



TEATR
DRAMATYCZNY
W WAŁBRZYCHU
1974/75

**PAŃSTWOWY
TEATR
DRAMATYCZNY
W WAŁBRZYCHU**

Sezon 1974 – 75

**Premiera
styczeń 1975**

**Dyrektor i Kierownik
Artystyczny
Aleksander
Strokowski**

**Z-ca Dyrektora
Marian Dybczyński**

**Kierownik Literacki
Bogdan Bąk**

PAŃSTWOWY
TEATR
DRAMATYCZNY
W WARSZAWIE

Sezon 1978 - 79

Przedstawienie
z dnia 1978

Dyrektor i Kierownik
Artystyczny
i Aleksander
Słobowski

Z-ca Dyrektora
Marian Dybczyński

Kierownik
Bogdan

Cudzego nabywają, swoje często tracim, kto pod
cudzą stawkę idzie, trzeba, żeby swoją stawiał, czasem
i zapłacił.

Andrzej Maksymilian Fredro

KAMIENNA OSOBA

...,Mąż i żona”!

Komedia ta, w chwili gdy ją wystawiono, wywołała zgorzenie. Kisielewski pisząc do Fredry z Warszawy, „Obawiał się aby ministrowi oświecenia nie przyszło zakazać grania tej sztuki”. „Stare kwoki gorszyły się” — pisze. I nie tylko stare kwoki. „Z komedii tej gorszono się — podkreśla Bruckner w swoim bezładnym trochę, ale kapitalnym szkicu o Fredrze — Pa-dały słowa o gangrenie moralnej, zgniliźnie, rozkładzie”. Bruckner, którego stosunek do Fredry zawsze wyróżnia się żywością i rozsądkiem, śmieje się z o-wych zgorzeń: „Mąż i żona” — zaznacza — to nie jakieś przytępienie zmysłu moralnego, lecz wierny obrazek dawno minionej przeszłości i tylko jako taki winien być uważany: tylko brak historycznego ujęcia tłumaczy niewczesne krytyków biadania”.

To fakt, że ta komedia Fredry długo była uważana za wybryk jego talentu, uroczy ale zdecydowanie płochy. Sam Tarnowski podnosząc „zmysł moralny Fredry zawsze czuły i prosty”, dodaje w nawiasie: „z jed-nym tylko wyjątkiem — „Męża i żony”, a sąd to nie tylko samego Tarnowskiego, ale poniekąd całej epoki tak jeszcze bliskiej Fredrze. Otóż przeskoczywszy te-raz równymi nogami od odczytów Tarnowskiego (1876) w nasze czasy i przeczytajmy, co w roku 1921 pisze najczynniejszy rewizjonista — fredrolog, prof. Ku-charski, o „Mężu i żonie”. Zdaniem lwowskiego pro-fesora znów zachodzi nieporozumienie między auto-rem a krytyką i publicznością w pojmowaniu tego utworu, niemal tak samo jak w pojmowaniu „Pana Jowialskiego”. Bezlitosna; zimna ironia smagająca zepsucie, zapamiętałe pastwienie się, policzkowanie

moralne, różgi, zaciekiłość w wymierzaniu chłosty oto słowa jakich używa nasz profesor, mówiąc o „Mężu i żonie”. Po prostu — jego zdaniem — nikt nie rozumiał Fredry, nikt nie poznał się na tym: brano przez sto lat za płochość to co, było surową lekcją moralności.(...)

Mam ten nawyk, że zawsze staram się wyobrazić sobie fizjognomię twórcy, w chwili gdy pisał dany utwór. Począwszy od wieku autora. Uważam to za bardzo pożyteczny nałóg. Historycy literatury mający skłonność do abstrakcyjnego widzenia nawet wówczas, gdy są zbrojni w daty, zapominają najczęściej o wieku, a przynajmniej nie widzą go plastycznie. Świadomość ta zawadzałaby im może, gdy przystępując na klęczkach do młokosa, z którym nie chcieliby zapewne gadać, gdyby go spotkali żywcem. Otóż autor „Męża i żony” był po trosze w tym położeniu: komedia jego, wystawiona w r. 1822, powstała gdzieś w r. 1820 lub 1821; wyszła spod pióra człowieka może dwudziestokilkuletniego, w każdym razie mniej niż trzydziestoletniego. Ów Fredro, który ją pisał, bliski był datą lekkomyślnych czasów, kiedy to, wedle wyrażenia znajomej mu lwowskiej matrony, „Fredry chodziły na głowach”, kiedy (mówiła dalej owa dobra pani) „trzeba się było chować przed nimi, bo i z ołtarza byliby zdjęli, a do tego jeszcze i takie wiersze pisali, że nawet starszym uszy od nich trzeszczały”.(...)

