



TEATR DRAMATYCZNY

m. st. Warszawy

Fredro
ZEMSTA

OSOBY

CZEŚNIK RAPTUSIEWICZ	Jan Świderski
KLARA	Małgorzata Niemirska
REJENT MILCZEK	Gustaw Holoubek
WACŁAW	Olgiert Łukaszewicz
PODSTOLINA	Katarzyna Łaniewska
PAPKIN	Wiesław Golas
DYNDALSKI	Czesław Kalinowski
ŚMIGALSKI	Janusz Ziejewski
PEREŁKA	Stanisław Gawlik
MULARZE	Jarosław Skulski
	Maciej Damiński

TEATR DRAMATYCZNY
M. ST. WARSZAWY

Aleksander Fredro

ZEMSTA

Reżyseria:
GUSTAW HOLOUBEK

Scenografia:
ANDRZEJ CYBULSKI

Kierownik artystyczny i dyrektor teatru
JAN BRATKOWSKI

Wicedyrektor
MIECZYŚLAW MARSZYCKI

Kierownik literacki
STANISŁAW MARCZAK-OBORSKI

27
premiera w listopadzie 1970 r.

PARADOKSY I ZAGADKI ARCYDZIEŁA FREDRY



Aleksander Fredro
ok. 1852 r.

Zemsta, wystawiona po raz pierwszy w roku 1834, należy do najświetniejszych komedii Fredry i słusznie uchodzi za jedno z arcydzieł naszej literatury. Arcydzieła zaś mają to do siebie, że żyją trwale w świadomości kolejnych pokoleń odbiorców, której wyrazem są studia im poświęcone. Studia te oświetlają i prześwietlają dane arcydzieło, tak, że czasem znikają tkwiące w nim zagadki, zarówno te, które świadomie czy bezwiednie wprowadził autor, jak te, które wywołała i wywołuje odległość między datą powstania utworu a datami jego odbioru przez ludzi żyjących w zmienionych warunkach życia kulturalnego.

Studia fredrowskie od świetnych prac Tarnowskiego (1877) i Chłędowskiego (1880) po równie świetne wywody Pigionia (1956) i Wyki (1955), poświęciły dużo uwag *Zemście*, dziejom jej powstania, jej źródłom, charakterowi i artyzmowi, tak, że komedia wydaje się dziełem kryształowo przejrzystym. A jednak każdy do niej powrót, ponowne odczytywanie czy obejrzenie w teatrze wywołuje refleksje nie zawsze pokrywające się z wynikami, osiągniętymi przez naszych fredrologów. Z tego względu warto tu przedstawić garstkę owych refleksyj, gdyż może sygnalizują one konieczność, więcej nawet, bo możliwość nowego spojrzenia na czołowe arcydzieło Fredry.

Pierwsza to tytuł komedii, mający swą osobliwą historię. Gdy mianowicie w r. 1845 ukazała się ona na scenie warszawskiej, cenzura carska zażądała, by tytuł jej brzmiał „Zemsta za mur graniczny”. Decyzję tę łatwo zrozumieć, gdy się pamięta „pogańską” pieśń Konrada w *Dziadach*: „Tak, zemsta, zemsta na wroga, z Bogiem a choćby nawet mimo Boga”. Cenzor, obawiając się politycznego sensu wyrazu „zemsta”, był jednak lepszym znawcą dramatu Mickiewicza niż komedii Fredry, w której na plan pierwszy wysunął epizodyczną awanturę z budową muru. Być może, że

awantura ta jest kroplą, która przelewa pełne naczynie, ale nie ona przecież decyduje o pomysle Rejenta, by odbić Cześnikowi narzeczoną i wyswatać ją za swego syna, Waclawa. Cześnik, rewanżując się zwabia młodzieńca i żeni go ze swą bratanicą Klarą, czym krzyżuje wprawdzie plany przeciwnika, ale bezwiednie uszczęśliwia młodą parę i, co osobliwsza, wroga Rejenta zmienia w przyjaciela. Jeśli to jest zemsta, to zemsta nieudana, bo przecież Cześnik przegrywa i wygrywa równocześnie. Gdyby więc chodziło o tytuł komedii, musiałby on brzmieć: „Zemsta chybiona”, bo — jeśli wierzyć Lindemu i jego słownikowi — zemsta to „złość za złość, krzywda za krzywdę”, a u Fredry żaden z tych dwu rzeczowników zastoso- wać się nie da.

Sprawa druga, to pochodzenie i związana z nim oryginalność wątku *Zemsty*. Jest on bardzo prosty i doskonale znany w literaturze zarówno poza Polską jak i u nas. Dwa sąsiadujące z sobą rody, dwie rodziny czy dwaj sąsiedzi, kłócą się zajadle i antagonizm ich uniemożliwia małżeństwo ich potomkom, chłopakowi i dziewczynie. Sytuacja ta otrzymuje dwa rozwiązania, dla młodej pary niekorzystne lub korzystne. Wypadek pierwszy o finale tragicznym, to *Romeo i Julia*, posępny dramat Szekspira, oparty na krwawej noweli włoskiej. Wypadek drugi, pogodzenie się przeciwników i zgoda ich na małżeństwo zakochanej pary, to komedia drobnego molierzysty Haute-roche'a, *Les nobles de province*, przez Zabłockiego przerobionej w *Sarmatyzmie*, to *Zemsta*, to wreszcie *Les romanesques* Rostanda, to dalej rówieśnik *Zemsty*, *Pan Tadeusz* i w jego cieniu wyrosły *Urodzony Jan Dęboróg*, Syrokomli, by na tych dwu poematach epickich poprzestać.

Gdyby *Zemsta* powstała o sto lat później, w czasach, gdy Rostworowski stworzył swą *Niespodziankę*

i spotkał się z oskarżeniem o plagiat, być może, iż zarzut ten zrobiono by Fredrze, pomawiając go o okradzenie, ot choćby Zabłockiego. Komedio pisarz odpowiedziałby może na to, że pomysł swego dzieła zaczerpnął z tradycji, że dzięki małżeństwu nawiązał kontakty z rodzinami szlacheckimi okolic Krosna, z których jedna posiadała Odrzykoń, że znajomości te umożliwiły mu poznanie dokumentów, dotyczących procesu współwłaścicieli starego zamku, Firlejów i Skotnickich. Że tak było istotnie, dowodzi brulion *Zemsty*, zabawny testament wesołka, zakończony zdaniem przez poetę wykreślonym: „Pisałem czwartego czerwca w odrzykońskim zamku — Dymitr Papkin”.

Ale to bynajmniej nie wszystko, dalej bowiem się pokaże, że kłótnia Cześnika z Rejentem w inny jeszcze sposób wiąże się z Polską.

Tymczasem już ów testament dowodzi, iż Fredro związał wątek wędrowny z Polską i nawet zamierzał zlokalizować go na Podkarpaciu, że zatem opracował go oryginalnie i nadał mu nowy, rodzimy szlachecki charakter. I to tak dalece, że czytelnicy i widzowie komedii ani przypuszczali istnienia jej koneksji literackich pozapolskich. I podziwiali jej autentyczny, polski realizm.

Ale sprawa tego realizmu, akcentowanego przez fredrologów od czasów najdawniejszych, sprawa trzecia w obecnych rozważaniach nie jest bynajmniej prosta. Nowsi badacze Fredry, Kucharski, Chrzanowski i ostatnio Pigoń, stwierdzając zgodnie obecność owego realizmu, usiłowali odpowiedzieć, gdzie i kiedy rozgrywa się akcja *Zemsty*, w wieku XVIII, czy dopiero XIX. Pigoń, najsubtelniejszy z nich, doszedł do wniosku, iż Fredro, który początkowo zamierzał dać w *Zemście* komedię historyczną z w. XVII, związaną z ziemią Krośnieńską, akcję jej przeniósł ostatecznie

na teren Mazowsza z czasów Księstwa Warszawskiego czy Królestwa Polskiego, a więc w pierwsze czy drugie dwudziestolecie w. XIX i mimochodem wspominał lata ks. Józefa ze względu na „szczegóły obyczajowe”, obce Galicji a możliwe na „tradycjonalistycznym, zachowawczym Mazowszu”. Precyzyjne i poprawne rozumowanie doskonałego znawcy dzieł Fredry można jednak uściślić wiadomością mu nieznaną a doniosłą.

