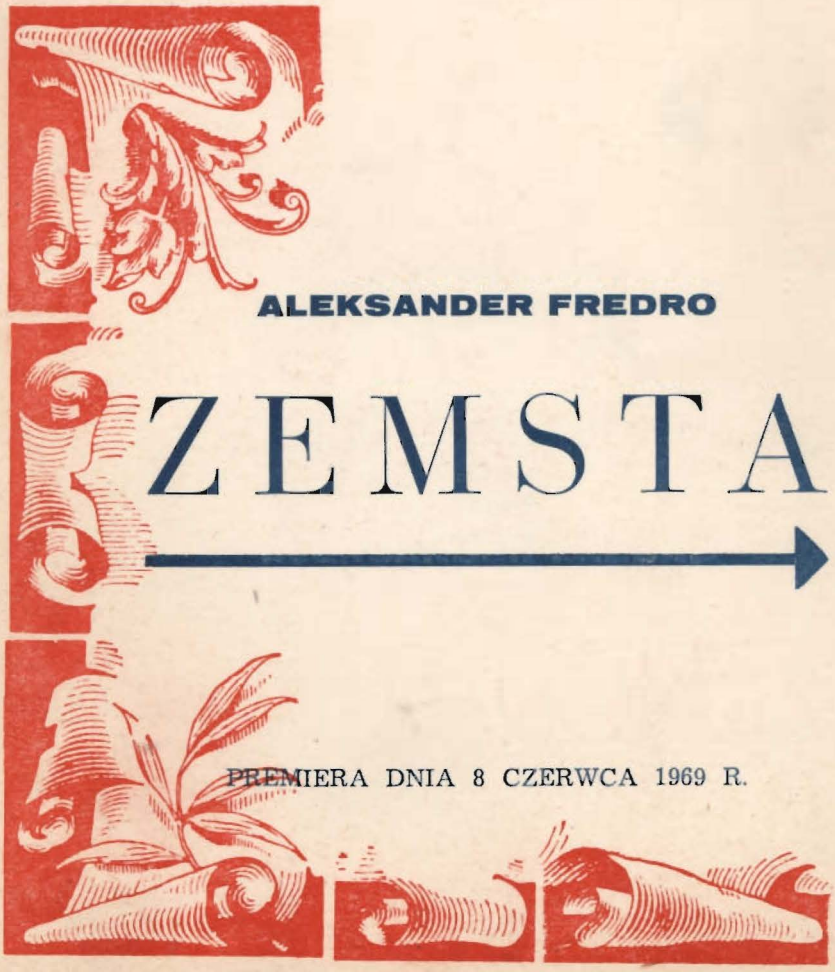
PAŃSTWOWY TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE
ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KLASY

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW DĄBROWSKI



ALEKSANDER FREDRO

TADEUSZ HOLLENDER

W TEATRZE FREDRY

Czas w starych kopersztychach zżółkły papier marszczy,
ułańskim błyska czakiem, kitką w amarantach,
zegar-empire złoconą zakrywa się tarczą,
by fałszywym, za długim zmącić sen kurantem.

Senny park — gdzie w strzyżonych klombach i alejach
na ławeczce pod klonem amory ułańskie,
w nocy wiatr wspominkami i liśćmi przywieje,
aż rozszlocha się panna nad romansem Tańskiej.

W miastach smukli panowie de Birbant-Birbanccy
w faraona postawią dożywocia stawkę,
aby na wsi z posagiem pogruchać w altance,
a przed zmrokiem przejść jeszcze na nudę i kawkę.

Kontusze drzemią w kufrach, już dawno do szatni
kuse fraczki w kolorach weszły uśmiechniętych.
Oniemiał z kordem w ręku rębajło ostatni,
zwiesił wąs i mieszczańskim ostał się rejentem.

Pochowano pod korcem dukatowe złoto.
Jak aktor straszy skurczem komediowej maski
i schyłek dni rubaszną skończy anegdotą
żywy — a już umarły szlachecki Jowialski.

Patrzcie, mieszczański Łatka, horrendum, mosanie,
szlagonów i birbantów obrawszy ze skórki,
chociaż sam innobilis, omal nie dostanie
biednej, lecz wciąż wielmożnej, bo szlacheckiej córki.