Odczytując tę komedię, przede wszystkim starałem się wsłuchać w jej ton. Nie będąc towiańczykiem, uważam wszakże z Mistrzem, że ton to jest rzecz bodaj najważniejsza: usłyszeć go — to jest więcej i pewniej niż wszystkie mędrkowania, które jak widzimy mogą być sprzeczne. Nie stanowczo ta komedia nie dźwięczy dramatem ani nie słyszę w niej świstu owych różeg. Wręcz przeciwnie, pulsuje ona zmysłową rozkoszą, którą sączy omdlewająca Elwira, do

której rozdyma nozdrza młody Alfred, którą nieci zwłaszcza elektryczna Justysia, coś niby bożek miłości tego świata, miłości drwiącej sobie z więzów i nakazów: „Gdzie przysięg trzeba, tam nikną rozkosze” te słowa Justysi mogłyby być mottem sztuki lepszym niż przyciężkie (ale też niezbyt wysokie moralnie) motto wzięte przez poetę od przodka Andrzeja Maksymiliana Fredry. Te arcydowcipne kombinacje, w których wszyscy oszukują się wzajem, są doprowadzeniem do absurdu instytucji małżeńskiej, zuchwałszym — dzięki uzyskanym w ciągu dwóch wieków swobodom sceny — niż kiedykolwiek u Moliera.(...)

Gdybyśmy przyjęli, że komedia ta urodziła się z natchnienia molierowskich, antymażeńskich pamfletów, trzeba nam podziwiać, jak Fredro umiał wzbogacić ten odwieczny temat. W dawnej komedii mąż — często jak już wspominałem, przemycony pod nazwą opiekuna — jest zwykle stary, a zawsze pocieszny i wstrętny: nie dziw, że młoda kobieta poświęca go dla innego. Tutaj mąż jest to — jak Almagor — człowiek młody, wyleniały troszkę lew salonowy, który może się podobać i podoba się pono wszystkim z wyjątkiem własnej żony. Dlaczego? — Bo jest mężem. I gdy w dawnych komediach mąż — staruch nieodmiennie zakochany jest w młódce, tutaj mąż jest głęboko obojętny na urok kobiety, za którą by może szalał, gdyby była żoną cudzą.

Drugie bardziej jeszcze zdobywcze odkrycie Fredry, to zdevaluowanie romansu, odbrązowienie — aby użyć utartego już słowa — kochanka. Romans światowy równie mało ma tu wspólnego z miłością jak małżeństwo; zrodzony z konwensu, nudy i próżności, staje się, po wyczerpaniu pierwszych słodczy, niby drugim małżeństwem, z wszystkimi jego utrapieniami, a bez jego wygód: przymus, niewola, konieczność pisania listów — w owej nieszczęsnej bez-

telefonowej epoce — ukrywania się, schadzek, prawnienia czułości... W tym wypadku pierwszy odczuwa ten ciężar mężczyzna; ale gdyby Alfred był wierny, może on by znowuż zaciężył Elwirze? Zważmy dawniejszą komedię; nigdzie nie zdemaskowano w ten sposób „zakazanej miłości”, choćby dlatego, że obyczaj nie pozwalał pokazać jej na scenie.(...)

