



ALEKSANDER  
FREDRO



# ZEMSTA



KOMEDIA  
W 4 AKTACH



22 IV 1976

ALEKSANDER FREDRO

# ZEMSTA

komedia w 4 aktach

Obsada:

Cześnik Raptusiewicz	— Eugeniusz Dziekoński
Klara — jego synowica	— Elżbieta Miras
Rejent Milczek	— Bronisław Orlicz
Wacław — syn Rejenta	— Wojciech Kalinowski
Podstolina	— Barbara Łukaszewska
Papkin	— Jerzy Jasiński
Dyndalski	— Zdzisław Kordecki
Śmigalski	— Janusz Piechowski
Perelka	— Eugeniusz Orłowski
Różia	— Henryka Zboromirska
Mularz I	— Tadeusz Grochowski
Mularz II	— Wiesław Ostrowski

Mularze, hajduki, pachołki etc.

Reżyseria — Ryszard Kubiak

Scenografia — Ryszard Kuzyszyn

Asystent reżysera — Wojciech Kalinowski

Sufler — Maria Jabłońska-Parowska

Inspicjenci — Tadeusz Grochowski i Janusz Piechowski

ALEKSANDER FREDRO  
**ZEMSTA**

Komedia w 4 aktach

Osoby:

Chłopek Kapitułowski — Eugeniusz Dąbowski  
Kłosa — Jędo synowicz — Elżbieta Mura  
Rejent Młotek — Bronisław Orlak  
Wojciech Kłobucki — Wacław — syn Rejenta  
Podstawa — Barbara Kłobucka  
Fajka — Jędo synowicz  
Dyabłowski — Jędo synowicz  
Śmigalski — Janina Kłobucka  
Porekła — Eugeniusz Orlak  
Róża — Henryk Kłobucki  
Młotek I — Teofil Orlak  
Młotek II — Wacław Orlak  
Młotek, hajduk, podchmielony

Rejent — Wacław Kłobucki

Genowefa — Henryk Kłobucki

Rejent rejent — Wojciech Kłobucki

Kłosa — Jędo synowicz

Młotek — Teofil Orlak

**ZEMSTA**

Teatr Lwowski  
(1834)

Dnia 17 zm. dawano w teatrze lwowskim po raz pierwszy komedię w 4 aktach, oryginalnie wierszem przez Aleksandra hr Fredro (!) napisaną pod nazwą: „Zemsta”. Pan Fredro jak wszędzie w charakterach jest nowy i mocny, tak i tu rozwinął je bardzo trafnie, i że tak rzekę oparł na historycznych podaniach zwyczajów naszych ojców w początkach drugiej połowy zeszłego wieku. Między innymi udały mu się bardzo szczęśliwie dwa charaktery: junaka i powolnego. Cała sztuka ma wiele scen wzorowych, wiele dowcipu, ale szczególnie akt IV jest pełen najzabawniejszych sytuacji. Teatr był osobami różnego stanu niezmiernie napełniony, co jest dowodem smaku publiczności tamecznej i jej zamiłowania w utworach oryginalnych.

(Recenzja anonimowa, „Kurier Warszawski”  
1834, nr 64)

Okład Walpole „Zamkiem w Otranto” zainicjował powieść sensacyjną, z której niemało zaczerpnął Walter Scott, dzieje rycerskie związały się z budowlami — zamek lub klasztor stawał się niemal bohaterem; zespoliła się z tą romantyką budowli poezja ruin — romantyczny zamek winien być chociażby w części ruiną; poświadczyć może jako znawca kompetentny — Hrabia z „Pana Tadeusza”. Sprężynę akcji stanowi często albo tajemnica zamku, albo spór o zamek. Zamek jest też tłem w „Zemście” ponieważ o parodię chodzi, o komiczny powód ważni, zatem toczy się walka nie o zamek, lecz o mur graniczny, mur zaś — zgodnie z tendencjami romantycznymi — jest na pół zburzony, jest parodią ruin romantycznych; Cześnik odgrywa rolę obrońcy ruin przed dłońią świętokradzką... murarzy. W powieści rycerskiej zwada wiedzie do wojny i do bitwy; nie poskąpił też obrazu bitwy wspaniałej autor „Zemsty” dając go w świetnej scenie aktu pierwszego i dopełniając parodią wzięcia w niewolę, gdy Waclaw staje się jeńcem Papkina.

Spór o zamek to spór dwu rodów odwiecznie wrogich. Fredro odpowiednio pomniejszył ten motyw i przestylizował na ton komedii; nie rodowa nienawiść dzieli Cześnika i Rejenta, ale niechęć dwu stanów i dwu typów ludzkich. Obaj wrogowie są starzy i do walki prawdziwej niezbyt na pozór sposobni; tym komiczniejsza ich walka o przedmiot śmieszny.

Spór o zamek, spór dwu rodów może się romansowo zaognić i skomplikować w sposób dwojaki — jeżeli albo dwaj reprezentanci stron walczących ubiegają się o względy tej samej kobiety, albo też jeżeli miłość wiąże dwoje osób z rodów wrogich niby Romea i Julię. Fredro wprowadził oba motywy: zabiegi Cześnika i Rejenta o Podstolinę i romans Waclawa i Klary. Rycerz zakochany wkradający się do obozu wrogiemu, by widzieć kochankę, to jeden z najefektowniejszych pomysłów w powieści rycerskiej; transpozycja komediowa daje Waclawa, który jako komisarz dostaje się w dom Cześnika. Wyraźniej jeszcze sparodiowana romantyczna walka dwu zakochanych, zamiast rycerzy walczących o kochankę, Podstolina, która usiłuje odzyskać Waclawa, stojącego w ten sposób między dwiema zakochanymi, między Podstoliną a Klarą; sam zaś Waclaw ma parodię rywalstwa w Papkinie, jeśli chodzi o Klarę, w Cześniku, jeśli chodzi o Podstolinę. Obok walki otwartej wrogich obozów, wyzyskanej w akcie pierwszym, dwa jeszcze motywy dostarczały punktów szczytowych w romansie rycerskim: porwanie i pojedynek. Dokoła nich osnuty akt czwarty. Porwanie przybrało jednak charakter dość niespodziewany: zamiast porwania panny ma nastąpić porwanie kawalera, w dodatku kawalera, który przed „porwaniem” — sam się znalazł dobrowolnie w domu Cześnika. Porwanie inscenizowane przez Cześnika jest zbyt czyste, co zresztą nie przeszkadza faktowi, że niby scena porwania rozgrywa się w chwili, gdy Waclaw zostaje otoczony w scenie ósmej. Tak zaś chęć parodiowania oświadczyła poetę, że przy-

gotowując „porwanie” kapitalnie sparodiował cudowną scenę dyktowania listu w „Ślubach panińskich”; rolę Gustawa oddał Cześnikowi, rolę Anieli Dyndalskiemu, a list miłosny tak ustylizował: „Bardzo proszę, Mocium Panie, Mocium Panie, me wezwanie, Mocium Panie, wziąć w sposobie, Jako ufnosć ku osobie itd.”