Pochodzi ona ze źródła bardzo pewnego, bo z Pamiętników Kajetana Koźmiana. Odziedziczył on po śmierci ojca wieś Bystrzycę pod Lublinem. We wsi, nabytej w r. 1780 przez owego ojca była połowa „zgorzałego zamku”, który w posiadaniu pomieśnikarza zmienił się w „ogromny kopiec gruzów” ze zniszczonej wieży i w „porysowane” przez jej upadek ściany dawnej budowli, pozbawionej przez burzę dachu. Szczegóły te stanowią gwarancję, iż opowieść Koźmiana jest autentyczna. Koźmian-ojciec kupił Bystrzycę od rodziny Kielczewskich, której przedstawicielami byli dwaj skłóceni bracia, Stanisław i Piotr, dzielący się spadkiem po swym ojcu. Dzieje ich wyglądają, jak następuje:

Ale najtrudniej było tych braci ugodzić, który ma z nich posiadać zamek czyli fortecę, która jedna tylko w tych dobrach była wzniesiona jeszcze w XIV wieku przez niejakich Zarczyńskich w literę Z przeciwko Tatarom, z basztami, wieżami, podziemnymi kazamatami, strzelnicami, którą rozprzestrzenili czyli odnowili Gorajscy za panowania Zygmunta III, jak wydadają umieszczone na sklepieniach orły polskie z koroną i ze snopem kłosów Wazowskich na piersiach. Ten więc zamek musiano podzielić na pół między dwóch najniezgodniejszych braci najstarszych, Stanisława i Piotra. Obydwom kłótnikom wspólny dach, wspólne

wejście, wspólne schody zostawiono, równie jak do wspólnego używania przeznaczono ogrody, place, budynki, błonia, belki (tj. błota, rozlewiska) i rzeki. Kufry papierów zostawione następcom, do których te dobra przeszły, świadczą o gorszących scenach najazdów, gwałtów, zaborów, których się ci bracia dopuszczali do tego stopnia, że o mało nie przyszło do bratobójstwa. Na środku dziedzińca tego zamku rosta ogromna lipa, pod którą umieszczona była ławka do siedzenia; brat jeden zabraniał drugiemu bratu siadać pod nią i używać cienia, gdy który samotnie siadł pod nią, drugi z okna zamku drobnym śrutem strzelał do niego. Stąd niesłychane i oburżające, i śmieszne procesa, dekreta ziemskie, grodzkie, pod karami nakazujące im zgodę braterską i zabraniające używać chłodu i cienia wspólnej lipy jednego bez drugiego. Nakoniec starszy brat wygryzł młodszego, ten trzeciemu i możniejszemu odstąpił swej schedy, a tego znowu sukcesorowie sprzedali wieś Strzyżowice Trzczańskiemu, podczasemu, słynnemu piniaczowi, aby dokuczał sukcesorom Stanisława. Tak to nienawiść odradzała się w tej linii. Ciąg posiadania Strzyżowic przez Trzczańskich powiększył jednak kufrem więcej papiery piniacze. Jakby za zasłużoną karę, że słuszną bardzo i dobrze wychowaną wdowę po Kielczewskim z domu Zarankównę, starościankę żmudzka także Trzczański pinią prześladował i z zamku wygnał, syn jego Ignacy za moich czasów zadłużywszy się i zmarnotrawiwszy majątek, z rozpaczny pistoletem życie sobie odebrał w tym samym przedsiönku, z którego tyle kłótniowych procesów wyszło. Strona zamku przez Kielczewskich posiadanego przypadkiem zgorzała, zadłużona wdowa i jej synowie ani jej zreperować, ani się przy Bystrzycy utrzymać nie mogli. Bystrzyca z Piotrowicami poszła na eksdywizją wierzyciela.

Koźmian pamiętniki swe wydał w r. 1850, ale przytoczona opowieść o skłóconych braciach dotyczy w. XVIII i mogła być, a raczej napewno była znana, i to nie tylko jemu, znacznie wcześniej, ot choćby około r. 1809, gdy pisał on głośne niegdyś ody na zawieszenie w Lublinie, po wkroczeniu do tego miasta ks. Józefa, orłów napoleońskich. A pod znakami tych orłów pojawił się tam młody oficer, w odległej przyszłości autor *Trzy po trzy*, Aleksander Fredro. Czy zetknął się z Koźmianem — nie wiemy. Że jednak mógł znać historię sporu obu braci Kielczewskich i zapamiętał z niej szczegóły o strzelaniu pod lipę, pozwala przypuścić wołanie Cześnika o gwintówkę w *Zemście*. W rezultacie więc przyjąć trzeba, iż akcję komedii należy, zgodnie z propozycją Pigonia, umieścić w zaborze rosyjskim, ale nie na Mazowszu, lecz w Lubelskiem, dobrze znanym Fredrze z r. 1809.

Szczegół ten warto tu przypomnieć, demonstruje on bowiem nowoczesny sposób widzenia Fredry, zainicjowany przez zapomniane, znakomite studia Wł. Günthera, który pierwszy ukazał rodzimy realizm komediopisarza, polegający na niewiarygodnym bogactwie drobnych wiadomości o codziennym życiu wsi polskiej i jej obyczajach. Tym samym przekreślił on niesprawiedliwe i błędne wywody S. Goszczyńskiego, który w r. 1835 uznał autora *Zemsty* za pisarza kosmopolitycznego, małpującego pomysły francuskie i odmówił mu miejsca w literaturze polskiej.

Sprawa następna, czwarta z kolei, to problem artyzmu Fredry, stawiająca go w rzędzie najznakomitszych klasyków polskich a związana przede wszystkim może z doskonałością *Zemsty*. Dawniejsi jego badacze-miłośnicy, ze Stanisławem Tarnowskim na czele, widzieli go jako twórcę genialnych postaci literackich, w rodzaju Cześnika i Rejenta, zindywidualizowanych a przecież odtwarzających figury typowe, spotykane

Jan Nepomucen Nowakowski —
pierwszy odtwórca roli Cześnika,
Lwów, 1834



TEATR ALEKSANDRA FREDRY

już w bajkach Ezopa. Tarnowski tedy dostrzegał w Cześniku rysy porywczego lwa, w Rejencie zaś sprytnego lisa, znakomicie przeciwstawione, choć nie zauważył, że w zawodach zwycięża — wedle starego schematu — chytry lis.

Badacze ci równocześnie charakteryzowali trafnie komizm, promieniujący z *Zemsty*, i to w swoich najrozmaitszych przejawach, bo źródłem jego są zarówno osobniki ludzkie, jak tradycyjny „żołnierz samochwał”, Papkin, jak notoryczny tępak, Dyndalski, a nawet sam Cześnik, jak przezabawne sytuacje, w których komediopisarz bohaterów swoich ukazuje. Dość przypomnieć dwie z wielu scen, w których komizm ten dochodzi do głosu, choćby Papkina w rozmowie z Rejentem, gdy biedny poseł kurczy się i maleje, by w końcu zlecieć po schodach, lub kłopoty Cześnika, gdy usiłuje wymyślić list miłosny, dyktowany głupowatemu Dyndalskiemu.

Przypomnieni tu badacze-miłośnicy Fredry nie dostrzegli jednej jeszcze właściwości artyzmu wielkiego komediopisarza, jego zdolności architektonicznych. Rzecz osobliwa, ale ten samouk, który o własnych siłach, intuicyjnie stwarzał sobie znajomość techniki artystycznej, zdołał odkryć podstawową zasadę budowy utworu scenicznego i zastosował ją w swych najdoskonalszych komediach, m.in. w *Zemście*. Rozumiał on tedy, że w utworze przeznaczonym na scenę, bieg wydarzeń zwany akcją musi być jak najściślej związany z działalnością postaci literackich, i gdzie jak gdzie, ale w *Zemście* właśnie jedność tę ukazał w stopniu doskonałym. Osiągnął to w obrazie zawodów narwanego Cześnika Raptusiewicza z opanowanym Rejentem Milczkiem. Pierwszy rozpoczyna grę, drugi przyjmuje ją i zwycięża, ku niezadowoleni czytelnika czy widza. A tego rodzaju finale nie gorszy ani nie dziwi, po prostu dlatego, że Fredro spogląda



Władysław Wojdałowicz jako Papkin,
Warszawa, 1901

na świat staropolski z widocznym upodobaniem i tę swą postawę potrafi umiejętnie narzucić swemu odbiorcy, człowiekowi pochodzenia obojętnie jakiego, szlacheckiego, robotniczego, czy chłopskiego. W świecie tym bowiem ukazuje ludzi, na których można polegać, czy przynajmniej — z którymi można się porozumieć i współżyć. A ta zdolność autora *Zemsty* tłumaczy, dlaczego jego komedie, sędziwe, bo półtora wieku liczące, żyją i zapewne długo jeszcze żyć będą.

Julian Krzyżanowski

— Przytoczone w tekście wywody St. Pignonia pochodzą z jego studium: *Przemiany Zemsty* (w zbiorze: *W pracowni Aleksandra Fredry*. Warszawa 1956 s. 50 i 59). Powtórzył on je w szkicu: *Aleksander Fredro wobec Ziemi Krośnieńskiej* (w tomie: *Z tradycji kulturalnych Rzeszowszczyzny*. Rzeszów 1966). Relacja Koźmiana znajduje się w jego *Pamiętnikach*. Warszawa 1902 t. II s. 4.