Trzecie odkrycie Fredry to odnowienie subretki. Subretka w dawnej komedii to zaufana powiernica i sojuszniczka pani. Tutaj — jest pełną i zwycięską rywalką i to podwójnie. Mąż i kochanek, obaj znudzeni panią, a szalejący za pokojówką, to pomysł, który zdumiewa swym zuchwalstwem, na owe czasy zwłaszcza: rozumiemy, że nie tylko „kwoki” mogły się zgorzyć. Czym czaruje tych mężczyzn Justysia? ponoć tym, że z nią mogą być sobą — to znaczy po trosze chamami, jakimi są w gruncie; że w stosunku do niej nie ma nic wymuszonego, a równocześnie, że aby ją naprawdę rozkochać, trzeba by się zdobyć bodaj na więcej wysiłku. Oczarować Elwirę może Alfred sentymentalnym frazesem i banialukami w listach, których nawet sam nie pisze, ale w sercu tej Justysi trzeba by rzetelniejszej monety. Elwira skrepowana konwenansem, ma szczupły wybór i ograniczoną jego możliwość; Justysia mimo swej zależności, jest wolna jak ptak i jak ptak nieujęta. Justysia wreszcie przynosi to odkrycie, że w miłości różnice społeczne się kończą i że w pewnym momencie nie ma pani i służącej, są tylko dwie kobiety. To wszystko jest bardzo śmiałe!

Tadeusz Boy — Żeleński

(fragmenty szkicu po tym samym tytule. „Obramunki Fredrowskie”, PIW, Warszawa, 1956)

Bohdan Korzeniewski

KOMEDIA OMYŁEK KRYTYCZNYCH

W ostatnich latach „Mąż i żona”, jedna z najlepszych komedii Fredry, obudziła zainteresowanie trochę jakby przypadkiem. Przypomniał ją publiczności spór Boya z Kucharskim o pojmowanie tego pisarza. (...) Dzisiaj, kiedy otworzyły się nowe perspektywy dla wielkich pisarzy, warto może sprawdzić jak przemawia sam Fredro. Jaka jest prawda tej komedii, poszukiwana od tak dawna i odgadywana tak rozmaicie? Czy jest to — jak chciał na przykład profesor Kucharski — surowa prawda moralisty, bezlitosne potępienie, chłosta wymierzona grzesznikom? Czy też — jak chciał na przykład Boy — „morał zwycięskiej miłości”, „prastary morał erosa”? „zuchwałę drwiny z samej formy małżeństwa”? Czy słyhać w niej, jak słyisał Kucharski, świst różeg chłoszczących zepsucie, czy też, jak słyisał Boy, „pulsowanie zmysłowej rozkoszy”, ton „młodzieńczej jurności i zuchwalstwa”? Albo może też, jak się to zdarza najczęściej, prawda leży pośrodku, ale w ogóle gdzie indziej, na drogach jeszcze nie wydeptanych?

W poszukiwaniu tej prawdy może pomóc pewna cecha geniuszu Fredry, na którą nie dość jeszcze zwrócono uwagę. Musiał ją jednak dostrzec teatr, gdyż nań spada obowiązek, jaki zazwyczaj nie ciąży ani na badaczu, ani na krytyku. Teatr osadza znowu w konkretnej rzeczywistości tekst literacki. (...) Otóż tą cechą geniuszu Fredry, która może naprowadzić na właściwe rozumienie komedii, jest zdumiewająca konkretność widzenia świata. Równie zdumiewająca jak lenistwo wyobraźni jego badaczy i komentatorów. Profesor Kucharski, tak irytujący Boy dowolnością sądów, odznaczył się pod tym względem wprost okazowym... roztargnieniem. Czytał na przykład w pier-

wszym akcie komedii, jak Waclaw zaprasza Alfreda: „Jutro zaś przyjedź, do dziesiątej z rana z konną jazdą zaczekam na mojego pana...” Kiedy zaś Alfred w akcie drugim przybył na zaproszenie, fakt ten opatrywał komentarzem: „Waclaw wybierając się na przejażdżkę powozem chce podwieźć Alfreda... Konno czy powozem — albo to może mieć w ogóle jakieś znaczenie? Dla czytelnika, nawet piszącego uczone komentarze, zapewne niewielkie, choć mu odbiera sporo przyjemności z lektury. Ale dla teatru ogromne. Ubiór do konnej jazdy dany Waclawowi prawie na przeciąg dwóch aktów nie tylko umieści go mocniej w obyczajach jego sfery, ale i przyda mu sporo śmieszności w scenie odkrycia zdrady i przebaczenia (oczywiście w pierwszej, starej wersji zakończenia!). Kostium nieodpowiedni dla powagi chwili świetnie wydobywa fałsz i nieszczerzy patosu. Wódz zaskoczony przez wroga i dosiadający konia w szlafroku traci na posągowości, jaką chciałby sobie nadać. Fredro wie o tym doskonale.