Pojedynek dwu starców można było niewątpliwie użyć również piętna komizmu i parodii, ale tutaj takt artystyczny i zrozumienie psychiki wstrzymały komediopisarza; nie tylko Cześnik, lecz także Rejent ma w sobie krew rycerską; pojedynek musi być brany na serio; wobec tego do pojedynku nie dochodzi, a za to z nieodbycia się pojedynku wysnuwa Fredro z prawdziwym mistrzostwem konsekwencje rzucające światło najpełniejsze na rycerskość Cześnika i na pomysłów, wyrafinowaną mściwość Milczka, który niepunktualnego przeciwnika pragnie śmiertelnie skompromitować, a trafia — na moment swej przegranej.

To zaś, co rozgrywa się w domu Cześnika w chwili niespodzianej wizyty Rejenta, jest szczytem parodii. Nienawiść dwu rodów przeszkadzająca miłości kochanków prowadzi logicznie do katastrofy, którą stanowi (po dokonaniu porwania) ślub wymuszony. Cześnik zatem jako tradycyjny „tyran” z romansów rycersko-miłosnych zmusza do małżeństwa — ale na złość przeciwnikowi, nakazuje małżeństwo kochającej się pary z dwu rodów wrogich. Pomysł tej „zemsty” jest naprawdę niezrównany. I doskonale jest zakończenie, w którym właściwie wszystkie strony walczące (tj. Cześnik, Rejent i Podstolina) przegrywają — i zarazem wszyscy wygrywają.

Akcja, której niezwykle bogactwo tym się właśnie tłumaczy, że nie dramat parodiuje, lecz powieść rycerską, skonstruowana jest jako konsekwentne stosowanie komicznych motywów poważnych, romantyczno-walcerskotowskich.

Ale to nie wystarczyło weni parodystycznej Fredry. Dodał jeszcze wyraźniejszą parodię jako część składową równoległą do akcji właściwej. Obok „sporu o zamek” i zawikłań romansowych jest nadto kompletna biografia rycerza w czterech aktach. Bohaterem jest Papkin.

Akt pierwszy: rycerz Papkin daje się poznać jako wojownik: ubocznie występuje w roli swata, ważnej w średniowiecznych poematach epicznych, i w roli trubadura, jako że sentymentalnie — romantyczne utwory bez pieśni przy wótrze lutni obejść się nie mogły; śpiewa, jak w epoce romantycznej oczekiwać można, pieśń ludową, która Fredrze widocznie mniej się podobała niż Mollerowi piosenka przytoczona w „Mizantropie”.

Akt drugi: rycerz Papkin produkuje się jako kochanek. Styl jego, tak bajecznie sparodiowany, nie jest wprawdzie parodią stylu romantycznego, ale za to sam Papkin po romantycznych propozycjach Klary niespodzianie krytykuje romantykę grozy: „Pannom w głowie krokodyle: To dziś modne, wdzięczne, ładne, Co zabójcze, Co szkaradne”.

Akt trzeci: rycerz Papkin jest posłem i w dotkliwy sposób odczuwa, jak wyglądają honory posłowi świadczone. Poselstwo zaś to jeden z istotnych momentów w biografii wielkiego rycerza i jeden z istotnych motywów w powieści rycerskiej.

A finał? Finałem może być śmierć bohatera. Parodia śmierci była pomysłem bardzo ryzykownym; ale Fredro przezwyciężył trudności nadzwyczajnie. W akcie czwartym rycerz Papkin umiera i ogłasza swą wolę ostatnią.

Z reakcji przeciw romantyzmowi zrodziły się w pewnej mierze dwa arcydzieła Fredry. Ale reakcja jest także pewną formą ulegania wpływom. Nic więc dziwnego, że antyromantyczny Gustaw opróżnił się

blaskami romantycznego pojmowania uczuć i że antyromantyczna „Zemsta” owiewa urokiem romantycznego wskrzeszenia czasów minionych.

(„Tygodnik Ilustrowany” 1918  
nr 15. Tekst wg: „O Krasickim  
i o Fredrze”. Wrocław 1956,  
s. 190—194).

## FREDRO o charakterze polskim

Zarzucają Polakom, że są niesforni, że trudno nimi rządzić. Mnie się zdaje, że bardzo łatwo, byle rządzić z konia i z szablą w rękę. Więcej natchnienia niż rozważli zwykliśmy słuchać. Zgromadzamy w jedną osobę wszystkie nasze wymagania, całe nadzieje nasze. W niej zamykamy całą sprawę — czynimy ją poniekąd fatum naszym. Nim był Kościuszko, Poniatowski i charakteru tylko Chłopickiemu, a talentu Skrzyneckiemu nie dostawało, aby się utrzymać na szczycie, na który ich barkami narodu parło przeznaczenie. Dlatego to każdy upadek podobnej gwiazdy roztapia od razu łączący nas cement, ogół rozkłada się w cząstki, rozumowania wyradzają się w zatargi i trwają, póki jaka nowa iskra nowego entuzjazmu nie zapali i na nowo nie zacznie lutować. Nie mamy w sobie wielkiej wzajemnie przyciągającej się siły — przeciwnie, antyłączne usposobienie jest główną naszą wadą. Każdy chce robić swoją głowę — pracuje często w krwawym pocie czoła, ale póki sam. Zaledwie jaka zwiąże się asocjacja, już więdnie w związku. Jeden spuszcza się na drugiego, a co więcej jego zapal stygnie w miarę wzmagającej się gorliwości drugiego. Dlatego gwałtowny tylko wir może łączyć rozstrzelone siły. Ale natenczas neutralizuje się indywidualna działalność, energia. Duch władzy ubóstwionej porywa nas, ale nas nie przenika wskroś, stoi poniekąd zawsze osobno. Raz w prądzie, niech nas prąd niesie, my ręce zakładamy. Nie przegrana pod Maciejowicami, ale wzięcie Kościuszki, pomimo, że on nie miał znakomitych zdolności wodza, zadało śmiertelny cios ówczesnej sprawie. Książę Józef byłby na koniec świata szedł za Napoleonem, a wojsko polskie za nim. Zginął, a z nim i duch jego. Każdy wrócił do siebie samego i nie mógł się zrozumieć. W ostatniej walce niepodległości narodowej zamknęliśmy cały był Ojczyzny w Warszawie. Warszawa upadła, a wojsko niezwyciężone rozchodząc się zaczęło. Bo nie z własnego przekonania przedziemy istotę rzeczy, ducha sprawy — ale przyjmujemy go za pomocą chwilowego uniesienia, za pomocą jednej indywidualności albo przedmiotu, którym to uniesienie zaufać kazało.