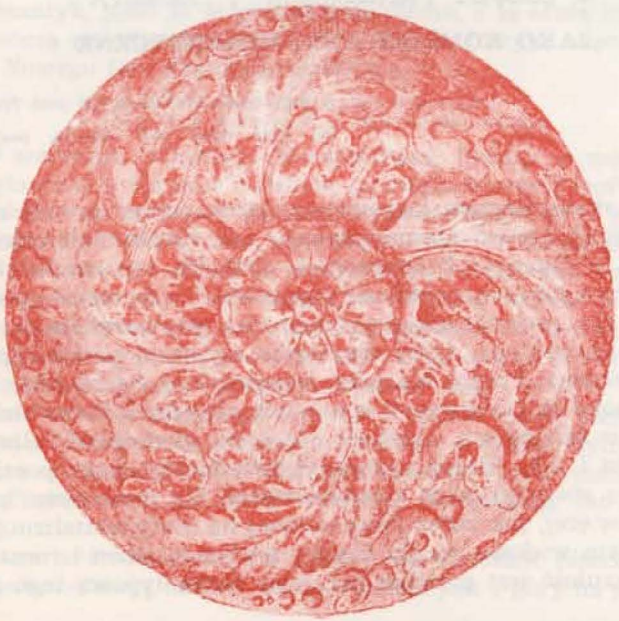
Co za czasy, panowie, pono na Zachodzie
korable parą dymów pierzą się na fluktach...
— O tempora! O mores! Szlachta na psy schodzi.
— Nad Polską Włoch w balonie — nieczysta to sztuka.

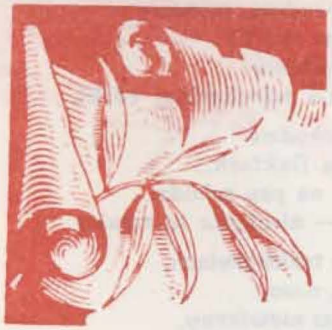
Oficerom z wojenki zbyt nudno w traktierniach,
lulki ćmią, baki świecą, zadzierają nosa,
a że w worku grosz goni drugi grosz niewierny,
mundurem i szabelką zarobią na posag.

— Epoko! Hrabia piórem po pańsku się para,
hrabia rej wodzi w tłumie fraczków kanarkowych.
Już dawno w empirowych czas stanął zegarach,
sypiąc młodym szaleństwa, starym — śnieg na głowy.

I scena jak kopersztych wszelką ostrość zatrze,
jak próchno błyska ku nam senną światła smugą...
— Sto lat śmiechem ogromnym parsknęło w teatrze.
— Sto lat się tak śmiejemy — naprawdę — to długo.

1938 r.





JULIUSZ KLEINER

DWA SZKICE

1. „ŚLUBY PANIEŃSKIE" i „ZEMSTA" JAKO KOMEDIE ANTYROMANTYCZNE

A mój dom, co był dotąd pod francuską szpadą,
Od dziś dnia jest oberżą pod czułą balladą.

Takim stwierdzeniem zwycięstwa, które odnosi poezja romantyczna, kończy bardzo nieromantyczny pan Kapka najbardziej romantyczną z komedyj Fredrowskich. *Odludki i poeta* bowiem to utwór, który naprawdę zrodził się z motywów i z ducha nowej poezji. A jednak, gdy przyszło zakończyć komedię, gdy nasunęła się aluzja do prądu literackiego, który zwycięsko wypierał pseudoklasyczną poezję francuską, Fredro nie mógł powstrzymać się od śmiechu.

Bo jakkolwiek próbował sił w nowych gatunkach literackich, jakkolwiek i w komediach odzywały się nowe pierwiastki, klasykiem był przecież i jako klasyk zakończył świetnie tę epokę poezji polskiej, którą stworzył wiek stanisławowski. Na romantyzm patrzył tak mniej więcej, jak autor *Żony modnej* na sentymentalizm. Podobieństwo tym większe, że dla Fredry sentymentalizm i romantyzm to jedno: czułość jest przecież tak samo cechą typową tego prądu,

jak ballada typowym gatunkiem literackim. Ile komizmu wydobył z sentymentalno-romantycznych upodobań, to rzecz znana. Ale uszło uwagi, że niechęć do romantyzmu w znacznej mierze ukształtowała dwa jego arcydzieła — uszło uwagi dlatego zapewne, że zawdzięczają one niemało romantyzmowi, że chwilowo zdawać się mogą ideałem komedii romantycznej. *Śluby panieńskie* i *Zemstę* pisał Fredro jako antyromantyk, pisał je w tym samym duchu, z tą samą intencją, co młodzieńczą parodię romansowych mrzonek, *Intrygę naprędce*, później w *Nowego Don Kiszota* przerobioną.