TEATR ALEKSANDRA FREDRY

Był największą pasją jego życia. Interesował się nim Fredro od dzieciństwa. Mimo wielu goryczy i trosk, jakich mu przysporzył był z nim związany do końca. Związek ten był wielostronny. Układał Fredro swe komedie dla najbardziej ulotnej ze sztuk — dla teatru. Zrazu nie myślał wcale o utrwaleniu ich w druku. I był tym niezwykłym autorem, który nie siebie uważał za głównego twórcę przedstawienia. Za współtwórców tej samej miary uznawał aktorów. Także reżysera. A nawet publiczność i recenzentów. Był Fredro świetnie obeznany z całym aparatem scenicznym. Tę znajomość umiejętnie wykorzystywał przy pisaniu komedii podnosząc jeszcze przez to ich walory artystyczne. Zamiłowanie do teatru i bardzo wysokie podniesienie jego roli wyniosł z domu rodzicielskiego. O sile oddziaływania teatru i jego niezwyklej mocy pobudzania wyobraźni przekonał się jako widz teatralny. Był wreszcie Fredro gorliwym i wytrwałym protektorem lwowskiej sceny. Chronił ją przed rozbiciem i grożącą wielokrotnie katastrofą finansową. Tak obeznany i żyty ze sceną miał Fredro swój własny program artystyczny. Dotyczył on zarówno celów teatru, jak i środków jego wyrazu. Wszystkie te zagadnienia są tak rozległe, że stanowią temat oddzielnej książki. Tu można się przyjrzeć tylko niektórym, i to w skrócie.

*

Trzeba przy okazji obalić niejedną mit i zburzyć niejedną legendę. Wśród nich tę, która dotyczy poziomu intelektualnego jego domu rodzinnego. Przywykło się sądzić, że środowisko Jacka Fredry raczej przejęło obskurantyzm części średniej szlachty, a nie przyswoiło jeszcze mądrzej myśli Oświecenia. Nie jest to stwierdzenie prawdziwe. Jacek Fredro sam nie

miał zapewne wykształcenia nazbyt starannego ani rozległego, ale doceniał społeczną rolę instytucji kulturalnych, wśród nich teatru, oraz znaczenie wszelkich ośrodków żywej myśli politycznej i naukowej. Jedno i drugie przekonanie wcielał w czyn. W swym domu skupiał wielu znacznych ludzi — polityków, spiskowców, uczonych, artystów. Nawet wyśmiany przez Aleksandra preceptor Płachetko okazał się człowiekiem zacnym i rozumnym. Był przyjacielem Bogusławskiego. A jako deputowany do Sejmu galicyjskiego Jacek Fredro nader usilnie protegował polską kulturę. Między innymi teatr. Przypisywał mu niezmiernie wysoką rolę w kulturze narodu. „Utrzymanie teatru konieczne jest potrzebne, a ma wielki wpływ na literaturę, czystość języka, obyczaj, kształcenie młodzieży i rozkrzewienie światła”. Powtórzył tu Jacek Fredro część wczesnego programu Oświeconych z kręgu Stanisława Augusta.

Uznanie przez Jacka Fredrę tak ważnej roli sceny w kształtowaniu literatury i urabianiu czystej, pięknej polszczyzny pozwala określić rodowód teatralnych zapatrywań jego syna.

Dzieciństwo Aleksandra przypadło na lata, kiedy Lwów nie miał stałej sceny polskiej. Czasami występowali tam aktorzy z innych miast. Nieraz organizowali przedstawienia miejscowi amatorzy. Fredro prawdopodobnie widział aktorów wileńskich kierowanych przez Macieja Każyńskiego. Być może trafił na jakieś przedstawienie *Krakowiaków i Górali*, które amatorzy przemycili na cele dobroczynne. Miał wówczas lat trzynaście. Rok wcześniej szkicował pierwszą w swym życiu komedijkę — *Strach nastraszony*. Trochę później układał w myślach plan dramatu o Jakubie Ja-

sińskim. Utworu tego nigdy nie napisał, ale za to na wieść o organizującym się wojsku polskim, które miało walczyć po stronie Francji przeciw Austriakom, natychmiast zaciąga się w jego szeregi. Przez pięć lat — z niewielkimi przerwami — walczył o wolność uciemżonych ludów Europy. Ten okres spędzony z dala od książek i pulpitu do pisania tylko pozornie nie ma znaczenia dla kształtowania się literackich i teatralnych zapatrywań Fredry. Podczas długich przemarszów wojsk czy odpierania wroga w obleżonych miastach, w czasie zamętu bitew i w pełnych napięcia chwilach ucieczki z niewoli dokonywało się u Fredry najgłębsze, bo przeprowadzane w momentach ostatecznych rozrachunków ustalanie hierarchii wartości. Wartości ludzi, idei, spraw. Stosunek pisarza do wojny, rewolucji, niepodległości, internacjonalizmu, solidarności ludzkiej został wtedy określony — mimo młodego wieku Fredry — w sposób bardzo dojrzały. Nauczył się Fredro odróżniać rzeczy ważne od błahych, problemy istotne od pozornych, wielkie uniesienia od taniego entuzjazmu. I zdobył się na mądry uśmiech, który wynika z przenikliwego przyjrzenia się światu i ze zrozumienia wszystkich ułomności, niedoskonałości, a także wartości ludzi.

Przebyta przez Fredrę kampania napoleońska najpewniej pogłębiła wrodzone u tego twórcy komedio-we widzenie świata. Pozbawiła go złudzeń co do prędkiego odzyskania niepodległości politycznej, którą by wywalczyła część Polaków poddana obcemu wodzowi i przydzielona do obcego wojska. Uczyniła postawę romantyczną — pełną uniesień, patosu, łamania się z sobą i światem, tragicznego rozdarcia — całkowicie obcą. Nauczyła trzeźwości. Kazała podtrzymywać za wszelką cenę niezawisłość ducha.

Okres wojen nie pozostał bez wpływu także na kształtowanie się upodobań teatralnych Fredry. Po



Józef Rychter jako Cześnik,
Warszawa 1866

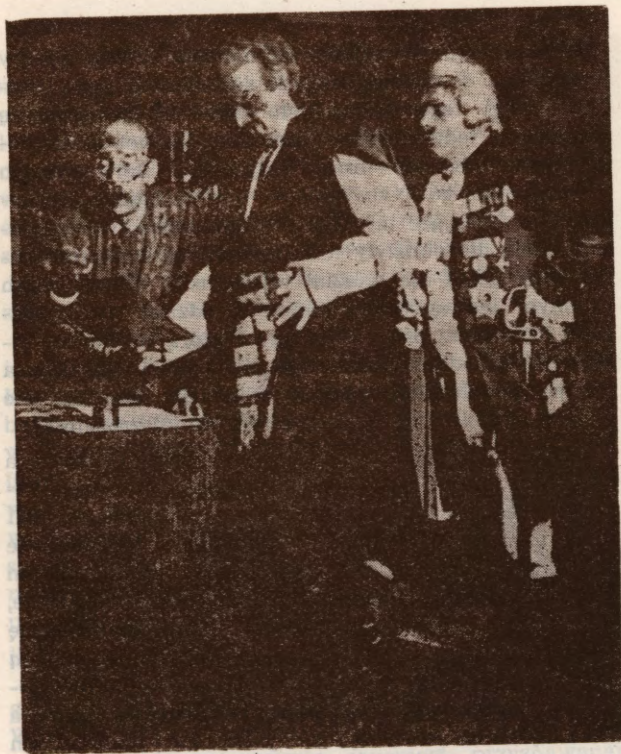
klęsce Napoleona a przed przekazaniem wojsk polskich dowództwu rosyjskiemu odwiedzał on — z najwyższym upodobaniem, a nie z nudów, jak żartował — teatry paryskie. Bo miał już wyniesiony z domu nawyk chodzenia do teatru. O tych francuskich doświadczeniach teatralnych ciągle jeszcze nie ma wiadomości nazbyt pewnych, sprawdzonych. Fredro nie był bowiem skory do zwierzeń. Nie lubił pisać listów.

Najcenniejsze okazało się dla Fredry odkrycie sztuki aktorskiej. I to nie w klasycznej tragedii. Drażnił go konwencjonalizm oraz ubóstwo ludzkich doznań Talmy. Ograniczenie jego środków wyrazu. Prawdopodobnie z zatarcia przez aktorów bogactwa ludzkiej psychiki nie odkrył Fredro dla siebie Moliera. Najgłębszą znajomość człowieka, największą umiejętność konstruowania scenicznych biografii dostrzegł Fredro u aktorów występujących w teatrach bulwarowych — de la Gaité czy Ambigu-Comique. Aktorów tych nie krępowały żadne przepisy mimiki czy deklamacji. A nadto słabe literacko utwory, niedołącznie określone role pobudzały ich odtwórców do dopełnień, dopowiedzeń. Do tworzenia kreacji scenicznych trochę ponad i poza tekstem. Dzięki temu Fredro mógł się przypatrzeć czystej sztuce aktorskiej. Dostrzec wszystkie jej szanse. „Wodewil, komedia — zanotował wiele lat później — wprawiały mnie w zachwycenie. Pierwszy raz widziałem tam skończonych i doskonałych artystów utrzymujących grą samą najlichsze nieraz ramoty i wtedy to powziąłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, choćby jak mistrzowsko przeprowadzonego i wykończonego w częściach, które by się obeszło bez dalszego rozwinięcia i podniesienia dobrą grą aktorów.” To przekonanie — mimo późniejszych różnorodnych doświadczeń, zarówno podnoszących rolę reżysera i scenografa, jak i obniżających rangę aktorów, wśród których

Fredro dostrzegał wielu tandeciarzy — utrzymało się do końca życia. W komedii *Z Przemysła do Przeszowy* pochodzącej prawdopodobnie z 1867 roku powtarza on tę samą opinię. Na zapytanie Gwalberta: „A teatru, co?” Albert odpowiada: „O tym dużo by mówić; aktorowie lepsi jak autorowie”.