A. Fredro, „Trzy po trzy” Warszawa 1957.  
Fragment

## KOCHAM GO JAK OJCA

Fredro to mój drugi ojciec, wychował mnie i wiele nauczył. Kocham go też jak ojca. Dom dziadka mego Wincentego Rapackiego, jak i nasz był opętany miłością do Fredry. Mówiliśmy cytatami ze sztuk jego dniami całymi i przy każdej niemal sposobności. Np. pukając do drzwi gabinetu mego dziadka cichutko szeptałem słowami Papkina: „Wolnoż wstąpić...” na co dziadek odpowiadał jako Milczek: „Bardzo proszę...” Po czym rozmowa toczyła się już w „normalnym” języku.

Gdy zbyt natrętny wierzyiciel wtargnął do mieszkania, kwitowało go się słowami Milczka: „Cześnik wszystko będzie płacił...” Otumaniony, ogłupiały tą odpowiedzią zmykał jak oparzony.

Chorego napominało się: „Szanuj zdrowie należycie, bo jak umrzesz stracisz życie” (Dożywocie). Co prawda kazanie takie niewiele pomagało, ale my byliśmy pewni poprawy. Wszak to Fredro mu radził! Powinno to go było uzdrowić i wystarczyć za wszystkie leki. I tak bez końca, dzień cały.

Trzeba być aktorem, aby zaznać pełnej rozkoszy obcowania z Fredrą. Najbardziej wyrafinowany smakosz literacki i znawca nie odczuje nigdy tych wzruszeń i ciareczek chodzących po grzbiecie aktora grającego rolę fredrowską. To są te złote krzyże zasługi, którymi los nas dekoruje.

Trudny był do grania Fredro, diabelnie trudny, a trudności te zwiększały się po stokroć, gdy jakiś twórczy reżyser pragnął odczytać go na nowo. Mnie się jednak zdaje, że ani na nowo, ani na staro, ale tak jak życzył sobie Fredro. Ale to jest właśnie największa sztuka. Bojąc się tych trudności, a pragnąc je ominąć, reżyserzy nieraz chwytali się różnych pomysłów, dobudówek sytuacyjnych, wtrącając sceny, których nie ma w egzemplarzu. I to jest karygodne. Zwłaszcza biedna „Zemsta” ma szczęście!

Około tej cudnej komedii utworzyły się całe góry zakłamań, dociekań, nowych „odkrywczy” spojrzeń, często nie prowadzących do niczego, a zwykle odbierających jej ciepło, pogodę i słońce, jakie ogrzewa to niedoścignione arcydzieło. A wszystko tam jasne i proste, jak na dłoni. Nikt nie twierdzi — poza Tarnowskim i jego polonistycznymi uczniami — by Cześnik, Milczek, Papkin, lub podejrzanej, bądź konduity Podstolina, byli jakimiś polskimi świętami, do których modlić się mają aktorzy i wybielać ich na archaniołów. Są to ludzie z krwi i kości, z wszystkimi ludzkimi ułomnościami, grzeszkami i hultajskimi pomysłami. Ale nie ma żadnego powodu — i Fredro na pewno sobie tego nie życzył — aby przedstawiać ich jako patologiczne pokraki, jakiegoś makabrycznego monstra *minorum gentium*, odzierać bezlitośnie z boskiego humoru i gasić te blaski poezji przelewającej się złotą strugą w każdym wierszu, w każdym słówku niemal. — I na tym polega niedoścignio-

ny geniusz Fredry, że potrafił ukazać wszystkie podostki i przywary w atmosferze ciepła i humoru. Nie karze swych bohaterów, śmieje się z nich tylko.

Inwencja zaś reżyserska dochodziła do takich — delikatnie mówiąc — fantastycznych pomysłów, jak np. sławna i do historii już należąca scena dopisana przez Osterwę, scena w I akcie „Zemsty”, kiedy za podniesieniem kurtyny ukazywał się ksiądz z monstrancją, a za nim fraucymer Klary i czeladź Cześnika wracająca ze mszy odbytej w zamkowej kaplicy. Pomijając — znowu delikatnie mówiąc — niesamowitość tej sceny — skąd wzięła się taka chmara domowników? U kogo? U Cześnika gołego jak bizun! W egzemplarzu stoi jak wół: „Cześnik siedzi przy stole w szlafmycy, okulary na nosie, czyta papiery”, i z pierwszymi przez się wymówionymi słowami wprowadza nas w tok akcji, jak nie można lepiej. Ale wszystko jedno jak i co, z sensem czy bez sensu, byle inaczej, „odkrywco”.

W innej znów wersji Cześnik wchodzi miętoszając w zreumatyzowanych paluchach... różaniec. I po co — pytam — robić z Cześnika jakiegoś bigota. Wolał na pewno jeść, pić tego („reumatyzmy jakieś łupią”) i kiereszować łby braci szlachty na sejmikach — niż modlić się. Ale rozumiem, że niby pobożny a drań. A przecież poszanowanie dla tekstu autora i jego informacji powinno być najjaśniejszym przykazaniem dla reżysera i aktorów.

Dumając kiedyś nad tymi „twórczymi” pomysłami, postanowiłem, że jeśli dobry los pozwoli mi jeszcze kiedy reżyserować „Śluby panięskie”, każę aktorowi grającemu Jana (lokajczyka Gustawa), gdy czeka na powrót swego pana wracającego rano po birbante spod „Złotej papugi”, śpiewać... *Kiedy ranne wstają, zorze...* Proszę, jakie to dowcipne, jak „odczytane na nowo”! Prawda? Tego rodzaju pomysłów mam przeszło kilka tysięcy. Mogę je odprzedać tanio jakiemu „twórczemu” reżyserowi.