A ja ci radzę — wypogódź swe czoło,
Nie bądź Gustawem — lecz kochaj wesoło.

Nie sentencja Andrzeja Maksymiliana Fredry o mężczyznach i białogłowach, o rozumie i afekcie, powinna stanowić motto *Ślubów panieńskich*, ale te słowa Radosta wypowiedziane przy pierwszym pojawieniu się Albina. „Nie bądź Gustawem" — oczywiście Gustawem z *Dziadów*. Bo *Śluby* są odpowiedzią na *Dziadów* część drugą i czwartą, które może nie darmo dwukrotnie jeszcze przypomina poeta, zawsze w związku z płaczliwą postacią Albina smętnie kochającego: Klara, po raz pierwszy odzywając się na scenie, przemawia do Albina stylem i rytmem *Dziadów* części II („Na wezwanie takie dzielne, Powtórzone po trzy razy, Nawet duchy nieśmiertelne (...) stają władcy brać rozkazy"); Gustaw w tymże stylu i rytmie wyszydza Albina („Chodzi, łazi cień Albina, Płacze diabli wiedzą czego! Pięćdziesiąt lat jęczy, szlocha, Pięćdziesiąt lat wzdycha, kocha").

Gustaw z *Dziadów* to dla Fredry reprezentant niszczącej bezpotrzebnie, bolesnej miłości, która skazana jest z góry na przegraną.

Przeciwstawia mu więc drugiego Gustawa, który wie również co to miłość (wie nawet dobrze, jakie są romantyczne teorie miłości), ale który kocha wesoło, radośnie i zwycięsko, z przedsiębiorczością bujnego temperamentu młodzieńczego, z pomysłowością figlarnego a jasnego rozsądku .On tylko zwyciężyć zdoła, nie wzdychający Albin. Albin w myśl konsekwentnego rozwinięcia założeń powinien by z niczym odejść, i tego by się widz spodziewał; logika tradycji komediowej kazała mu łaskę wyrządzić; zwycięstwo Albina wszakże jest tylko drugim zwycięstwem Gustawa.

Ażeby współcześni rozumieli przeciwstawienie miłości w *Ślubach* uczuciom sentymentalno-romantycznym, podobierał Fredro imiona znane z literatury ówczesnej; Gustawowi dał imię bohater *Dziadów* Albinowi kochanek z dwu sentymentalnych utworów Kasperowskiego, z których jeden, *Żale Elwiry*, przedstawiał rozpacz kochanki niepocieszonej po stracie Albina, drugi (drukowany tylko częściowo w „Rozmaitościach" lwowskich) opiewał *Cierpienia Albina*. Klara i Aniela imiona otrzymały po sentymentalnych bohaterkach Korzeniowskiego. W Albinie sparodiował Fredro miłość sentymentalną; ale jako artysta prawdziwy na tym nie poprzestał — stworzył własny ideał uczuć w osobach Gustawa i Anieli, ideał tak za serce chwytający, że mógłby się w tych kreacjach antyromantycznych zakochać romantyk.

I pokochać zdoła też romantyk antyromantyczną *Zemstę*.

Tak — antyromantyczną: nie zwalczającą wprawdzie romantyzmu, ale parodiującą celowo motywy powieści romantyczno-rycerskiej, zwłaszcza Walterskotowskiej.

Odkąd Walpole *Zamkiem w Otranto* zainicjował powieść sen-

OSTATNIE PRZEDSTAWIENIE

TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE.

W Niedzielę dnia 16 Lipca 1899 r.

ze współudziałem

p. T. TRAPSZÓWNEJ i p. J. ŚLIWICKIEGO

artystów „Teatru Rozmaitości" w Warszawie.

ZEMSTA

Komedya w czterech aktach wierszem Aleksandra hr. Fredry.