I tak jest tu ciągle z tym komentarzem. „Jutro zaś przyjedź...” — mówi Waclaw do Alfreda. „Jutro” nie znaczy wcale jutro, ale pojutrze — mówi profesor Kucharski. (...) Otóż sęk w tym, że ze wszystkich wzmianek tekstu wynika zupełnie co innego. Wynika z nich mianowicie, że akcja sztuki zaczyna się w sobotę wieczorem i kończy w niedzielę w południe. Komedia przestrzega jedności czasu tak ściśle, że zadowoliliby w pełni wymagania klasyków z ich sakramentalnymi dwudziestu czterema godzinami, nie przekracza bowiem godzin osiemnastu. Ale nie tylko tyle. Oto prawie zbliża się do ideału, który tak niezmiennie przyświeca realistom różnych czasów i narodów, a który tak rzadko osiągają. Jej czas sceniczny prawie się pokrywa z czasem rzeczywistym. Jeśli zaś się od niego odchyła to tak umiejętnie i nieznacznie, że pra-

wie nie sposób tego dostrzec. Akt pierwszy zaczyna się w piętnaście — dwadzieścia minut po szóstej wieczorem i kończy tuż po siódmej. Zajmuje zatem nie więcej czasu niż odegranie go na scenie. Dwa dalsze akty dzieją się następnego dnia między dziesiątą rano i pół do pierwszej. Wypełniają trochę więcej niż godzinę — właśnie tyle, ile zajmuje ich wykonanie. Tak oto zbliżyliśmy się na krok do tego, co nazywamy, dotąd raczej na podstawie intuicji, realizmem Fredry. Ten wspaniały realizm tkwi tak mocno w organizacji artystycznej pisarza, jego zdolności plastycznego widzenia świata, że Fredro nie musi się wcale wysilać na szczegółowe informacje, ową opisowość, tak miłą sercu realistów późniejszego gatunku. Małe słówko, służące ponadto wypowiedaniu uczuć, jakieś Waclawa: „mróz dzisiaj, mróz? Gorąco... tak pięknych dni mało” — określił nam porę roku, i pogodę, i porę dnia...

To świat. Cóż dopiero mówić o ludziach - Jeśli, chcąc wyrazić podziw dla wielkiego pisarza, powiada, że widzi swoich ludzi na wylot, że posiada władzę odgadywania najbardziej tajnych pobudek ich słów i czynów, że rozporządza wiedzą o człowieku graniczącą jakoby z jasnowidzeniem — to te słowa przy Fredrze nasuwają się same. Ale wartość artysty polega jeszcze i na czymś innym. Na tym właśnie, że postać nie traci swojej wieloznaczności i nie zostaje odgadnięta do końca. Spór o to, czy Cześnik z „Zemsty” jest wzorem cnoty, czy szubrawcem, stanowi największy hołd jaki można złożyć artyzmowi pisarza.

Spory o Jowialskiego, o Arnolfa ze „Szkoły żon”, o Makbeta dowodzą jeszcze, że pisarzy pewnego typu — właśnie rasowych pisarzy scenicznych — bardziej pociąga przedstawienie ludzi niż dokonywanie nad nimi sądów. Sądy odprawia naprzód ich własny los w sztuce, a potem historia. Rodzaj daru twórcze-

ALEKSANDER FREDRO

MAŻ I ŻONA

O B S A D A :

Hrabia Wacław	—	Tadeusz Olesiński
Elwira, jego żona	—	Halina Bulikówna
Alfred	—	Daniel Kustosik
Justysia	—	Teresa Ujazdowska
Kamerdyner	—	* * *

Reżyseria:

MARYNA BRONIEWSKA

Scenografia:

JADWIGA PRZERADZKA

Asystent reżysera:

TERESA UJAZDOWSKA

Kontrola tekstu:

MARIA SZERZENIEWSKA

Przedstawienie prowadzi:

DANUTA BRYCZKOWSKA

go popychają Fredrę niewątpliwie do ukazywania ludzi z rozbawieniem raczej złośliwym i kpiarskim niż z obuzieniem moralizatora. Nawet w takim wypadku jak tutaj, kiedy nie żywił do postaci „Męża i żony”, nie wyłączając Justysi, zbytich złudzeń.