Zart na stronę! Nić fredrowskiej tradycji była nieraz rwana na strzępy. A tradycja w sztuce, to rzecz wielka. Bez niej nic nowego się nie stworzy... Rozumiejcie to dobrze w Związku Radzieckim, gdzie każdy ton, gest czy minę wielkiego Szczypkina, Moczałowa, Warmałowa czy Sawiny, przechowuje się jak skarby Sezamu — i te wielkie zdobycze aktorskie idą z pokolenia na pokolenie. I tak być powinno.

Najznakomitsze kreacje aktorskie we Fredrze dali scenie polskiej: Nowakowski (pierwszy Cześnik w prapremierze lwowskiej „Zemsty”), Rychter (Cześnik, Jowialski, Łatka), wielki Zółkowski (Geldhab, Szambelan, Jeniakiewicz), Rapacki (Milczek, Jowialski, Łatka, Astolf, Jan Zrzęda, Kapelan, Cześnik, Major), Benda (Gucio), Leszczyński — ojciec (Cześnik, Geldhab, Jeniakiewicz), Kamiński (Kapelan, Dyndalski), Solski (Papkin, Jowialski, Dyndalski), Modrzejewska (Aniela), Popielka (Klara).

Wszyscy oni uważali sobie za zaszczyt i aktorskie szczęście grać w sztukach Fredry.

Niestety nasza młódź aktorska nie rozlubowała się jeszcze we Fredrze. Ale jestem pewien, że i na nią czas przyjdzie. Jak trochę podrosną!

## ZŁY SĄSIAD

Zły sąsiad, miecz nad głową, wieczna infamija. Wielka to dla szlachcica jest melancholija! Do najgorszych utrapień życia zalicza to „dictum” ówczesne złego sąsiada. Jakie bywały stosunki sąsiedzkie, ile najrozmaitszych przyczyn lub tylko pozorów nastęrczały do nieporozumień, żalów, wzajemnych pretensji, zajęć gwałtownych, pozwów i procesów o tym da nam naljepsze wyobrażenie fakt, że kiedy między Magdaleną Stadnicką kasztelanową sanocką wtórego zaś małżeństwa Korycińską, starościna ojcowską a Jerzym Krasickim, starostą dolińskim przyszło narreszcie do prób kompromisu, wytoczono przed sąd obywatelski, w którym superarbitrem był Samuel Sieciński podkomorzy sanocki, ni mniej, ni więcej tylko osiemdziesiąt siedem spraw i grawaminów a wszystkie z dwóch czy trzech lat ostatnich. Nie potrzeba było zresztą nieporozumienia o granice, nie potrzeba było procesu — najmniejsza drobnostka dawała powód do zwady, do formalnej wojny sąsiedzkiej. Około r. 1955 ziemia sanocka była widownią jednej z takich namiętych, dosłownie morderczych waśni sąsiedzkich, której krwawy akt ostatni rozegrał się w Hołuczkowie, czyli jak dawniej tę wieś nazywano: Hłohuczkowie. Była to nieprzejednana walka między Jarockimi i Dybowskiemi, a po jednej i drugiej stronie brał w niej czynny udział cały zastęp krewnych i przyjaciół, tak, że przybrała cechę małej wojny domowej i zawichrzyła znaczną część tej ziemi. Pierwsi posunęli się do otwartego gwałtu Dybowscy; Wojciech z swoimi dwoma synami, Janem i Wojciechem, którzy urządzili zbrojny zajazd na Jarockich w Hołuczkowie, a następnie krewnego, czy też sługę Jarockich, Kowalskiego, napadli w drodze do Przemysła, porwali z sobą i utopili w Sanie. Po tym pierwszym morderczym gwałcie nastąpił wkrótce drugi, a popełnili go znowu Dybowscy, z ręki ich bowiem poniósł śmierć drugi stronnik i bliski krewny Jarockich, Grzegorz Kosmowski a gdy Adam Jarocki zwłoki zamordowanego wioził według zwyczaju do Sanoka, aby „obwołać głowę” w grodzie i dać proklamować zabójców; Dybowscy zasadzili się nań po drodze, tak że Jarocki odbieżawszy trupa ratować się musiał ucieczką. Dybowscy przypuszczając, że uciekł do domu rzucili się za nim w pogoń do Hołuczkiwa, wtargnęli do dworu, a nie znalazłszy Jarockiego porzestali na znieważeniu potrucliałych kobiet i na pogruclotaniu ruchomości. Teraz rzeczy stanęły na ostrzu miecza w całkiem dosłownym znaczeniu i przyszło do ostatecznej bardzo krwawej katastrofy. Po stronie Jarockich stanęli Chrzastowscy, Błotniccy, Brzostowscy, Chrzaszczowie, Korbutowie, Dębscy, Siecińscy, Męcińscy, Konarscy, po stronie Dybowskiich — Giebułtowscy, Ujejscy, Ormoszowscy, Stadniccy, Krasiccy. W dzień świętego Marcina, a więc 11 listopada, zebrało się w dworze hołuczkiwskim liczne grono przyjaciół Jarockich, niewątpliwie wskutek otrzymanej przestrogi, że strona przeciwna gotuje się do sta-

nowczego zamachu. Obawa się sprawdziła, Dybowscy rzeczywiście z licznym zastępem swoich stronników uderzyli w nocy na dwór w Hołuczkowie. Dwór powszechnym zwyczajem ówczesnym był obwarowany a załoga broniła się dzielnie i odparła kilkakrotne szturmury. Nie mogąc dostać się do wnętrza dworu przebojem, najeźdźcy uciekli się do zdradzieckiego fortelu, kilku z nich pod osłoną nocy podsunęło się chyłkiem pod domostwo, jak wszystkie niemal siedziby szlacheckie tej pory drewniane i podłożyło ogień. Płomienie ogarnęły budynek i dostały się niebawem do wnętrza — dym i żar zmusiły Jarockich i ich przyjaciół do opuszczenia gorejącego dworu w popłochu i rozsypce. Wyskakując z płomieni wpadli na szable przeciwników. Padł sam gospodarz Adam Jarocki, a przy nim poległi Konstanty Konarski, Marcin Chrzastowski, Andrzej i Józef Dębscy, Piotr Brzozowski, Stanisław Sieciński i Andrzej Męciński.

WŁADYSŁAW ŁOZIŃSKI

## Spór o Fredrę

Przegląd najbardziej charakterystycznych opinii krytyki literackiej o twórczości teatralnej Aleksandra Fredry rozpocząć wypada od głośnego artykułu Seweryna Goszczyńskiego, którego opublikowano w 1835 roku na łamach „Powszechnego Pamiętnika Nauk i Umiejętności” na lat dwadzieścia wytrąciło pióro z ręki najznakomitszego polskiego komediopisarza.