OSOBY

Początek o godz. 7½, koniec po godz. 10.

kry do Teatru pudełko 1 Złr., poleca A. Nowiński Bracka Nr 5.

sacyjną, z której niemało zaczerpnął Walter Scott, dzieje rycerskie związały się z budowlanymi — 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 waśni, 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 dłonią 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 Wacław 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 Wacława i Klary. Rycerz zakochany wkradający się do obozu wrogiego, by widzieć kochankę, to jeden z najefektowniejszych pomysłów w powieści rycerskiej; transpozycja komediowa daje Wacława, który jako komisarz dostaje się w dom Cześnika. Wyraźniej jeszcze sparodiowana romantyczna walka dwu zakochanych; zamiast rycerzy walczących o kochankę, Podstolina, która usiłuje odzyskać Wacława, stojącego w ten sposób między dwiema zakochanymi, między Podstoliną a Klarą; sam zaś Wacław ma parodię rywala 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 niespodziany: 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 więc zbyteczne, co zresztą nie przeszkadza faktowi, że niby scena porwania rozgrywa się w chwili, gdy Wacław zostaje otoczony w scenie ósmej. Tak zaś chęć parodiowania owładnęła poetą, że przygotowując „porwanie" kapitalnie sparodiował cudowną scenę dyktowania listu w *Ślubach panieńskich;* 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 ufność ku osobie itd.".

Pojedynkowi dwu starców można było niewątpliwie użyczyć również piętna komizmu i parodii, ale tutaj takt artystyczny i rozumienie 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 pomysłową, 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 dokonanym porwaniu) 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 doskonałe jest zakończenie, w którym właściwie wszystkie strony walczące (tj. Cześnik, Rejent i Podstolina) przegrywają — i zarazem wszyscy wygrywają.

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

Ale to nie wystarczyło wenie 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 sentymentalno-romantyczne utwory bez pieśni przy wtórze lutni obejść się nie mogły; śpiewa, jak w epoce romantycznej oczekiwać można, pieśń ludową, która Fredrze widocznie mniej się podobała niż Molierowi piosenka przytoczona w *Mizantropie*.

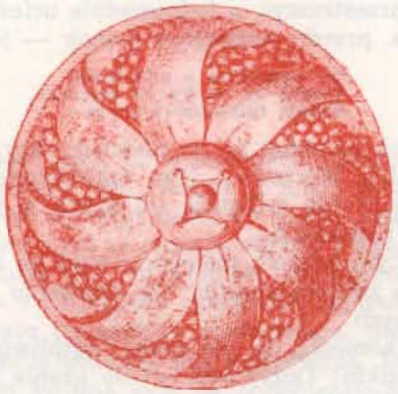
Akt drugi: rycerz Papkin produkuje się jako kochanek. Styl jego, tak bajecznie sparodiowany, nie jest wprawdzie parodią stylu romantycznego, ale za to sam Papkin po romantycznych propozycjach Klary niespodziewanie krytykuje romantykę grozy: „Pannom w głowie krokodyle: To dziś modne, wdzięczne, ładne, 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 tylko 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 opromienił się blaskami romantycznego pojmowania uczuć i że antyromantyczna *Zemsta* owiewa urokiem romantycznego wskrzeszania czasów minionych.

1918 r.



2. COMMEDIA DELL'ARTE W „ZEMŚCIE" A SPÓR O DATOWANIE AKCJI

Bawi się świetnie publiczność, gdy przysłuchuje się i przypatruje scenie niby-miłosnej, jaką odgrywają w akcie drugim *Zemsty* Papkin i Klara; bawi się niemniej świetnie czytelnik, gdy zachwycają go i rozśmieszają ich wypowiedzi stylowe. Niezależnie od akcji właściwej, bez wpływu na jej tok, *intermezzem* niespodziewanym darzy tutaj teatr w teatrze. Nagle przedzierzgają się dwie postaci owej przeszłości szlacheckiej w parę aktorów — i ku przyjemności własnej urządzają — *commedia dell'arte*, improwizowany popis poetycko-aktorski.

Że gra z całą świadomością Klara, to jasne. Przygotował tę ekspansję talentu i temperamentu i humoru nastrój, w jaki ją wpra-

wiły perypetie zygzakowe jej własnego, bardzo poważnie i bardzo serdecznie przeżywanego romansu, którego bohaterkę obok szczerości uczucia i rezolutności cechuje nadto *sense of humour*, dar odczuwania radosnego śmieszności.

Najpierw, za sceną, dzięki zwyczajowi podsłuchiwania, który uprawia jako dobrze wychowana panienka, ubawiła się zalotami Cześnika starego do niezupełnie młodziutkiej Podstoliny:

Ona, skromna, raczka spiekła,
Ale rączkę mu przyrzekła.