Czy znaczy to, że wyrzekł się wspaniałego przywileju komediopisarza i nie podejmując walki przyglądał się światu z założonymi rękami? Pasja z jaką zastawia w komedii pułapki na wszystkie po kolei postacie sztuki, świadczy o czymś wprost przeciwnym. Fredro podejmuje walkę. Tylko może nie tak, jak to sobie tłumaczono. (...) „Mąż i żona” pozwala określić stosunek Fredry do ukazywanego świata. Nie brak w niej myśli i uczuć pisarza. Komedia jest również satyrą, i to satyrą tak celną, że na równą jej długo przyjdzie czekać w literaturze polskiej. Być może, że wiedza geniusza, ów dar plastycznego i przenikliwego widzenia świata, kazał Fredrze powiedzieć więcej niż zamierzał. Ale dzisiaj ten ton w utworze odzywa się bardzo wyraźnie.

Bohdan Korzeniewski

(fragmenty szkicu pod tym samym tytułem, w tomie „O wolność dla pioruna w teatrze”. PIW, Warszawa, 1973).

Tadeusz Boy — Żeleński

DWA ZAKOŃCZENIA

Od czasu jak poruszyłem sprawę podwójnego zakończenia „Męża i żony”, przekonałem się, jak mało ta sprawa jest znana nawet gorącym czcicielom Fredry posiadającym jego dzieła przeważnie w starych wydaniach, do których nawykli od młodu. (...) Ponieważ nie każdy z czytelników ma pod ręką różne wydania Fredry, przytoczę tutaj oba zakończenia. W pierwotnej redakcji zatem kończy się „Mąż i żona” następującą sceną:

Wacław

Już się dowiedział. Ty, panienko miła,
Znalazłaś sobie równą, co ciebie zdradziła.

Twoje miłostki, zdrady, usługi obfite,

Wszystko już wiemy, wszystko już odkryte,

A że masz do klasztoru szczere powołanie

Dziś twojej chęci zadosyć się stanie.

Justysia

Ja do klasztoru! Wprzód umrę dwa razy!

Wacław

Alfredzie, nie chcę wspominać urazy,

Którą za ufność odebrał od ciebie,

Wiem twą odpowiedź w podobnej potrzebie;

Ale znając cię dobrze, znanym będę tobie,

Wszystko w chlubniejszym chcę skończyć sposobie,

Nadto pewny, że wiedząc, ile honor cenię

Nie podłacej bojaźni, dasz temu znaczenie.

Elwira sama błąd mi swój wyznała,

Nad moją zemstę droższa mi jej chwała

Żalom jej wierzę, młodości przebaczam,

Tak ją szanuję, sobie nie uwłaczam.

Alfred

Przeciw obojgu występny zbyt wiele,
Już się i przebaczenia błagać nie ośmielę
Lecz chociaż nas w tej chwili konieczność rozdziela
Znajdzie we mnie nadal zawsze przyjaciela

Elwira

Przebacz Waławie!

Waław

I ty mnie wzajemnie!
Ufnością twoją znajdziesz ufność we mnie,
A błędy nasze, zostając przestroga,
Spokojność z czasem przywrócić nam mogą.

Tak zawsze grywano „Męża i żonę”; ta scena powtarza się niezmiennie w czterech wydaniach Fredry dokonanych za życia poety. Natomiast w pierwszym wydaniu pośmiertnym (Warszawa 1880, w trzynastu tomach) cała ta scena znika, pojawia się natomiast w jej miejsce następująca:

Waław

Elwira wszystko wyznała,
Winna, ale wina cała
Na nią samą spaść nie może;
W naszym sumieniu największą część złoże.
Alfredzie, tego rodzaju urazy
Jednym zwyczajnie kończą się wyrazem;
Wiem, co odpowiesz, ale wiem zarazem —
I to przyznać, że w tej dobie,
Jaka bądź żądza szalona
Wre w głębi naszego łona
Musim zapomnieć o sobie.
Jestem obowiązkiem honoru
Chronić od skazy, od skazy pozoru

Tę, co zbyt ufna, serca tylko żyjąc wiara,
Przewrotności dziś naszej stała się ofiarą.

Alfred

Rozumiem i przyrzekam święcie, że w tym
względzie
Twoja wola, jaka bądź, prawem dla mnie
będzie. (...)