„Jest ukraińskie przysłowie — pisał Goszczyński<sup>1</sup> — które powiada: „Nie ródz się pięknym, ale szczęśliwym” — jakoby chciało powiedzieć, że częstokroć przyczyny powodzenia są niewytłumaczalne, że nie chęci czyste, nie zasługa prawdziwa, ale zbieg okoliczności, niezależny od woli ludzkiej, wpływają na pomyślność, na chwałę człowieka. Duchem tego przysłowia najlepiej da się określić zawód Fredry. Niejeden znakomity pisarz mógłby zazdrościć tej wziętości, jaką zjednały sobie i w jakiej utrzymują się jeszcze dotąd jego komedie chociaż, obejrzone na wszystkie strony, nie pokażą do niej żadnego prawa.

„Wiersz gładki w ogólności nie jest najwyższym poezji warunkiem, a co do Fredra, jego wiersz gładki jest to wymanierowanie języka trybem francuskim, bez oryginalności, bez indywidualnej barwy, bez odcienia charakterów. Płynny, jak woda ma też smak wody, nie znajdziesz w nim tej jedności, tej mocy, tego wdzięku, jakie ujmują w znakomitszych naszych pisarzach, prawdziwie po polsku, z prawdziwym talentem piszących.

„Nie dotknęliśmy jeszcze narodowości. Ze komedye, pisane do narodu, powinny schwytywać i wydawać treść jego życia z właściwej swemu powołaniu strony, na to się każdy zgodzi, kto przyzna, iż komedya nie jest dziecinnym cackiem, ale jednym z najdzielniejszych środków wychowania i kształcenia narodu. Ze komedye Fredra nie odpowiadają temu celowi, że są nienarodowe, o tym lepiej niż najdłuższa rozprawa, przekona odczytanie ichże samych. Nazwiska polskie nie są tym samym, co charaktery polskie, kilka osób, kilka scen narodowych nie rozleją barwy narodowej na wiersze czterech tomów, psztet przysłów bez związku z charakterami i z całością dzieła, jest tylko słownikiem przysłów: miłosna strona narodu jest to rys jego kosmopolityczny — a to jest właśnie wszystko co ma stanowić polskość komedij Fredra. Ale cnoty, wady, śmieszności, charaktery pojedyncze, fizyonomia ogólna, zgoła, cokolwiek tworzy pomniki prawdziwie narodowej indywidualności, tego na próżno byś tam szukał.

„Trochę czasu, trochę więcej oświaty, a będziemy skąpsi w oklaskach, dla komedij takich, jakimi są Fredrowe”.

Demagogicznym opiniom Goszczyńskiego przeciwstawił się Wincenty Pol w pracy „Teatr i Aleksander Fredro”. Wysoko oceniając talent dra-

matopisarski Fredry, Pol widział jednak w autorze „Zemsty” wyłącznie „malownika salonów”.

„Fredro — pisał Pol — maluje nam salon ze wszystkimi jego epizodami i z tego to snać stanowiska zapatrywać się trzeba na utwory jego.

„Zepsucie obyczajów, cudzoziemszczyzna, duma spanoszonych tak zwanych parvenus, którzy się pod lada co podszyc pragną byle tylko myszką już trąciło; bankructwo familiantów, marnotrawstwo młodych dziedziców, i tzw. bon-vivants, dobry ton, dziwactwo na koniec różnego rodzaju dziwaków, których dostatek zrna i zepsuł, zle wychowanie skrzywiło, a świat czy salon, czczości lub drażliwości naba- wił, to wszystko razem i z osobna wzięte, w tysięcznych odcieniach, tonach i barwach złamane, stanowi atmosferę komedji Fredra”.

Bardziej zdecydowanie wystąpił w obronie Fredry Ignacy Kraszewski<sup>2</sup>).

„...Komedye Fredry — pisał autor „Starej Baśni” — jakkolwiek nieskończoną ilość błędów, przesadę, wpadanie w gminność, zbytek poetyczności itd. dojrzeć w nich łatwo i namacać można, są dziełem wielkiego talentu i zostaną w naszej literaturze; w nich tyle jest postaci naszych własnych, tyle prawdy, tyle prawdziwej komiczności, tak silnie one każdego widza poruszają przypomnieniem żywego, własnego świata, że pomimo licznych wad, jakie w nich wszyscy widzą i sam autor zapewne, nikt im nie odmówi pierwszego miejsca w naszej literaturze dramatycznej.

„...Za mało dziś w miarę swej wartości znany, za mało ceniony albo powiedzmy nieoceniony zupełnie, później zapewne odbierze sprawiedliwość od wnuków”.

Przeważały jednak nadal opinie negatywne. Jakiś bezimienny krytyk<sup>3</sup>) pisał, że „Ciotunia” choruje na starość, „Zemsta” na brak konceptu, a „Dożywocie” na brak prawdopodobieństwa”. Leszek Borkowski<sup>4</sup>) stwierdzał, że Fredro ma „gust zepsuty” i że „rozpoczął życie i twórczość od tłustych dowcipów i rozuzdanej wesołości”, a Edward Dembowski<sup>5</sup>) oburzał się, że komedie Fredry „niesłusznie są zachwalane, bo ani w nich wyższej idei, ani głębszego pojęcia charakterów, ani dowcipu nie ma, są to tylko wierszowane obrazki ekliwego życia wielkiego świata, bez krytyki na jego słabe strony”.

Zasadniczy zwrot w stosunku krytyki do teatru Fredry nastąpił dopiero w latach sześćdziesiątych.

„Komedja fredrowska — pisał Lucjan Siemieński<sup>6</sup>) — jest wyobrazicielką staropolskiego humoru... Fredro to talent dramatyczny czystej próby jakiego przed nim ani po nim nie było”. To pisarz który „z żywiołów narodu kuł swe postacie”.

Bardziej jeszcze entuzjastyczne sformułowania znajdujemy w nowej rozprawie Wincentego Pola<sup>7</sup>).

„...jest on — pisał o Fredrze autor „Pieśni o ziemi naszej” — nie tylko twórcą wyższej komedii, ale zarazem genialnym twórcą komedii nowożytnej w znaczeniu europejskim: emancypacja sceny polskiej jest jego dziełem, on tedy stanął wśród tych europejskich zapasów, jako szermierz naszego wieku”.

Podobnie wysoką rangę literacką przyznawał teatrowi Fredry Stanisław Tarnowski<sup>8</sup>).