Po chwili... podsłuchiwanie pozwoliło jej stwierdzić obecność Wacława w mieszkaniu Cześnika i usłyszeć rozmowę ukochanego z Papkinem („Ja wiem wszystko, bom słuchała"). Miałaby powód zaniepokoić się i przestraszyć, a jednocześnie ucieszyć przedsiębiorczością młodzieńca, przede wszystkim jednak — jest ubawiona:

Co wyrabiasz, o mój Boże!
Trzeba by mi być w rozpaczy,
Żebym tylko czasu miała.

Jeszcze bardziej mogłoby ją w niepokój wprawić zachowanie się Podstoliny wobec Wacława i jego zakłopotana, stroskana bezradność. Na szczęście nie orientuje się Klara w sytuacji i triumfująco śmieje się rozbawiona.

Skoro więc w tym właśnie momencie hołd jej składa Papkin — ona urządza sobie zabawę stosując się ironicznie do stylu i treści enuncjacyj miłosnych.

Że Klara gra komedię, to nie budzi wątpliwości. Ale czy gra komedię także Papkin? Oczywiście — bo granie komedii jest zasadniczą formą jego życia.

Funkcję Papkina w budowie *Zemsty* stanowi skupienie i doprowadzenie do skrajności żywiołu komicznego. Rola taka w tradycji teatralnej była znana, przypadała wesołkom, błaznom. Postać tego rodzaju czasem jest tylko narzędziem dla produkowania żartów, dowcipów, gestów komicznych i śmiesznych sytuacji i pozbawiona bywa nieraz wszelkiej samoistnej logiki losu i charakteru. Czasem — jak np. Grabiec w *Balladynie* — ma częściowo konstrukcję konsekwentną indywidualnej postaci, częściowo zaś przełamuje tę konsekwencję osobistą, by stać się tylko narzędziem dla wprowadzania dowcipu, satyry, groteski, dla wywoływania śmiechu. Papkin wydawać się może marionetką stworzoną celem rozśmieszania, automatem śmieszność produkującym. Ale Fredro, niezrównany twórca ludzi żywych, uczynił i tego potomka żołnierzy-samochwałów, śmiesznie tchórzliwych i kłamiących bezczelnie, człowiekiem żywym, o istotnej logice wewnętrznej.

Papkin jest faktorem, którego panowie ze szlachty używają do załatwiania spraw różnych, jak używali często żydów-faktorów. Ale

to faktor wyższego typu, do specjalnych poruczeń, bo ma zalety pewne — i pracodawcy jego, chociaż go dosyć postponują, przyznają mu owe zalety. Jest obrotny, ruchliwy, giętki, posiada dar płynnego słowa, pomysłowość i coś w rodzaju talentu literackiego związanego z literacką kulturą. Ma świadomość nadmierną, megalomańską swych plusów — i „kompleks niższości", wywołany w nim przez nędzę życia i przez pogardliwe traktowanie, tłumi rekompensatą, na której stworzenie pozwala mu wyobraźnia. Buduje sobie świat fikcji — i w tym świecie żyje na podobieństwo dzieci, zwłaszcza wątłych, nie mogących innym dorównać, i uciekających w sferę jakiejś baśni o własnej osobie. On nie tylko innych pragnie olśnić kłamstwami, on sam w nie częściowo wierzy (chociaż ma poczucie realnych stosunków i umie je ocenić — i wtedy jednak deformując je chętnie). W świecie fikcji swoich jest dziedzicem fortuny wielkiej, wojownikiem sławnym i rozrywanym przez kobiety kochankiem.

Taką logiką osobistości dziwacznej, a jednak możliwej i prawdziwej, uprawdopodobnił Fredro rolę, którą mu wyznaczył w komediowej parodii romansu rycerskiego. Obdarzył go — sparodiowaną pełną biografią romantycznego rycerza: w akcie pierwszym swat i wojownik, w akcie drugim kochanek rycerski, w trzecim poseł, w czwartym bohater umierający.

Papkin, który nazwisko swe może nie tylko „papie", tj. gębie i „papce" zawdzięcza, lecz równie komicznej postaci papuziej Papagena z głośnej, także we Lwowie i w Warszawie popularnej opery Mozarta *Die Zauberflöte (Flet czarodziejski)*, marzy (podobnie zno-

wu jak Papageno) o miłości — i w swoim świecie fikcji przeżywa... romans z Klarą.

Czy o fikcję idzie — czy też o śmieszne i nierealne, ale istotne plany matrymonialne?