Co do samej różnicy obu zakończeń, to nie jest ona błaża i mamy wszelkie prawo zachować się wobec tej innowacji odpornie. O ile pierwsza wersja zgodna jest z tonem całej komedii i zamyka ją znakomicie, o tyle druga odbiega dość rażąco od całości, uderza w ton zbyt poważny, który fałszywie brzmi już w czytaniu, a jeszcze fałszywiej na scenie. (...)

I zważmy, jak jest przemoc tych, którzy zawiadnęli aparatem rzekomo „naukowym”. Pierwotne wydania Fredry — te autentyczne, drukowane za jego życia — są raczej antykwarską rzadkością; wydania pośmiertne narzuciły (z wyjątkiem wydania Chmielewskiego z r. 1888) zmieniony tekst „Męża i żony”, popularne przedruki trzymają się, oczywiście, nowych „zdobyczy wiedzy”; teatr rad nierad poddałby się również. I oto po cichu, bez usprawiedliwienia, bez dostatecznej legitymacji, odbyła się ta substytucja i nawet nikt nie zapytał, jakim prawem się to dzieje. Boję się, że prawem kaduka; czekam, aby mnie przekonano, że jest inaczej. W każdym razie ta prestidigitatorska sztuczka dokonana w biały dzień, na tekście najpopularniejszego z pisarzy to istna osobliwość.

A teraz rozważmy rzecz jeszcze z innej strony. Nie jest — jak stwierdziłem — dowiedzione, że istotnie Fredro sobie takiej zmiany życzył. Ale przypuśćmy wreszcie nawet, że jej sobie życzył. Wyłania się w takim razie niezmiernie ciekawa kwestia: w jakim stop-

niu (i przez jaki ciąg czasu) pisarz ma prawo do przekształcania swego dzieła? Rzuciłem świeżo to pytanie w gronie literatów: wywołało ono bardzo ożywioną dyskusję. Bo w istocie rzecz nie jest tak prosta, jak się zdawało. Na pozór prawa twórcy do własnego dzieła są nieograniczone; często bywa, że autor coś zmienia, coś ulepsza; przyjęte jest, że obowiązuje ostatnia redakcja utworu. Ale wyobraźmy sobie np., że Mickiewicz na schyłku życia przegląda swoją „Improwizację”, że — w momencie pojednania z Bogiem — zuchwalstwa jej wydają mu się bluźnierstwem, że je skreśla, przerabia, łagodzi. Czy potomność przyjmie to i na, czy wyrzeknie się dlatego prawdziwej, pełnej „Improwizacji” (...)

Sądzę, że nie da się tego rozstrzygnąć ogólnie; trzeba oceniać rzecz indywidualnie w każdym wypadku. Tutaj, gdy utwór przetrwał w tekście zatwierdzonym przez autora przez kilka wydań, sądzę, że i my powinniśmy go takim uszanować. Co najwyżej pełne wydanie mogłoby zmieścić dwie wersje obok siebie ze ścisłym zaznaczeniem okoliczności, w jakich pierwotny tekst został zmieniony. Rugowanie natomiast autentycznego tekstu do przypisów, do których większość czytelników nie zagląda i których popularne przedruki nie uwzględniają, wydaje mi się nadużyciem. Że zaś to przeinaczenie Fredry — choćby się komuś mogło wydawać mało ważne — nie jest czymś przypadkowym, ale schodzi się z całą ideologiczną tendencją, jaką deformuje się dziś jego fizjognomie, czuję się w obowiązku zawołać: nie fałszujcie nam Fredry!

Tadeusz Boy — Żeleński

(fragmenty szkicu „Nie Fałszujcie nam Fredry” w tomie „Obrachunki fredrowskie” PIW, Warszawa, 1956, tytuł pochodzi od redakcji programu).