Tak więc teatralne doświadczenia Fredry z 1814 roku w znacznej mierze określiły kierunek rozwoju jego twórczości scenicznej. Jej przedmiotem będzie ludzka psychika, ludzka natura. To wszystko, co kryje się poza maską: reakcje pozornie nieoczekiwane, a właśnie w pełni prawdziwe; uczucia, które człowiek starannie skrywa nie tylko przed innymi, ale także przed sobą.

Materiał do swych komedii czerpie Fredro z uważnej obserwacji ludzi. „Przecież ja znam Twoją Justysię” — pisał Julian Fredro do Aleksandra po premierze *Meża i żony*. „Znałem jeszcze osoby, które zapamiętały żywego Geldhaba unieśmiertelnionego piórem Fredry” — zwierzał się pamiętnikarz galicyjski, Władysław Zawadzki. Istniał ponoć także „prawdziwy” Jowialski. Przy konstruowaniu ról uwzględniał Fredro także właściwości psychiczne i rodzaj talentu ich przyszłych odtwórców — aktorów lwowskich a także warszawskich. „Komedie Aleksandra Fredry były pisane dla tych aktorów, oni je sami w myśli autora poczęli, oni zarysy działających osób nakreślili, oni dali mu swoje pojęcie o sztuce i znajomość tajemnic sceny. On w odwet dał ciało ich myślom (...), ożywił swym dowcipem, a to podwójne życie spłynąwszy w jedną całość utworzyło piękne dzieło sztuki. We wszystkich jego komediach główne role to nie żadne urojone osobistości, ale Benza, Nowakowski, Kamińska, dla własnej rozrywki, w dobrym humorze osnutą intrygę przeprowadzający podług natchnienia”. Na



Zemsta w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie,
1945

Dyndalski — Ludwik Solski, Cześnik — Jerzy Leszczyński,
Papkin — Kazimierz Szubert

uwagę zasługuje podkreślenie bezinteresowności i spontaniczności kreacji aktorskich w przedstawieniach komedii Fredry. Tylko w takiej atmosferze rodzi się prawdziwie wielka sztuka. Warto jeszcze zwrócić uwagę, że opinię tę wypowiedział człowiek wcale nie najzyczliwszy pisarzowi — Ludwik Jabłonowski.

A więc zarówno tajemnice, dlaczego dzieło Fredry w realizacji scenicznej osiągało doskonałość, jak i ustalenie rangi tego dzieła było wówczas powszechnie wiadome i jednoznacznie określone. Nawet ataki Pola, Goszczyńskiego oraz Szajnochy, Borkowskiego i Dobrzańskiego podważające oryginalność tych komedii, zarzucające im brak współbrzmienia ze współczesnością nie obniżyły ich niezwykłych walorów scenicznych. „Kto nie widział tej komedii w lwowskim brudnym teatrzyku, na scenie dwudziestoma dymiącymi łożówkami oświetlonej, przez którą się do niektórych łoż schodkami drabiniastymi w razie spóźnienia już po podniesieniu zasłony wchodziło, ten ich nie widział, widzieć nie będzie, a tym mniej zrozumie”.

Ta legenda umacniająca niezwykłość, podnosząca jakąś absolutną doskonałość lwowskich premier komedii Fredry istniała przez wiele lat. Jeszcze w 1861 roku anonimowy autor w artykule o Stanisławie Skarbkę za najważniejsze zjawisko w teatrze polskim XIX wieku uznał właśnie przedstawienia Fredrowskie, choć autor od ponad dwudziestu lat nie dał na scenę żadnego nowego dzieła. „*Zemsta* pozostanie *Zemstą* póki sceny polskiej stanie, ale drugiego Nowakowskiego na Raptusiewicza, a Smochowskiego na Milczka nie znajdziesz. Jeżeli był kiedy usprawiedliwiony ten galicyzm, że aktor tworzy rolę, to w tym razie. Nie obca to rzecz w dziejach dramaturgii, że autor z aktorem uzupełniają się najdoskonalej, gdy się twórczość jednego ze sztuką drugiego pożeni. Taki stosunek zachodzi między Fredrą a kilkoma aktorami tutejszej sceny. Niektóre role w jego sztukach są jakby umyślnie dla nich pisane, jakby ich miał przed oczyma pisząc je, a oni jak stworzeni do tych ról”. „Przyznali tę wysoką zaletę naszemu aktorom pierwszorzędni aktorowie scen obcych, między innymi wiedeńskiego Burgtheater”.

Znał Fredro każdy kąt teatru lwowskiego. Scenę, magazyny, garderoby. Rodzina Fredrów niemal od początku istnienia tego teatru miała tam swoją stałą lożę. Aleksander był częstym i gorliwym widzem. I to nie tylko teatru polskiego, ale także mieszczącej się w tym samym budynku opery niemieckiej. Jak się okazuje miał Fredro dużą kulturę muzyczną i dobrze się znał na inscenizacji operowej. Dowiódł tego układając libretto operowe o Rymondzie, do którego muzykę komponował Franciszek Mirecki.

Z zespołem teatru polskiego był szczerze żyty i zaprzyjaźniony. Do dyrektora, Jana Nepomucena Kamińskiego, nieraz zwracał się o radę wiedząc, że będzie ona jak najżyczliwsza. Aktorzy bywali gośćmi w jego dworku w Chorążczyźnie. Podejmował ich dobrym winem i pewno więcej ich słuchał i podpatrywał niż sam mówił. W zamian często bywał u nich, w teatrze. Ponoć nawet współuczestniczył w próbach swoich komedii. Wyjaśniał, odpowiadał, podsuwał pomysły reżyserowi i aktorom. Z tej ścisłej znajomości, przyjaźni i życzliwości mogły wyrastać dzieła tak udane.

Był Fredro przyjacielem teatru lojalnym i zawsze gotowym do pomocy. Teatr potrzebował jej często. Więc też zwracał się do swego protektora z prośbą o interwencję w sprawie zapomogi przyznawanej przez Sejm, o złagodzenie konfliktu z przedsiębiorcą niemieckim, o etaty dla aktorów w powstającym teatrze Skarbkę. Fredro, który w Sejmie galicyjskim i w Wydziale Stanowym opiekował się kulturą i oświatą, zawsze wszystkie sprawy pomyślnie załatwiał.

A jednak stosunek Fredry do teatru — do zadań, jakie winien wypełniać, i do kształtu, jaki powinien przyjmować — nie był zawsze jednakowy. Przejął



Józef Węgrzyn jako Rejent,
Teatr Wojska Polskiego,
Łódź, 1946

Fredro pewne tendencje Oświeconych. Już samo uznanie doniosłej roli sceny w walce o niezawisłość duchową Polaków, troska, aby przemawiali z niej bohaterowie o bogatej psychice, aby zwracali się do widzów w najczystszej, najpiękniejszej polszczyźnie — świadczyło o przyznaniu teatrowi ważnej roli w życiu narodu. O niezwyklej szacunku dla tej instytucji.

Przyjaźń z lwowską sceną i pomoc jej okazywana potwierdzałyby to stanowisko. Ale może właśnie dlatego, że Fredro ujmował teatr nazbyt idealnie, każde jego uchybienie wywoływało gwałtowny protest. Prowokowało do ironii. Budziło niechęć. Ten krytycyzm potęgował się z latami. Był zapewne jednym z powodów milczenia, a później upartej odmowy wystawiania nowych utworów. Obejmował coraz więcej współtwórców teatru: aktorów, autorów, publiczność, krytyków. Wreszcie obrócił się przeciw samej instytucji teatru. Zarzuty te wynikały zrazu z najgłębszej troski o teatr. A potem były także objawem goryczy starości.

Swoje stanowisko dotyczące teatru bardzo często ujawniał w komediach. Analizując te wypowiedzi z całą ostrością, pamiętając o ich zależności od konwencji literackiej można jednak na ich podstawie określić zapatrywania Fredry na teatr. Prześledzić ich kształtowanie się i odmienianie. Mają one jeszcze jedną wysoką wartość. Dzięki powoływaniu się autora na dzieła innych pisarzy, dzięki zawartym tam aluzjom czy cytatom da się określić literacką kulturę Fredry. Okazuje się ona wysoka.

