dawać rady. „I nie mogło być inaczej. Aktorzy starego teatru grać Fredry nie umieli, a młodzież Teatru Rozmaitości do komedii jeszcze nie dorosła” (Rapacki: „Sto lat sceny”). Zatem, choć Kudlicz grał Geldhaba, a Werowski — Szambelana w „Jowialskim”, nie w Warszawie zaczyna się tradycja Fredry.

Normalnie wyprowadza się ją od lwowskich ról Nowakowskiego i Smochowskiego, a jako łącznika między szkołą lwowską i resztą kraju wymienia się zwykle Rychtera (Rapacki, Kotarbiński). Mniej więcej około połowy ubiegłego wieku rozpoczyna się rząd sławnych dziś kreacji fredrowskich. „Wielki poeta egoizmu i zadowolonej z siebie głupoty”. Żółtowski tworzy Szambelana, Geldhaba, Smakosza potem Beneta i Jeniałkiewicza, tragiczny romantyczny Królikowski zniża się do Łatki i Rejenta; Rychter daje Cześnika, Radosta i starego Jowialskiego, role, na które będą się długo oglądać późniejsi ich wykonawcy; Panczykowski tworzy legendarnego Dyndalskiego i Kapelana, Chęciński wyrasta jako jeden z protoplastów późniejszych Rejentów, a Chomiński — Papkinów; wzory amantów zarysowują Wł. Świeszewski, Lucjan Kwieciński, Wł. Piasecki, wreszcie Feliks Benda (Gucio, Birbancki, ale także sławny Papkin) i Jan Tatarkiewicz (Albin, Dolski, Zdzisław w „Benecie”). Po Aszpergerowej Modrzejewska tworzy Anielę, Antonina Hoffman — Klarę, Bakałowiczowa — Klarę i Justysię. One to a potem Popielówna (Klara, Matylda) nakreśliły, jak się zdaje, linie podstawowe wymagań, które przed każdą następną wykonawczynią tych ról stawiano. Na koniec Wincenty Rapacki zakłada galerię postaci, które przeniesie jeszcze w wiek dwudziesty. Będzie to bodaj jedyny

żywy pomost pomiędzy starymi i nowymi odbiorcami Fredry. Bo w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku zainteresowanie dla jego teatru coraz bardziej odbiega od założeń tradycyjnych.

Kiedy w roku 1907 Lorentowicz podróżuje do Krakowa, aby oglądać jubileuszowe „Śluby”, notuje we wstępie do recenzji: „Chodziło o ustalenie tradycji sztuki fredrowskiej, o zainicjowanie stylu fredrowskiego. Pomysł ten czyni wielki zaszczyt inicjatorom. Myśmy przecież „stylu fredrowskiego”, jak żadnego w ogóle stylu w teatrze, nie mieli nigdy. Całkowitą dowolność gry i traktowanie przedmiotu regulowały niekiedy popisy wybitnych aktorów warszawskich z dawniejszego pokolenia. Gdy oni pomarli, nikt nie naśladował ich metod, bardzo zresztą indywidualnych. Przy tym w komediach Fredry istnieje bardzo znaczna ilość figur ekscentrycznych, nadających się do traktowania dowolnego, albo też postaci tak prostych, że skomplikowany człowiek dzisiejszy nie łatwo wejdzie w ich skórę”. Stwierdzał zatem zupełne oderwanie się współczesnych od starych wzorów i podkreślał trudności, które nie pozwolą do nich nawrócić.

Istotnie bardzo trudno odtworzyć sobie dziś obraz gry dawnych uczniów Kudlicza, Chełchowskiego czy Jasińskiego. Pozostały recenzja i wspomnienia. (...) Ale i te parę rysów to rzecz ważna, bo ograniczają one swobodę snucia dowolnych teorii o prawykonaniach postaci fredrowskich lub o fredrowskim stylu.

Więcej wiemy o czasach późniejszych, gdy podniesiono sprawę tego stylu jeszcze raz i od nowa. Kiedy przed pięćdziesięciu laty „chodziło o ustalenie tradycji sztuki fredrowskiej”, zaczynano od studiowania obyczajów epoki i od budowania stylowych dekoracji. Nie trzeba przypominać, że kiedyś poza kontuszową „Zemstą” grywano przecież Fredrę na współczesno i nikt się o wierność epoce nie troszczył. Bodajże pierwszy Pawlikowski pokazał „Śluby” (1894) na empirowo. Otwiera to nową problematykę obcą starej fredrologii teatralnej. O ile dawniej nieśmiało pytano, czy ta lub owa wybitna aktorka nie gra przypadkiem Klary lub Anieli zbyt nowocześnie, teraz śmiało i otwarcie karcie się Jerzego Leszczyńskiego, że gra Gučia jak amanta z „nowoczesnej komedii” (Lorentowicz). Kiedyś troszczono się tylko, czy postacie nie są za mało szlacheckie: zarzucano np. Rychterowi, że był zanadto mieszczańskim Benetem.

Kiedy rzeczywistość ujęta w schematy komediowe odsuwa się w przeszłość, schematy stają się lepiej widoczne, zaczynają górować nad utwo rem. Teatr dostrzega to i próbuje czasem podkreślać. Zdaje mu się, że łączy w ten sposób charakterystyczność literatury dawnych czasów, że obnażając szkielet dzieła demonstruje rzecz znamioną, jeśli nie dla autora, to dla konwencji panującej w jego epoce, że obrysowując barwną linią zamazany nieco kontur, nadaje nowy wyraz temu, co pod działaniem czasu i wielokrotnych powtórek zszarzało i zatraciło wdzięk. Próbowano tych

operacji nad Fredrą. Jeśli w drugiej połowie XIX wieku grywano go często w manierze mieszczańskiej komedii społecznej, która właśnie rozkwitała, teraz w poszukiwaniu „prawdziwego Fredry” pchnięto wszystko wstecz w stronę Goldoniego i Moliера. Stosunki społeczne odbite w tych utworach usuwały się w cień, na plan pierwszy wkraczał zarys intrygi wywodzący się jeszcze z librett komedii a sogetto lub z Plauta. Słusznie czy nie? Wyrastał tak drugi temat sporu o styl fredrowski.