„Zalety komedii Fredry — pisał Tarnowski — widzę w psychologicznej prawdzie jego postaci, prawdzie najprostszej i oddanej najprostszymi środkami i rysami, która sprawia, że każde pokolenie, każdy wiek może się w nich poznać, jako w zgodnych zawsze z naturą ludzką,



która się nie zmienia. Potem w żywej i rzadkiej plastyczności tych postaci, potem niewątpliwie i wielkiej sceniczności wszystkich prawie komedii.

...Czy mówić jeszcze o humorze, o soli attyckiej i o vis comica Fredry? Przypominać, że to wdzięk największy jego komedii? W naszej literaturze będzie on zawsze liczył się do wielkich. Wzbogacił ją całą jedną gałęzią, która przed nim puszczala słabo i biednie, że ledwie za coś uważaną być mogła, dał jej komedię własną, narodową, krew z krwi i kość z kości, pod względem artystycznym znakomicie piękna, pod względem moralnym nieprzewrotną, ani fałszywą, ale z jednym wyjątkiem („Meża i żony” — przyp. mój lp.) dobrą, prostą i zdrową”.

Fredro atakowany niegdyś przez Goszczyńskiego i Dembowskiego za rzekomy kosmopolityzm pasowany został przez Pola, Koźmiana, Günthera, na pisarza rdzennie narodowego.

„...Komedie i postacie Fredry — pisał Stanisław Koźmian<sup>9</sup> — będąc na wskroś polskimi... grane być mogą tylko Polaków... Tylko gorące uczucie dla Polski mogło wlać tak wyłącznie, tak sympatycznie, tak prawdziwie polskie życie, we wszystkie postacie wskrzeszone lub stworzone wielkim talentem Fredry”.

„Więc Fredro jest jednym z pisarzy rdzennie polskich — konkludował Władysław Günther<sup>10</sup> — jest przedstawicielem typowo — rasowym cech narodu, z którego pochodzi, jest Polakiem z krwi i kości nawet i w dziele swoim, a co ważniejsze, w każdym swoim poglądzie i odruchu wewnętrzznym, w objawie wrodzonego mu temperamentu.

Polskość w ogóle bije łuną tak silną z utworów Fredry, iż wszystko co jest poza nią, ginie w cieniu i mroku...”

Podobne sformułowania znajdujemy w przedmowie do „Trzy po trzy” pióra Adama Grzymały-Siedleckiego.

„Poezja Fredry — pisał Grzymała-Siedlecki — rośnie niewątpliwie na spadłym listowiu zawiedzionych idealizmów, bo na doświadczeniach i spostrzeżeniach o których z tych pamiętników wiemy, że były bolesne i dręczące — rośnie na drogim popiele zagrzebanych w głębinie duszy wspomnień o szczęściu — ale sama ona, ta poezja, jak kłos pszenicy zasiany na pocmentarnym zagonie, śmieje się tylko złotem ku ludziom i ku niebu, dorodna, bujna. Taką złościście, pszenicznie uśmiechniętą jest poezja tego, nieraz w pogłębiach duszy zasmuczonego, za tęsknionego ex ulana. Jest ta poezja jak gałąź kwitnąca róży, która kolce sobie tylko zostawia a woń i śliczność barwy w świat posyła”.

W latach sześćdziesiątych spór o rangę literacką twórczości komediopisarskiej Fredry był już rozstrzygnięty. Nie oznaczało to jednak, że zapanowała wreszcie zgoda między fredrologami. Był więc Fredro pisarzem wielkim i pisarzem narodowym — to nie ulegało już wątpliwości — ale czy jego stosunek do świata cechował molierowski krytycyzm i pesymizm czy rabelaisowska niefrasobliwość i pogoda? Czy był surowym satyrykiem — moralizatorem bezlitośnie chłoszczącym przywary swojej epoki czy też bezkrytycznym malarzem obyczajów swojego stulecia, bawiącym się śmiesznościami opisywanego świata i niedostrzegającym jego win, błędów i głębokich schorzeń?

Ignacy Chrzanowski i Tadeusz Boy-Żeleński nie przypisywali pocie świadomych tendencji satyrycznych.

„Umiął Fredro — pisał Ignacy Chrzanowski<sup>11</sup>) — postrzegać bystro i trafnie życie ludzkie w jego konkretnych objawach, zwłaszcza ze stanowiska etycznego ujętych, ale do jakiegokolwiek syntezy pojęciowej o życiu wnieść się nie potrafił nigdy, już choćby dla tej prostej przyczyny, że i jego umysł, jak umysł Reja, był w ogóle niezdolny do abstrakcji, do uogólnień, przynajmniej szerszych.

Najznamienniejszą cechą naszej komedii przed Fredrą jest świadoma tendencja satyryczna, Fredro tymczasem nie zna jej prawie zupełnie... „Pan Geldhab” i „Dożywocie” to satyry mimowolne, niezamierzone... Cóż więc skłoniło Fredrę do tworzenia tych i wszystkich innych postaci i w ogóle komedii? Nieprzeparty, żywiołowy pęd twórczy, więcej nic — jak u każdego prawdziwego poety, poety z powołania, z bożej łaski. Miał Fredro wrodzone zamiłowania: a i wrodzoną zdolność, do postrzegania charakterów ludzkich; szczególnie uderzały go różne ich cechy ujemne, a sprowadzał je do jednego wspólnego mianownika — do głupoty... Fredro jako komediopisarz kładł nacisk główny nie na obyczajowość, ale na charaktery ludzkie”.

Z radykalnie odmienną interpretacją stosunku Fredry do swojej epoki, wystąpił Eugeniusz Kucharski<sup>12</sup>).

Fredro — zdaniem Kucharskiego — pokazując nam rozmaite przywary ludzkie podsuwa nam drogą przeciwieństwa pewien ideał człowieka i życia. Jest to „ideał człowieka pełnego, wyposażonego, we wszystkie dodatnie właściwości razem i równocześnie”... Etyka Moliera, że życie jest dobre gdy opiera się na ludzkiej naturze Fredre nie wystarcza. „Trzeba czuć zachwyt dla rzeczy górnych i szczytnych. Trzeba mieć odwagę czynu i odwagę kłęski”. Kucharski w przeciwieństwie do Chrzanowskiego przypisywał Fredrze tendencje satyryczne... „W miejsce naiwnej optymistycznej struktury Goldoniego znajduje się w koncepcji Fredrowskiej wizja życia wężących żeru szakali. Jednak obok ludzi złych występują w niej ludzie moralnie obojętni, lub nawet dobrzy. Przyczyną smutku czy goryczy komedii fredrowskiej jest przeświadczenie, że nawet ludzie dobrzy mogą postępować źle... Zło życia jest owocem naszej niedoskonałości, a ponieważ jesteśmy przeważnie niedoskonali, rezultat ostateczny jest więc taki, jak gdybyśmy byli źli. Mimo to walka ze złem nie jest dla Fredry beznadziejna, obok nędzy i małości istnieje dobro i piękno”.