Brak tu, niestety, miejsca na dokładne prześledzenie wszystkich tych odniesień i napomknien. A układa się na ich podstawie dość zwarty program estetyczny. Można tu tylko przedstawić niektóre wnioski. Tak więc obca była Fredrze wszelka poza, udanie, nienaturalność, fałsz, kłamstwo. Nie znosił kliki, sentymentalizmu, modnej wówczas grozy, tajemniczości, patosu. Uważał, że wszystko to skrywa świat i człowieka zamiast go ujawniać. Nie lubił romantycznego sztafażu w teatrze. Twórcze projekty Wiktora i Ludmira w *Panu Jowialskim* wykpiwał. „Udamy się w odlegiem leżącą krainę — żartuje Wiktor — tam pierwotną naturę śledzić będziemy, — Zamki na śnież-

ZAGADKA OSOBOWOŚCI
FREDRY*

ných szczytach Karpatów, nieme świadki przełóci — skały zwieszane, co chwila od wieków grożące upadkiem — potoki rwiące czarne świerki i kwieciste róże razem — do nowych dzieł natchną nas obu. Tam dalecy świata..." Ta metoda twórczości, te fascynacje, tak modne w tamtych czasach, były Fredrze całkowicie obce. Bo jego interesował człowiek. I to nie wielki, bohaterski. Czy w ogóle są tacy ludzie? Interesował go człowiek przeciętny, nawet mały. Chciał przeniknąć go do głębi. I ukazać całe jego skomplikowanie, co wcale nie było zadaniem prostym. „Wszystkie charaktery jedną powierzchowność wzięły; nie ma wydatnych zarysów. Co świat powie, to jest teraz duszą powszechną. Skąpiec dawniej w przenicowanej chodził sukni, trzymał ręce w kieszeni. Teraz sknera sknerą tylko w kącie; troskliwość o mniemanie przemogła miłość złota i ubożego hojnie obdarzy, byle świat o tym wiedział. — Zazdrośny gryzie wargi i milczy, tchórz mundur przywdziewa, tyran się pieści — słowem, wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości. W każdym człowieku dwie osoby; sceny musiałyby być zawsze podwójne, jak me-dale mieć dwie strony”.

Niestety, teatr współczesny — zdaniem Fredry — coraz rzadziej odznaczał się przenikliwością. Stawał się łatwy, tandetny, prostacki. „Co te Francuzi dalej nie wymyślą!” — mówi Gwalbert do Alberta w komedii *Z Przemysła do Przeszowy*. „Pewnie, pewnie — kiedy oni już teraz uczą psów gadać. Widziałem pudła, który deklamował wiersze Rasyna jak nieboszczyk Talma”. Bo to zepsucie i upadek kultury stały się właściwie powszechne. Objęły wszystkie kręgi społeczne i zawodowe. Nawet aktorzy bywają kiepscy, „a publiczność bezwstydną, mord, nie mord — wszystko u nich komedia. Ale za to cyrk! W to mi graj. Pięćdziesiąt, żebym nie skłamał, par koni arabskich



Kazimierz Opaliński jako Rejent i Jan Kurnakowicz jako Cześnik,
Teatr Narodowy, 1952

tańcuje jak w balecie, tnie polki, galopy, radawaczki, że aż człowiekowi nogi drgają". „Mierni, mierni aktorowie! Każdy sobie w domu powie. Czemuż publiczność się skupia? Bo publiczność zawsze głupia." I wreszcie w rozrachunkach ostatecznych, ale przez to już stroniczych, nadto gorzkich, w *Zapiskach starucha*, Fredro wytknął teatrowi największe — jego zdaniem — zło; może w ogóle nieodłączne od istoty teatru? To, że „oswaja” on „z występkiem karząc tylko jego śmieszna stronę”.

Wszystkie te słowa pogardy, pasji, bólu wynikały ze stosunku do teatru pełnego najgłębszych emocji. Bo często dostrzega się zło właśnie wtedy, gdy chce się dobra, potwierdzenia.

Barbara Lasocka

ZAGADKA OSOBOWOŚCI FREDRY *

Przez piętnaście lat obcowania można chyba poznać człowieka do gruntu. Zachodzi tu taki właśnie wypadek. Praca nad zbiorowym krytycznym wydaniem *Dzieł Aleksandra Fredry*, zaczęta jakoś koło 1952 r., dobiega oto końca. Wychodzi tom XIV zamykający całość plonu. Przez cały okres pracy wszedłem w zażyłość z pisarzem. Rok po roku, niemal dzień po dniu obcowałem z jego utworami, starałem się wnikać w ich nie zawsze na wierzchu leżącą problematykę, szedłem za jego poczynaniami, ciekawy ich podniet i motorów, starałem się wnikać w jego osobowość, w jego nie zawsze łatwe do rozeznania zawiłości — a teraz na odchodnym nie mogę się odjąć niepokoju: Czym się rozeznał w tym człowieku? Czy taki on był cały? W czym był rdzeń i jaka pojemność jego istoty? Rozstają się z nim w zdziwieniu nie mniejszym od tego, które wzbudzał na początku, owszem, może w głębszym? Co to za bogata, a jaka skomplikowana indywidualność, co za splot niespodzianek i zdumiewających antynomii, skłóconych, a przecież w jakiś sposób spojonych przeciwieństw! Wiązka skłonności i pasji, trudnych do rozplątania i ujęcia w ład.

Tak było od wczesnej młodości. Kojarzył w sobie silną i głęboką uczuciowość i rozwagę, a obie nakrywał żartobliwością i pustotą; już malca zwali domowi „staruszkciem”. Ledwie dorostek — pochopnie stał na hazard życie i nie oszczędzał go; zdeptał w jedną i drugą stronę szlak wielkiej wojny: od Beńkowej Wiszni aż po Moskwę i po Fontainebleau. Sforsował Berezynę, nie domarzył w Wilnie; zbiegłszy z niewoli, przez dwa mroźne tygodnie kluczył piechotą bezdrożami poza kordon, by po chwilowym pobycie w do-

* Niniejszy tekst stanowi wstęp do tzw. „Dodatku krytycznego”, który zostanie ogłoszony w ostatnim, XIV tomie *Pism Fredry* pod redakcją Prof. Stanisława Pigońa.

ZAGADKA OSOBOWOŚCI
FREDRY

mu wrócić do szeregów i związać się do samego końca z obrońcami sprawy przegrywanej. Z paroletniej kampanii wyniósł krzyż *Virtuti Militari*, a jako plony z przygodnych biwaków rozrzucił nieskapo między komilitonami wierszydła rozwiązałe i — co tu tać — zupełnie już plugawe.

Zdjąwszy mundur ten racjonalista, libertyn, sławny wietrznik i wartogłów, co po balach szlifował parkie ty w salonach lwowskich pani Potockiej, Skrzyńskich, Haurów i in., zakochał się wbrew rozsądkowi głęboko i rozpaczliwie i jak Gustaw stał na skraju samobójstwa. I tu nie koniec dziwu. Poeta (bo był przecież poetą, i to nie byle jakim) — wziął w zarząd skrętnie przez ojca zgromadzoną fortunę rodową, gospodarował nią — o dziwo! — nie „po łacinie” (której zresztą niewiele umiał), a zarządzał tak roztropnie i rozsiłwie, że potroił nie tylko własną, ale całego roduzzonego klanu familijnego.

Dziw jeszcze większy: jako człowiek i sąsiad towarzyski, wesoły i dowcipny, zapalony myśliwy i faccjonista — głęboko krył toczącego go robaka melancholii, samoudręki, wzmagającej się zgryźliwej mizantropii i awersji do świata. Nie inaczej w twórczości. Przyrodzona, nie słabnąca z latami skłonność do groteski, do rozpasanej farsowości, niczym nie zawadza ostremu, zatroskanemu obserwatorowi charakterów ludzkich czy żywotnych procesów społecznych, a jadowity sarkazm satyry czy pamfletu przewija się przez pasma jowialnego gawędziarstwa. I tak wszędzie: rysy wesołka raz po raz przecina zmarszczka zatroskanego sensata.

Albo inna frapująca antynomia. Ten poeta, co bywał na ogół (poza bajkami) wierszopisem raczej miernym, twórca literacki z urodzenia, z zamiłowania, wreszcie i z nałogu, do plonów swej twórczości przywiązany jak najtkliwiej, zachłannie, bo nawet bez

dostatecznego krytycyzmu, on, co nie lubił marnować żadnej błahostki, żadnego (nie było bez tego, żeby i poronionego) wiersza, co je przechowywał starannie, przepisywał wielokrotnie, obmyślał jak najdrobiazgowiej plany wydania pośmiertnego, a więc pisarz — zdawałoby się — w każdym fibrze swej istoty — skoro padło, umiał w porywie zawziętości z nagłą złamać pióro, nakazać sobie milczenie na lat kilkanaście, a dyrektorom teatrów zamykał drzwi przed nosem, gdy zaś wrócił do twórczości, to szuflady z utworami pozwolił odemknąć dopiero po swojej śmierci.