Jeśli ktoś w ciągu słuchania aktu I sądził, że nieobojętne dla akcji plany zachwyconego sobą i swym śpiewem Papkina znajdują wyraz w zapowiedziach: „Jemu (Cześnikowi) oddam Podstolinę, Malowidło nieco stare, Sobie wezmę śliczną Klarę" — „I zapewne do mnie powie, Gdy mu zdobycz mą przedstawię: Niechaj Klara twą zostanie" — to światło należyte rzuca na uczucie dzielnego wojownika rozmowa z Wacławem w akcie II. Gdy się dowiaduje, że „w swym jeńcu ma rywala", nie jest mu to miłe, ale w zamian za sakiewkę gotów rywalowi dopomagać i od jakiegokolwiek przygnębienia wydaje się daleki; a jeżeli w scenie IX będzie Wacławowi tylko połowicznie się przysługiwał, to dlatego, by Cześnik nie miał do niego pretensji. To zaś właśnie, że po wyznaniu Wacława, świadomy chyba przewagi „rywala", oświadcza Klarze miłość, mówi o nie zamąconym dalszym snuciu fikcji romansowej i każe jego zapał traktować na równi z opowiadaniami o tryumfach rycerskich i erotycznych, jako granie przeżywanej komedii.

Commedia dell'arte zaimprowizowana przez Papkina i Klarę a nawiązująca do obfitej tradycji literackiej oświadczyn komicznych oraz ironicznego ich przyjmowania przez wybranki — zyskuje specjalną barwę i urok specjalny przez swą stylowość, przez związek z rozmaitymi przejawami kultury romansowej.

Papkin zaczyna scenę deklaracją miłosną w stylu klasyczno-barokowym, w którym łatwo wskazać rozmaite elementy i baroku, i klasycyzmu, kapitalnie przez Fredrę tak dobierane, że stają się rozśmieszającą parodią. To, rzecz jasna, z punktu widzenia mówcy efekt nie zamierzony i nie przewidziany, bo ani krytycyzmem, ani taktem, ani umiarem nie grzeszy on bynajmniej; posiadanie wszakże kultury literackiej i umiejętność stosowania środków tradycyjnej poetyki okazuje wyraźnie i potrafi się tym wszystkim popisywać. Klasycyzm odpowiada ogólnej kulturze szlacheckiej i w szczególności epoce, w której modne były widocznie ody, skoro przecież nasz poeta — niby Koźmian drugi — Cześnikowi proponował w akcie I wysłuchanie „szczytnej, pięknej ody", „ody do pokoju". Barokowość tak zharmonizowana z postawą wielbiciela Klary, bo właśnie barokowi lirycy miłośni nie dbali o zgodność poetyckich wynurzeń z prawdą uczucia, nie zanikła mimo antybarokowej poezji stanisławowskiej: w akcie III barokową przemową Rejent powita Podstolinę, a w *Panu Tadeuszu* podoficer młody, co w r. 1812 panegiryk komponuje, wierny jest i klasycyzmowi swej epoki, i barokowi, kiedy pisze: „O ty, której wdzięki Budzą bolesną radość

i rozkoszne męki! Która na szyk Bellony, gdy zwróciwszy twarz piękną" itd.

Klara, od razu w odpowiedzi dająca dowód, że niegorzej od Papkina używać umie retoryczno-poetycznych powiedzeń, choć używa ich znacznie rozsądniej — przechodzi do innego stylu, równie bliskiego Papkinowi.

W dawnych czasach rycerz prawy
Ku czci drogiej swej kochanki
W turniejowe wjeżdżał szranki.

Widocznie i jej, i Papkinowi znana jest poezja i erotyka rycerska, „miłość dworna". Jeszcze przed epoką romantyzmu wracano w Europie zachodniej do poezji rycerskiej, a wśród arystokracji francuskiej już około r. 1780 ideałem modnym stał się trubadur będący w jednej osobie wojownikiem, poetą i kochankiem. I w liryce, i w romansie, i w dramacie jawi się pseudotrubadurski rodzaj, *genre troubadour*.