MAŁY KALENDARZ ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA FREDRY

- 1793 20 czerwca w Suchorowie koło Jarosławia Aleksander Fredro urodził się jako trzeci z kolei syn ziemianina Jacka. Miał jeszcze trzech braci i trzy siostry.
- 1086 Śmierć matki. Fredro z ojcem przenosi się do Lwowa.
- 1089—1814 Jako szesnastoletni chłopak zgłasza się ochotniczo do wojsk Księstwa Warszawskiego. Bierze udział w kampanii moskiewskiej oraz bitwach pod Dreznem i Lipskiem. Odznaczony orderem Legii Honorowej oraz Krzyżem Virtuti Militari.
- 1815—1817 Powrót do kraju. W czasie pobytu w Beńkowej Wiszni (majątek rodzinny) rozpoczyna działalność literacką komedią „Intryga na prędce czyli nie ma złego bez dobrego” (przerobiona później na komediooperę „Nowy Don Kichot”). Premiera „Intrygi” odbyła się 1 marca 1817 roku na scenie lwowskiej.
- 1818—1824 Udany debiut dopinguje do dalszej pracy twórczej. Powstają nowe, coraz dojrzalsze utwory, między innymi „Pan Geldhab” (1818), i „MAŻ I ŻONA” (1820), „Cudzoziemszczyzna” (1822), „Zrzędność i przekora” (1823). W roku 1824 podróż do Włoch.
- 1825—1826 Premiera „Dam i huzarów” na scenie lwowskiej. Nowe komedie: „Gwałtu co się dzieje”, „Nikt mnie nie zna”. Pierwsze książkowe wydanie utworów pisarza, granego już także w teatrach warszawskich.

- 1823—1829 Śmierć ojca. Małżeństwo z Zofią z Jabłońskich Skarbkową. Fredro członkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- 1832—1834 Szczytowy okres w pisarstwie Fredry, przynosi komedie „Pan Jowialski” (1832), „Śluby panieńskie” (1833), „Zemsta” (1833), „Ciotunia” (1834).
- 1835 „Dożywocie” na scenie lwowskiej. Atak Seweryna Goszczyńskiego w rozprawie „Nowa epoka w poezji polskiej” a także zarzuty, ze strony innych przedstawicieli radykalnej krytyki romantycznej, którzy zarzucali Fredrze sceptyczny stosunek do konspiracji powstaniowej powoduje zerwanie z publiczną działalnością literacką. Milczenie trwa przez lat niemal dwadzieścia.
- 1839 Drugie wydanie „Komedii”.
- 1846 Pod wpływem „rabacji chłopskiej” Szeli powstaje memoriał „Uwagi nad stanem socjalnym w Galicji” adresowany do dworu austriackiego.
- 1850 Pobyt w Paryżu. Spotkanie z Adamem Mickiewiczem. Fredro poznaje także Lenartowicza i Rodakowskiego.
- 1853 Autor „Zemsty” podejmuje przerwana działalność literacką. Powstaje tzw. „druga seria komedii”, pisanych jednak do szuflady, udostępnionych dopiero po śmierci pisarza. Z tego okresu pochodzą między innymi: „Wielki człowiek do małych interesów”, „Wychowanka”, „Pan Benet”, „Rewolwer”, „Godzień litości”, „Świeczka zgasła”, „Ożenić się nie mogę”.

1876 15 lipca Aleksander Fredro umiera we Lwowie.

Dorobek literacki Fredry Dopełnia twórczość o charakterze pamiętnikarskim, „Trzy po trzy”, wspomnienia z młodości i kampanii napoleońskich, zbiór afryzmów filozoficzno-moralizatorskich „Zapiski starucha” oraz bajki i wiersze, w tym także utwory o charakterze obscenicznym.

W REPERTUARZE:

Michał Bałucki
„KLUB KAWALERÓW”

★

Pedro Calderon de la Barca
„KSIEŻNICZKA NA OPAK
WYWRÓCONA”

★

Aleksander Fredro
„MAŻ I ŻONA”

★

Stanisław Grochowiak
„OKAPI”

★

Pierre Edmond Victor
„PEPSIE”

★

Wojciech Żukrowski
PORWANIE W TIUTIURLISTANIE

Kierownictwo techniczne

JÓZEF GIERAK

HENRYK ROZWALKA

★

KIEROWNICY PRACOWNI

Główny elektryk
HENRYK HADAJ

Prac. kraw. damska
STANISŁAWA SIKORA

Prac. kraw. męska
LUCJAN OCHOTNY

Pracownia stolarska
BUDBARAS PANAJOTIS

Prac. ślus.-model.
WACŁAW GRYNCEWICZ

Prac. fryzjerska
ROMUALDA POTYSZ

Prac. malarska
KRZYSZTOF CZARSKI

Prac. tapicerska
JADWIGA POLNIAK

★

Brygadierzy sceny
HENRYK LENKIEWICZ
CZESŁAW TATARA

Egzemplarz okazywy