Ten splot dziwnych i nietawo zrozumiałych powikłań i przeciwieństw można by odsłaniać i ukazywać jeszcze dłużej, ale wystarczy może podkreślić generalnie ten fakt wewnętrznego skomplikowania w indywidualności twórczej Fredry. Nie jest on jednowymiarowy, monolityczny, raczej wieloraki i wewnątrz problematyzowany. Jak niejeden z jego światowej paranteli, kryje on w sobie rozdarcie i biegunowość: komediopisarz — na ostrej zaprawie mizantropii, przedziwny amalgamat wesołości ze smutkiem, optymizmu z pesymizmem.

Nie ma co tać: istnieje zagadka osobowości Fredry. Od zasobu jego dorobku twórczego jakże odejść bez uczucia zaniepokojenia, bez odczucia tej nie mierzchnącej dziwności.

Stanisław Pigoń

GŁÓWNE DATY ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI FREDRY

1793

Aleksander Fredro, syn Jacka i Marianny z domu hrabianki Dembińskiej, przychodzi na świat w dniu 20 czerwca w majątku rodzinnym Surochowie w ziemi przemyskiej (nie wykluczone, że był starszy o dwa lata). W domu Fredrów chowa się dziewięcioro dzieci: trzy córki, sześciu synów. Wczesne dzieciństwo upływa im w majątku Beńkowa Wisznia.

1805

Pierwsza próba twórczości teatralnej: dziecięca komedyjka *Strach nastraszony*.

1806

W dniu 18 stycznia umiera Marianna Fredrowa. Mąż z rodziną przenosi się do Lwowa.

1809

Szesnastoletni Fredro zaciąga się jako ochotnik do wojsk księcia Józefa Poniatowskiego w Trześni pod Sandomierzem; 9 czerwca mianowany podporucznikiem 11 pułku ułanów.

1812—1813

Kampania moskiewska; 20 października odznaczenie krzyżem *Virtuti Militari*. Odwrót spod Moskwy i przejście przez Berezynę. Tyfus w Wilnie, ucieczka w przebraniu z niewoli do Lwowa.

1813—1814

Dnia 10 sierpnia przybywa Fredro do Drezna i przyłącza się do Wielkiej Armii. Bierze udział w kampanii pruskiej i francuskiej w funkcji oficera ordynansowego sztabu generalnego; 30 października uczestniczy w bitwie pod Hanau. Dnia 15 kwietnia 1814 odznaczony Legią Honorową. Wiosną na kwaterze pod Paryżem, powrót do Lwowa w czerwcu tegoż roku.

1815

Zwolnienie ze służby wojskowej na własną prośbę.

1817

Pierwsza — bez powodzenia — wystawiona komedia (Lwów, 10 marca) *Intryga na przedce*, napisana w Beńkowej Wiszni, nie publikowana przez pisarza.

1818

Pierwsza publikowana i z powodzeniem grana komedia *Pan Geldhab* (prapremiera Warszawa, 7 października 1821).

1822

Jacek Fredro, udowodniwszy genealogię rodu od przelomu XIV/XV stulecia w ramach akcji sprawdzania tytułów rodowych, uzyskuje od rządu austriackiego tytuł hrabiowski dla siebie i rodziny.

1824

Aleksander jedzie do Włoch na wezwanie brata Maksymiliana, który rad by go wyswatać z bogatą kuzynką żony.

1826

Pierwsze zbiorowe wydanie *Komedii Aleksandra hr. Fredra* (Wiedeń i Lwów 1826—1838, t. 1—5) (nazwisko odmieniano ówczesnie: Fredro — Fredra).

1828

Śmierć ojca. W dniu 8 listopada ślub w Korczyniu (pod Krosnem) z Zofią hr. Skarbkową.

GŁÓWNE DATY ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI FREDRY

1829

W dniu 2 września narodziny w Beńkowej Wiszni jedynego syna, Jana Aleksandra, w przyszłości również komediopisarza. (Urodzeni w 1831, 1832 Gustaw i Jan Nepomucen umierają w niemowlęctwie). Pisarz powołany w poczet członków Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

1831

W okresie powstania listopadowego pobyt z rodziną w Wiedniu, spowodowany obawą przed epidemią cholery zawleczoną przez armię rosyjską. Bracia Edward i Henryk biorą udział w powstaniu.

1832—1835

Szczytowy okres twórczości komediowej Fredry — *Zemsta*, *Słuby panięskie*, *Pan Jowialski*, *Dożywocie*.

1833

Fredro jako przedstawiciel stanu magnackiego wybrany deputatem do Sejmu Stanowego, obejmuje w Wydziale Stanowym referat instytucji naukowych.

1835

W krakowskim „Pamiętniku Nauk i Umiejętności” ukazuje się rozprawa Seweryna Goszczyńskiego pt. *Nowa epoka poezji polskiej*, uważana przez współczesnych za główną przyczynę zamknięcia Fredry.

1837

W dniu 21 maja narodziny jedynej córki, Zofii, późniejszej żony Jana hr. Szeptyckiego, malarki i literatki.

1839

Decyzja zaprzestania twórczości pisarskiej (data podawana przez Fredrę w jego osobistych notatkach).

1842

Ataki na Fredrę w czasopismach krajowych, zapewne utwierdzające go w decyzji milczenia pisarskiego.

1845

Umiera brat Seweryn, szwoleżer napoleoński, uczestnik ataku na Somosierrę.

1846

Pod wrażeniem buntu chłopskiego Szeli w Galicji Fredro składa pełnomocnikowi cesarskiemu hr. Rudolfowi von Stadion memoriał *Uwagi nad stanem społecznym w Galicji*. Umiera w Paryżu brat, Jan Maksymilian, b. major w wojsku Księstwa Warszawskiego, odznaczony w r. 1807 Virtuti Militari i Legią Honorową, adiutant ks. Józefa, później cara Aleksandra I, kurator uniwersytetu warszawskiego, literat tragediopisarz, miłośnik teatru, pośredniczący w wystawianiu komedii brata w Warszawie.

1848

Udział w wydarzeniach Wiosny Ludów we Lwowie; uczestnictwo w dowództwie Gwardii Narodowej. Fredro, wybrany prezesem Rady Narodowej w miasteczku powiatowym Rudki, wygłasza mowę przeciw biurokracji austriackiej: „należy przepędzić diabła w stosowanym kapeluszu”.

1849

Syn pisarza, biorący udział w powstaniu węgierskim, po jego klęsce uchodzi przez Turcję do Francji.

1850

W styczniu pisarz wraz z żoną i córką przybywa do Paryża. Nawiązuje tam liczne znajomości wśród emigracji polskiej, m.in. poznaje Mickiewicza, Lenartowicza, portrecistę Henryka Rodakowskiego.

1851

Po grudniowym zamachu stanu we Francji Fredro wraz z rodziną przenosi się do Brukseli. w roku następnym powraca do Paryża.

1852

Ponowne rozpoczęcie twórczości — data podawana przez pisarza.

1852—1854

Oskarżenie Fredry o zdradę stanu, spowodowane jego mową w Rudkach w roku 1848; proces umorzony na skutek interwencji bliskiego pisarzowi ówczesnego namiestnika Galicji, hr. Agenora Gołuchowskiego.

1857

W kwietniu powrót syna do kraju, Fredro osiada we Lwowie w dworku na Chorążczyźnie.

1859

W lutym w Beńkowej Wiszni rodzi się wnuk pisarza, Andrzej Maksymilian, syn Jana Aleksandra, również w przyszłości literat wierszopis.

1861

Fredro zostaje posłem większej własności z ziemi samborskiej do pierwszego autonomicznego Sejmu Krajowego w Galicji; po kilku miesiącach składa mandat. W październiku ślub córki.

1865

Pisarz otrzymuje honorowe obywatelstwo miasta Lwowa i zostaje powołany do grona członków Akademii Umiejętności w Krakowie.

1867

Ostatnia napisana i datowana komedia Fredry pt. *Ostatnia wola*. Umiera brat Henryk.

1876

W dniu 15 lipca Aleksander Fredro umiera we Lwowie w cztery miesiące po zgonie Goszczyńskiego, osiadłego na starość również we Lwowie, naprzeciwko domu Fredry. Zwłoki zostają złożone w grobach rodzinnych w kościele parafialnym w Rudkach.

Kazimierz Wyka

(Aleksander Fredro, PWN, Warszawa 1968)



TEATRU DRAMATYCZNEGO
M. ST. WARSZAWY
W LATACH 1955/1970

Stanisław Wyspiański

WESELE

Reż. Maryna Broniewska, Jan Świdorski. Scen. Andrzej Pronaszko — 22.VII.1955

Wsiewołod Wiszniewski

TRAGEDIA OPTYMISTYCZNA

Reż. Lidia Zamkow. Scen. Andrzej Sadowski — 7.XI.1955

Bertolt Brecht

DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 18.II.1956 (prapremiera polska)

William Szekspir

ROMEO I JULIA

Reż. Lidia Zamkow. Scen. Andrzej Sadowski — 17.IV.1956

Maciej Słomczyński

SAMOTNOŚĆ

Reż. Lidia Zamkow. Scen. Andrzej Sadowski — 1.VII.1956 (prapremiera)

Victor Hugo

RUY BLAS

Reż. Maryna Broniewska. Scen. Irena Burke — 21.IX.1956

Bertolt Brecht

SZWEJK

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 17.I.1957 (prapremiera)

Frances Goodrich Albert Hackett

PAMIĘTNIK ANNY FRANK

Reż. Jan Świdorski. Scen. Andrzej Sadowski — 8.III.1957 (prapr. polska)



Henryk Tomaszewski,
1955 r.