Interpretacje zaproponowane przez Eugeniusza Kucharskiego spotkały się z gwałtownym sprzeciwem Boya<sup>13</sup>).

„...Faktem jest — pisał autor „Obrachunków Fredrowskich” — że wszelka komedia w wielkim stylu zawsze patrzy naprzód, burzy stare formy, toruje drogę nowym: komedia konserwatywna, jaką jest komedia Fredry, jest unikatem, jest poniekąd anomalią. Bawi się z cudownym artyzmem śmiesznościami lub wadami ludzi, czasem je z lekka karci: ale nie walczy o nic, raczej z czułością ogląda się w przeszłość. — To jest sobie komedia pańska.

Mam wrażenie, że owa sławna polskość Fredry, akcentowana dziś może do zbytku, więcej się przyczynia do zaciemnienia, niż do wyjaśnienia problemu. Jak w znanej anegdotce: Słoń a kwestia polska. Tymczasem tutaj zamiast szowinizmu, trzeba by raczej trochę... marksizmu. Życie wolne od trosk codziennych, pozwalające na zbytek i fantazje uczucia, życie pewnej sfery — rodzi pewne objawy. Te same warunki społeczne tworzą i tę samą nadbudowę moralną, te same wady i cnoty; dlatego i chłopak lekkoduch i ciepły stryjaszek, i mama, i panny i cały dwór tyle mają cech podobnych u Fredry i Musseta.

Gdyby trzeba było wyłuskać z komedii Fredry czego ona żąda od świata, byłbym doprawdy w kłopotcie. Żeby ceny na zboże były lepsze... Żeby posażne panny i wdowy, nie przeciwiając się woli rodziców, starały się jednak rezerwować swoją miłość i swoje posagi dla dzielnych ułanów z ręką na temblaku. Molier patrzy w przyszłość i chce ją kształtować, Fredro zatrzymałby świat w miejscu o ile nie cofnąłby go wstecz. Znamiennie jest, że po pierwszych próbach dydaktyzmu, satyry, której składa daninę wedle komediowej tradycji Fredro rozdrabnia

się w żartach, błahostkach, kiedy zaś w najdojrzałszej epoce twórczości, da najlepszego siebie, wówczas zamknie się w idylli wiejskiego dworku, albo cofnie się w szlachecką przeszłość, którą obejmie rzewnym i rozgrzeszającym spojrzeniem.”

Po ostatniej wojnie do najciekawszych odpowiedzi na pytanie o trwałość dorobku twórczego Fredry, należą interpretacje zaproponowane przez Kazimierza Wykę.

„Fredro w twórczości swej — pisze Wyka<sup>14</sup> — przedstawia stale ludzi postępujących zgodnie z wymaganiami i normami środowiska, jakie ich wydało i ukształtowało. Przedstawia ludzi niezdolnych wychylić się poza te normy, niezdolnych je ocenić, spojrzeć z boku. W swoisty sposób są oni zamknięci i określani konwencją moralną i obyczajem aż do granic zupełnej ślepoty etycznej. Popełniają rzeczy złe, nie domyślając się, że tak czynią.

Taki realizm posiada barwę tradycjonalistyczną. Barwa ta pochodzi jednak z doskonałej, niefałszowanej znajomości danego środowiska przez pisarza. Nie poprawia go, nie ulepsza, ani też nie kłamie. Ludzie Fredry postępują tak, jak zachowywać się musiał przeciętny i typowy człowiek ich czasów i ich stanu społecznego... Takie widzenie rzeczywistości już nie jest tradycjonalistyczne jedynie, staje się naprawdę realistyczne.

Realizm Fredry można przeto ująć w następującą formułę, Fredro posiada żywiołową, górującą ponad jego klasową ideologią koncepcję człowieka jako tworu ukształtowanego całkowicie przez jego środowisko społeczne i niezdolnego postępować inaczej, aniżeli dyktują mu prawidła klasowe, gospodarcze i obyczajowe tego środowiska. Posiada zatem społeczną i realistyczną koncepcję losu ludzkiego. Koncepcja ta zbliża się wielokrotnie do realizmu krytycznego, ale utożsamiać się z nim nie daje. Jest bowiem wcześniejsza chronologicznie i mimo liczne w niej składniki antykapitalistyczne, ujawniające sprzeczności wewnętrzne tej formacji, nie jest układana z elementów ideowych mieszczańskiego protestu i mieszczańskiej przenikliwości.

Los społeczny ludzi fredrowskich buduje się na ogół z postępów i prawideł klasy, która w tych przekrojach, jakie u Fredry występują, dawno przestała być postępową. Fredro nie pokazuje bowiem przedstawicieli tej klasy w sytuacjach, jakie były dla niej w dobie romantyzmu najbardziej postępowe, w uczestnictwie w walce narodowo-wyzwoleńczej, w postaci rewolucjonistów szlacheckich itd. Dlatego przekroje społeczne przynieszone przez realizm fredrowski posiadają granice, które tych spraw nie dosięgają. W obrębie jednakowoż owych granic komediopisarz pokazuje prawie że wszystko, pokazuje zgodnie z poznanym przez niego stanem rozkładającego się obyczajaju stanu średnio-szlacheckiego, stan bezwzględnej pościgu za majątkiem, wdzierania się nowych zjawisk i postaci.

Tak zakreślony realizm chociaż sam Fredro nie wyznaczał mu zadań krytycznych wobec otoczenia szlacheckiego, zadania te w wysokim stopniu pełni. Ale pełni też rolę inną, nie mniej ważną. Wiemy, że romantycy nasi pokazali górne piętra budowli narodowej ich czasu, zasadnicze sztandary ideologiczne na niej zatknięte, wielkich i typowych bohaterów. Najwyższe swoje dzieła tworząc na emigracji, nie mogli pokazać, jak z codziennego dnia społecznego wyrastają owe piętra. Powieść ich epoki dopiero raczkowała. Chociaż niejedno ich czuła, spostrzeżeń swoich nie potrafiła przetopić w realizm wysokiej próby, panujący nad tendencjami epoki i umiejący je szeroko i artystycznie zinterpretować.