Wreszcie, jak to podkreślano wielokrotnie, wśród postaci tych komedii spotykamy „figury ekscentryczne”, które wedle powszechnego mniemania odskakują od ogólnego tła. Teatr nie zawsze troszczył się, aby umieszczać je na owym tle bez jaskrawego efektu. Przeciwnie, czasem tło do jaskrawej figury stosował. Słuszne to czy błędne?... Fredrowskie czy nie? Pytania, które nie absorbowwały nigdy, bo choć grywano czasem przesadnie Albina, nikomu do głowy nie przychodziło, aby całe środowisko do jego przesady podciągnąć, stają teraz w centrum zainteresowań niejednego reżysera.

Dokoła podobnych zagadnień zaczyna się w ostatnich pięćdziesięciu latach obracać praktyka teatralna. Wraz z nowymi poczynaniami wyrastają nowe kreacje i tworzą się nowe tradycje. Nie trzeba szukać żywych, co pamiętają kreacje od starego do młodego Leszczyńskiego, są bowiem dokoła nas, i to w takiej ilości, że każde wspomnienie da się skonfrontować z innym, a każda pomyłka popełniona lekkomyślnie lub mimo woli, może być jeszcze sprostowana.

Czy czasem nie wygodniej jest mówić nie o jednej, a o dwóch tradycjach fredrowskich? (...) O starej niewiele wiemy, bo się gdzieś tam urwała, więc spierać się o nią nie ma co. Można co najwyżej zakładać protest w wypadkach oczywistej ignorancji, np. gdy kto chce twierdzić, że Papkina interpretowano zawsze jako kukielkę. Nowa tradycja trwa do dziś, jesteśmy jej dziedzicami. Potrafimy odróżnić rzeczy z niej wypływające od świeżych odkryć i pomysłów i na jej tle oceniać śmiałość i oryginalność nowych inwencji.

Jerzy Kreczmar

(Z tomu „Polemiki teatralne”. „Czytelnik”,
Warszawa 1956, s. 40–46).

UTWORY DRAMATYCZNE ALEKSANDRA FREDRY

- 1815 „Intryga na prędcie” — komedia w 1 akcie.
1818 „Pan Geldhab” — komedia w 3 aktach.
1819/20 „Zrzedność i przekora” — komedia w 1 akcie.
1820/21 „Mąż i żona” — komedia w 3 aktach.
1822 „Nowy Don Kichot” — krotchwila w 3 aktach.
1822 „Cudzoziemszczyzna” — komedia w 3 aktach.
1823 „Pierwsza lepsza” — komedia w 1 akcie.
1825 „Odlutki i poeta” — komedia w 1 akcie.
1825 „Damy i huzary” — komedia w 3 aktach.
1825 „List” — komedia w 1 akcie.
1825 „Nocleg w Apeninach” — operetka w 1 akcie.
1825 „Nikt mnie nie zna” — komedia w 1 akcie.
1826 „Przyjaciele” — komedia w 4 aktach.
1826 „Gwałtu, co się dzieje” — komedia w 3 aktach.
1826/27 „Śluby panięskie” — komedia w 5 aktach.
1827 „Dyliżans” — komedia w 4 aktach.
1827 „Obrona Olsztyna” — obraz dramat. w 1 akcie.
1831/32 „Koncert” — intermezzo w 1 akcie.
1832 „PAN JOWIALSKI” — komedia w 4 aktach.
1832/33 „Zemsta” — komedia w 4 aktach.
1833/34 „Ciotunia” — komedia w 3 aktach.
1834/35 „Dożywocie” — komedia w 3 aktach.
1836 „Rymond” — opera w 3 aktach.
1854 „Dwie bliźny” — komedia w 1 akcie.
1854 „Lita et Compagnie” — komedia w 1 akcie.
1858 „Wychowanka” — komedia w 5 aktach.
1858 „Co tu kłopotu” — komedia w 4 aktach.
1859 „Ożenić się nie mogę” — komedia w 3 aktach.
1859 „Pan Benet” — komedia w 1 akcie.
1861 „Rewolwer” — komedia w 5 aktach.
1861 „Z jakim się wdajesz” — przysłowie w 1 akcie.
1861 „Świeczka zgasła” — jedna scena.
1861 „Godzien liłości” — w 3 aktach.
1861 „Teraz” — szkic dramat. w 1 akcie.
1864 „Z Przemysła do Przyszowa” — komedia w 2 aktach.
1864 „Wielki człowiek do małych interesów” — komedia serio w 5 aktach.
1864 „Jestem zabójcą” — komedia w 1 akcie.
1867/68 „Ostatnia wola” — komedia w 3 aktach.
1867/68 „Brytan Bryś” — dramatyczna bajka w 4 aktach.

W REPERTUARZE

ALEKSANDER OSTROWSKI

PÓŻNA MIŁOŚĆ

sztuka w 4 aktach

Cena
1,80 zł

DYREKTOR I KIER. ARTYST. TEATRU
EUGENIUSZ ANISZCZENKO

SEZON 1961/62