Aleksander Fredro

DAMY I HUZARY

Reż. zespołowa. Scen. Irena Burke — 14.V.1957

Eugene Ionesco

KRZESŁA

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 25.VII.1957

Jerzy Broszkiewicz

IMIONA WŁADZY

Reż. Lidia Zamkow. Scen. Andrzej Sadowski — 18.IX.1957 (prapremiera)

Witold Gombrowicz

IWONA KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

Reż. Halina Mikołajska. Scen. Andrzej Sadowski — 29.XI.1957 (prapremiera)

Jean Anouilh

ANTYGONA

Reż. Jerzy Rakowiecki. Scen. Andrzej Sadowski — 7.II.1958

KOŃ

Reż. zespołowa — 11.I.1958 (prapremiera)

Friedrich Dürrenmatt

WIZYTA STARSZEJ PANI

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 7.III.1958

Sławomir Mrożek

POLICJANCI

Reż. Jan Świdorski. Scen. Jan Kosiński — 27.VI.1958 (prapremiera)

Bertolt Brecht

PAN PUNTILA I JEGO SŁUGA MATTI

Reż. Konrad Swinarski. Scen. Tomasz Rumiński — 28.VIII.1958

Christopher Fry

SZKODA TEJ CZAROWNICY NA STOS

Reż. Ludwik René. Scen. Andrzej Sadowski — 29.X.1958 (prapr. polska)



Jan Lenica,
1958 r.

Jan Potocki
PARADY

Reż. Ewa Bonacka. Scen. Władysław Daszewski —
29.X.1958 (prapremiera polska)

Friedrich Dürrenmatt
ROMULUS WIELKI

Reż. Halina Mikołajska, Andrzej Sadowski. Scen. An-
drzej Sadowski — 2.II.1959 (prapremiera polska)

Carlo Gozzi
KSIĘŻNICZKA TURANDOT

Reż. Konrad Swinarski. Scen. Henryk Janiga —
3.V.1959

Ray Lawler
LATO SIEDEMNASTEJ LALKI

Reż. Andrzej Makarewicz. Scen. Aniela Wojciechow-
ska — 30.V.1959

Arthur Miller
PROCES W SALEM

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 11.XI.1959
(prapremiera polska)

Stanisław Ignacy Witkiewicz
W MAŁYM DWORKU WARIAT I ZAKONNICA
Reż. Wanda Laskowska. Scen. Józef Szajna —
16.XII.1959

Andrzej Jarecki w/g Arystofanesa
PTAKI

Reż. Konrad Swinarski. Scen. Andrzej Sadowski —
19.III.1960 (prapremiera)

Tadeusz Różewicz
KARTOTEKA

Reż. Wanda Laskowska. Scen. Jan Kosiński —
26.III.1960 (prapremiera)



Władysław Daszewski,
1953 r.



Jean-Paul Sartre
DIABEŁ I PAN BÓG

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 28.V.1960
(prapremiera polska)

Andrzej Wydrzyński
UCZTA MORDERCÓW

Reż. Wanda Laskowska. Scen. Zofia Pietrusińska —
1.VIII.1960 (prapremiera)

William Szekspir
MAKBET

Reż. Bohdan Korzeniewski. Scen. Andrzej Sadowski —
10.XI.1960

Friedrich Dürrenmatt
ANIOL ZSTĄPIŁ DO BABILONU

Reż. Konrad Swinarski. Scen. Ewa Starowieyska —
23.II.1961 (prapremiera polska)

Leonid Zorin
CZAS MŁODOŚCI

Reż. Wanda Laskowska. Scen. Zofia Pietrusińska —
25.II.1961

Zbigniew Herbert
REKONSTRUKCJA POETY

Reż. J. Pieńkiewicz. Scen. A. Wojciechowska.
DRUGI POKÓJ

Reż. Lucyna Tychowa. Scen. Aniela Wojciechowska —
JASKINIA FILOZOFÓW

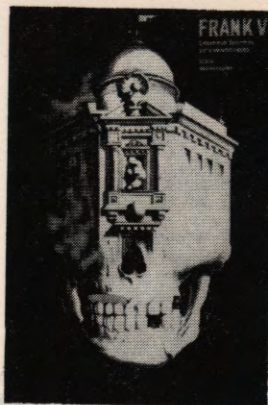
Reż. Noemi Korsan. Scen. Irena Burke — 6.II.1961

Sofokles
KRÓL EDYP

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 23.V.1961

Eugene Ionesco
NOSOROŻEC

Reż. Wanda Laskowska. Scen. Andrzej Sadowski —
16.IX.1961



Franciszek Starowieyski,
1962 r.

Sławomir Mrożek
INDYK

Reż. Zbigniew Bogdański. Scen. Janusz Adam Krasowski — 1.X.1961

Mikołaj Gogol

OŻENEK

Reż. Jan Świdorski. Scen. Ewa Starowieyska — 7.XI.1961

Eurypides

MEDEA

Reż. Jerzy Markuszewski. Scen. Andrzej Sadowski — 16.I.1962

Robert Penn Warren

WILL STARK

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 24.I.1962 (prapremiera polska)

Tadeusz Różewicz

GRUPA LAOKOONA

Reż. Wanda Laskowska. Scen. Andrzej Sadowski — 14.IV.1962 (prapremiera)

Friedrich Dürrenmatt

FRANK V

Reż. Konrad Swinarski. Scen. Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski — 6.V.1962 (prapremiera polska)

Antoni Czechow

PLATONOW

Reż. Adam Hanuszkiewicz. Scen. Krzysztof Pankiewicz. 20.VI.1962 (prapremiera polska)

Georg Büchner

LEONCE I LENA

Reż. Wanda Laskowska. Scen. Józef Szajna — 12.X.1962



Roman Cieślewicz,
1962 r.

William Szekspir

HAMLET

Reż. Gustaw Holoubek. Scen. Jan Kosiński — 11.XI.1962

Friedrich Dürrenmatt

FIZYCY

Reż. Ludwik René. Scen. Ewa Starowieyska — 23.I.1963 (prapremiera polska)

Thomas Stearns Eliot

ZJAZD RODZINNY

Reż. Bohdan Poręba. Scen. Ewa Starowieyska — 16.II.1963 (prapremiera polska)

Juliusz Słowacki

KSIĄDZ MAREK

Reż. Adam Hanuszkiewicz. Scen. Jan Kosiński — 27.IV.1963

Jerzy Jurandot

DZIEWIĄTY SPRAWIEDLIWY

Reż. Ludwik René. Scen. Wojciech Sześciński — 27.VI.1963

Bertolt Brecht

WIZJE SIMONY MACHARD

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 20.XI.1963

Sławomir Mrożek

ŚMIERĆ PORUCZNIKA

Reż. Aleksander Bardini. Scen. Jan Kosiński — 21.XI.1963 (prapremiera)

Maksym Gorki

LETNICY

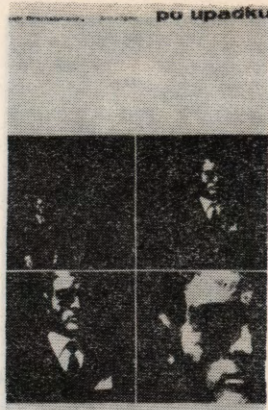
Reż. Ludwik René. Scen. Ewa Starowieyska — 7.II.1964

Sean O'Casey

CZERWONE RÓŻE DLA MNIE

Reż. Aleksander Bardini. Scen. Ewa Starowieyska — 16.V.1964 (prapr. polska)

Waldemar Świerzy,
1965 r.