Jedyny Fredro w dobie wielkich przemian naszego społeczeństwa w sposób spełniający większość tych warunków pokazał codzienny dzień

społeczny narodu. Bez jego świadectwa, świadectwo wielkich romantyków byłoby o tyle zubożone, o ile wielki dramat polityczny i historyczny narodu jest uboższy, jeżeli nie oglądamy jego konkretnej i codziennej dekoracji społecznej. Komediopisarstwo Fredry wiedzę o niej przynosi w sposób jedyny w literaturze polskiej, gwarantując tym wielkiemu pisarzowi jego trwałą i niezastąpioną w niej pozycję”.

1) Seweryn Goszczyński „Nowa epoka poezji polskiej”, *Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności*, Kraków 1835 r.

2) Ignacy Kraszewski: „*Studia Literackie*”. Wilno 1842 r.

3) Pismo dodatkowe do *Gazety Porannej* Nr 25. 1839.

4) Leszek Borkowski: „*Tygodnik Literacki Poznański*”, Nr 49 1842 r. „*Uwagi ogólne o Galicji*”.

5) Edward Dembowski: „*Piśmiennictwo polskie w zarysie*”, 1845 r.

6) Lucjan Siemieński: „*Portrety Literackie*”, 1865 r.

7) Wincenty Pol: „*Pamiętnik do Literatury Polskiej XIX wieku*”, 1866 r.

8) Stanisław Tarnowski: „*Komedie Aleksandra Fredry*” Kraków 1876 r.

9) Stanisław Koźmian „*Aleksander Fredro*”, *Przegląd Polski* 1896 r.

10) Władysław Gunther: „*Fredro jako poeta narodowy*”. Biblioteka Warszawska, 1914 r.

11) Ignacy Chrzanowski: „*O komediach Aleksandra Fredry*” Kraków 1917 r.

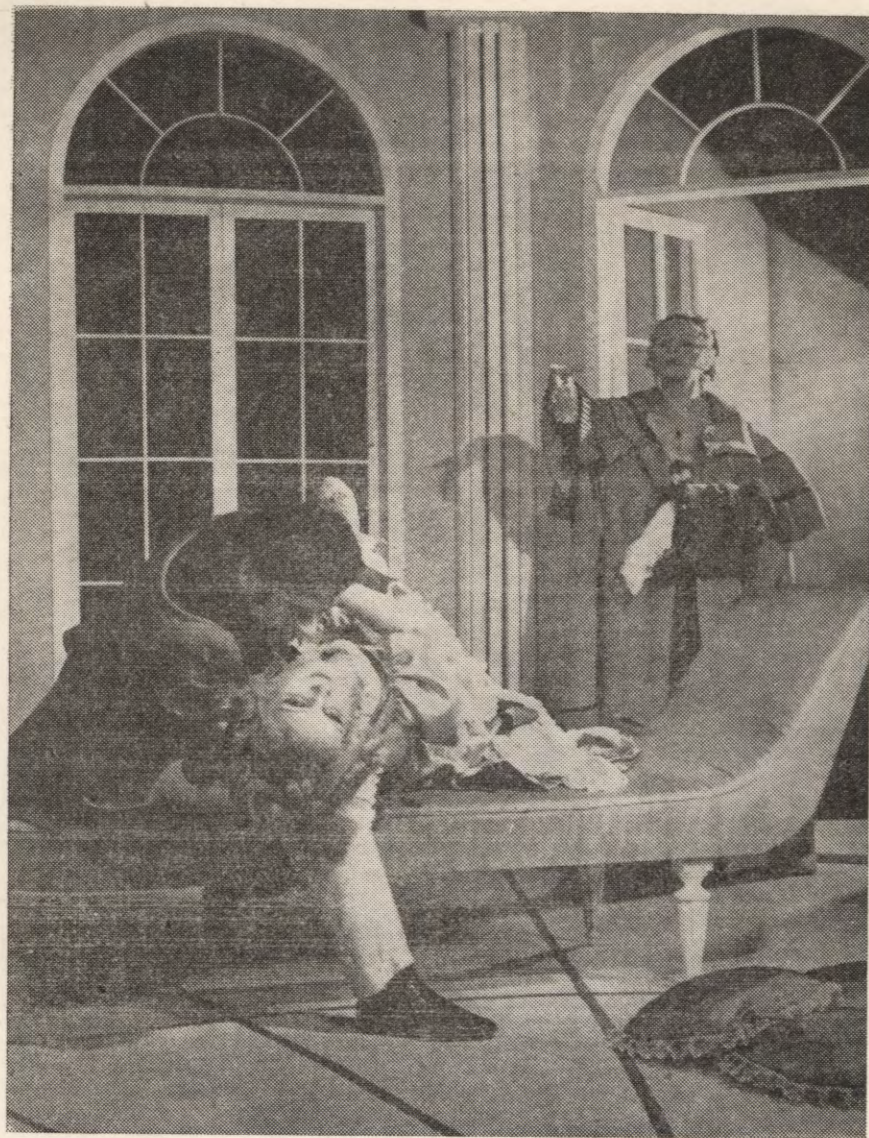
12) Eugeniusz Kucharski najpełniej przedstawił swoje poglądy w rozprawie: „*Fredro a komedia obca*” 1921 r.

13) Tadeusz Boy-Żeleński: „*Obrachunki Fredrowskie*”, Warszawa 1934 r.

14) Kazimierz Wyka: „*Pozycja Fredry*”, „*Nowa Kultura*” nr 4041; 1951 r.



„Damy i huzary” Aleksandra Fredry na scenie białostockiej.  
Reż. Stefania Domańska, scen. Adam Kilian. Prem. 27 III  
1974 r. Ewa Smolińska (Zofia), Jacek Domański (Edmund).



„Mąż i żona” Aleksandra Fredry na scenie białostockiej.  
Reż. Bronisław Orlicz, scen. Stanisław Bąkowski. Prem.  
28 I 1975 r. Helena Wizito (Justysia), Barbara Łukaszewska  
(Elwira), Bronisław Orlicz (Hrabia Wacław).

Teatr Dramatyczny im. Al. Węgiełki w Białymstoku

Dyrektor i kierownik artystyczny — Bronisław Orlicz

Zastępca dyrektora — Witold Różycki

Kierownik literacki — Lech Piotrowski

Bltk 713/76 r. 1000 egz. F-3

**CENA ŻŁ 3**