Ludwik Adam Dmuszewski — Leon Schiller
SZKODA WĄSÓW
Reż. Irma Czaykowska. Scen. Zenobiusz Strzelecki —
30.V.1964

Max Frisch
DON JUAN CZYLI MIŁOŚĆ DO GEOMETRII
Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 21.X.1964

Frank D. Gilroy
KTO URATUJE WIEŚNIAKA?
Reż. Jan Świdorski. Scen. Zenobiusz Strzelecki —
28.X.1964 (prapremiera polska)

Arthur Miller
PO UPADKU
Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 27.II.1965
(prapremiera polska)

Tadeusz Breza
URZĄD
Reż. Władysław Krzemiński. Scen. Krzysztof Pan-
kiewicz — 14.V.1965

Miguel de Cervantes Saavedra
TEATR CUDÓW
Reż. Irma Czaykowska. Scen. Lidia Mintycz i Jerzy
Skarżyński — 24.VI.1965

Michel de Ghelderode
WĘDRÓWKA MISTRZA KOŚCIEJA
Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 9.IX.1965
(prapremiera polska)

Krzysztof Gruszczyński
QUIZ
Reż. Jan Bratkowski. Scen. Franciszek Starowieyski —
6.II.1966 (prapremiera)

Friedrich Dürrenmatt
ROMULUS WIELKI
Reż. Ludwik René. Scen. Jan. Kosiński — 1.III.1966

Molière
SZKOŁA ŻON
Reż. Jan Świdorski. Scen. Jan Kosiński — 13.IX.1966

Claude Aveline
BROUART I NIEPORZĄDEK
Reż. Andrzej Szczepkowski. Scen. Wojciech Sieciń-
ski — 7.IX.1966 (prapremiera polska)

Tomasz Mann
O DŁUGIM CZEKANIU
Konsultacja reżyserska Irma Czaykowska. Scen.
Andrzej Stopka — 5.XI.1966 (prapremiera)

Friedrich Dürrenmatt
METEOR
Reż. Ludwik René. Scen. Stanisław Bąkowski —
25.XI.1966 (prapremiera polska)

José Triana
WIECZÓR ZBRODNIARZY
Reż. Wanda Laskowska. Scen. Zofia Wierchowicz —
5.I.1967 (prapremiera polska)

Jerzy Jurandot
PAMIĄTKOWA FOTOGRAFIA
Reż. Witold Skaruch. Scen. Lech Zahorski —
16.II.1967

Jaroslav Langer
DRZEWO
Reż. Lech Wojciechowski. Scen. Romuald Nowicki —
26.IV.1967 (prapremiera)

Aleksander Gribojedow
MĄDREMU BIADA
Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 26.V.1967



FERNANDO ARRABAL

GUERNICA

TEATR DRAMATYCZNY (sala prób)

Daniel Mróz, 1969 r.

Tadeusz Różewicz

SPAGHETTI I MIECZ

Reż. Witold Skaruch. Scen. Jan Kosiński — 16.VII.1967
(prapremiera)

Friedrich Dürrenmatt

ANABAPTYŚCI

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 18.XI.1967
(prapremiera polska)

Ewa Otwinowska

KARIERA

Reż. Witold Skaruch. Scen. Romuald Nowicki —
21.XII.1967

Joanna Olczak

JA — NAPOLEON

Reż. Andrzej Szczepkowski. Scen. Ali Bunsch —
22.II.1968 (prapremiera)

Fiodor Dostojewski

IDIOTA

Reż. Stanisław Brejdygant. Scen. Zofia Wierchowicz —
10.III.1968

Konstanty Ildefons Gałczyński

NOC CUDÓW

Reż. Piotr Piaskowski. Scen. Jan Kosiński — 8.VI.1963

Erskine Caldwell

JENNY

Reż. Witold Skaruch. Scen. Andrzej Cybulski —
6.VII.1968 (prapremiera)

Stanisław Wyspiański

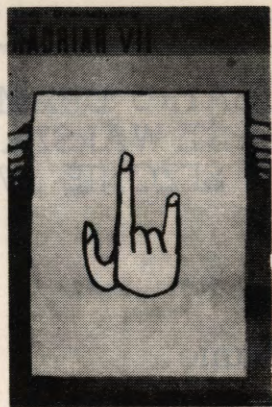
KRONIKI KRÓLEWSKIE

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 8.XI.1968
(prapremiera)

Andrzej Wawro

WOWRO

Reż. Piotr Piaskowski. Scen. Jan Kosiński —
8.XII.1968 (prapremiera)



Henryk Tomaszewski,

1969 r.

Maxwell Anderson SCENERIA ZIMOWA

Reż. Jan Bratkowski. Scen. Zofia Pietrusińska —
1.III.1969

Peter Shaffer CZARNA KOMEDIA

Reż. Piotr Piaskowski. Scen. Xymena Zaniewska-
Chwedczuk — 12.IV.1969

Pedro Calderon de la Barca ŻYCIE JEST SNEM

Reż. Ludwik René. Scen. Jan Kosiński — 7.VI.1969

Fernando Arrabal GUERNICA

Reż. Helmut Kajzar. Scen. Daniel Mróz — 20.VI.1969
(prapremiera polska)

Stanisław Przybyszewski ŚNIEG

Reż. Ignacy Gogolewski. Scen. Zofia Pietrusińska —
31.X.1969

Peter Luke HADRIAN VII

Reż. Jan Bratkowski. Scen. Jan Kosiński —
29.XI.1969 (prapremiera polska)

Tadeusz Różewicz ŚMIESZNY STARUSZEK

Reż. Piotr Piaskowski. Scen. Jan Kosiński — 7.III.1970

Jan Kasprowicz MARCHOŁT GRUBY A SPROŚNY

Reż. Ludwik René. Scen. Ali Bunsch — 15.IV.1970

Friedrich Dürrenmatt KRÓL JAN WEDŁUG SZEK-
SPIRA

Reż. Ludwik René. Scen. Zofia Wierchowicz —
15.VII.1970

Harold Pinter KOCHANEK, LEKKI BÓL

Reż. Jan Bratkowski. Scen. Andrzej Sadowski
18.IX.1970

TEATRU DRAMATYCZNEGO
M. ST. WARSZAWY
W SEZONIE 1970/71

Panie

1. Helena Bartosik
2. Karolina Borchardt
3. Helena Bystrzanowska
4. Krystyna Ciechomska
5. Helena Dąbrowska
6. Halina Dobrowolska
7. Bronisława Gerson-Dobrowolska
8. Irena Górską
9. Walentyna Grzybowska
10. Ryszarda Hanin
11. Barbara Horawianka
12. Halina Jasnorzewska
13. Janina Jaworska
14. Helena Kalinowska
15. Krystyna Kamińska-René
16. Barbara Klimkiewicz
17. Mirosława Krajewska
18. Cecylia Kubiciówna
19. Danuta Kwiatkowska
20. Katarzyna Laniewska
21. Wanda Luczycka
22. Krystyna Maciejewska-Zapasiewicz
23. Krystyna Miecikówna
24. Elżbieta Osterwa
25. Zofia Rysiówna
26. Stanisława Stępniońska
27. Danuta Szaflarska
28. Janina Traczykówna
29. Maria Wachowiak
30. Lucyna Winnicka
31. Małgorzata Wiśniewska-Niemirska
32. Magdalena Zawadzka

Panowie

1. Tadeusz Bartosik
2. Henryk Czyż
3. Maciej Damiński
4. Wojciech Duryasz
5. Jan Galecki
6. Stanisław Gawlik
7. Ignacy Gogolewski
8. Wiesław Gołas
9. Lechosław Herz
10. Gustaw Holoubek
11. Czesław Kalinowski
12. Zygmunt Kęstowicz
13. Zbigniew Koczanowicz
14. Władysław Krasnowiecki
15. Olgierd Łukaszewicz
16. Mieczysław Milecki
17. Józef Nowak
18. Janusz Paluszkiwicz
19. Franciszek Pieczka
20. Ryszard Pietruski
21. Bolesław Płotnicki
22. Wojciech Pokora
23. Witold Skaruch
24. Jarosław Skulski
25. Stefan Sródka
26. Stanisław Wyszynski
27. Mieczysław Voit
28. Zbigniew Zapasiewicz
29. Jerzy Zelnik
30. Janusz Ziejewski

Kierownik Nadzoru Artystycznego
JANINA KĘSTOWICZ

Konsultant muzyczny
JANUSZ JĘDRZEJCZAK

Asystent scenografa
IRENA BURKE

Inspicjent
RYSZARD SZCZYCIŃSKI

Sufler
JANINA BIERNACKA

Kierownik Biura Obsługi Widzów
MIECZYŚLAW LEWICKI

Kierownik techniczny
JANUSZ CIARKOWSKI

Brygadier sceny
MAKARY MAJEWSKI

Kierownicy pracowni perukarskich
HALINA SZYMAŃSKA
EDWARD ŚWIĘTOCHOWSKI

Światło
NIKODEM STĘPNIEWSKI

Kostiumy wykonano pod kierownictwem
WIKTORII JĘDRZEJEWSKIEJ
WINCENTEGO WTULICHA

Kierownik pracowni malarskiej
STANISŁAW MIGDAŁ

Kierownik pracowni modelatorskiej
JANUSZ CIARKOWSKI

Kierownik pracowni tapicerskiej
EUGENIUSZ NOWAK

Kierownik pracowni szewskiej
ANTONI WICHLIŃSKI

Kierownik pracowni stolarskiej
JÓZEF GRZELAK

Kierownik pracowni ślusarskiej
JÓZEF FILIPOWICZ

Efekty akustyczne
CZESŁAW SZYDZIAK

Projekt graficzny progra-
mu: KRZYSZTOF LENK



Pomnik Fredry we Lwowie



Cena 4,50 zł