U nas już w r. 1804 *Wybór powieści moralnych i romansów*, który w dwudziestu swych tomikach różne europejskie nowości literackie wprowadzał, w opowiadaniu pt. *Ida z Tokkenburga* przedstawiał bohatera, co jako trubadur staje przed ukochaną. W Puławach interesowano się żywo na początku w. XIX rycerstwem i jego poezją i średniowieczną sztuką. „Domek gotycki" stanął w r. 1809 obok zbudowanej przy końcu XVIII w. (1798) „Świątyni Sybilli", a wśród urządzanych zabaw nie zabrakło i „zabawy rycerskiej". Turniej i kulturę rycerską uczyniła Anna z Radziwiłłów Mostowska składnikami rzekomo litewskiego świata dawnego w powieści niby-historycznej pt. *Astolda* (1807). Izabela Czartoryska,

ALEKSANDER FREDRO

ZEMSTA

komedia wierszem w dwóch częściach, w pięciu obrazach

OSOBY:

Cześnik Raptusiewicz	— JULIUSZ GRABOWSKI — LESZEK KUBANEK
Klara, jego synowica	— ALEKSANDRA GÓRSKA
Rejent Milczek	— JERZY KALISZEWSKI
Wacław, syn Rejenta	— JULIAN JABCZYŃSKI — HENRYK MATWISZYN
Podstolina	— LUDWIKA CASTORI — KATARZYNA MEYER
Papkin	— MARIAN CEBULSKI
Dyndalski, marszałek	— ROMAN STANKIEWICZ
Śmigalski, dworzanin (Cześnika)	— LESZEK KUBANEK — JULIUSZ GRABOWSKI
Perełka, kuchmistrz	— MIECZYSŁAW JABŁOŃSKI
Murarz I	— AMBROŻY KLIMCZAK
Murarz II	— GUSTAW KRON
Murarz III	— JERZY SZMIDT

Hajduki, pachołki, domownicy, ksiądz

Reżyseria
BRONISŁAW DĄBROWSKI

Scenografia
KAZIMIERZ WIŚNIAK

Muzyka
FRANCISZEK BARFUSS

Asystent reżysera: HENRYK MATWISZYN

Układ intermediów
ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Spektakl prowadzi
ZOFIA JABUREK

Kontrola tekstu
MARIA CENCORA

Kierownik techniczny
MIKOŁAJ GAWRIŁOW

Kierownik Pracowni Scenotechnicznej
ROMAN FENIUK

Kierownicy pracowni:

Elektro-Akustycznej
KRZYSZTOF ŁUBA

Krawieckiej damskiej
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej męskiej
TADEUSZ STANKIEWICZ

Prace perukarskie
KAZIMIERA FOSZCZYŃSKA,
MARIA JAWORSKA

Kierownik oświetlenia i operator światła
gł. elektryk EUGENIUSZ WIECHEĆ

Operator dźwięku
ZBIGNIEW JANIK

wśród wypisów z autorów różnych pomieszczała pieśni trubadurów i podania o Artusie i rycerzach Okrągłego Stołu, opierając się na niedawno ogłoszonym poemacie francuskim Creuzégo de Lessera, kompilującego średniowieczne utwory epickie. Jeśli Maria z Czartoryskich ks. Wirtemberska w *Malwinie* turniej uczyni decydującym momentem akcji, to i atmosferze puławskiej będzie wierna, i pójdzie śladami *Astoldy*.

Ponieważ walki ze smokami znane są poezji rycerskiej, więc nie przełamuje jej stylu Klara, gdy rycerzowi swemu zleca... schwycenie i przystawienie krokodyla. Jeśli Papkin od „desertej Arabii" mógł zacząć, nie tylko przez tradycje klasyczne pobudzony, ale i przez zainteresowania podróżnicze, egzotyczne, orientalistyczne wieku XVIII i lat następnych, to dlaczegóż Klara nie ma go nad Nil skierować wtedy, gdy wyprawa Napoleona Egiptowi nadała cechy modnego kraju?

A jednak — Papkin piętnuje złośliwą i dowcipną propozycję, tchórzowi uczynioną, jako przejaw nowego jakiegoś stylu.

Pannom w głowie krokodyle,
Bo dziś każda zgrozy szuka.
To dziś modne, wdzięczne, ładne,
Co zabójcze, co szkaradne! —
Dawniej młoda panieneczka
Mile rzekła kochankowi:
Daj mi, luby, kanareczka —
A dziś każda swemu powie:
Jeśli nie chcesz mojej zguby,
Krokodyla daj mi, luby! —

Dawniej — to znaczy wtedy, gdy sam tylko sentymentalizm modny był wśród kobiet. Panowanie jego nie minęło jeszcze; do przedmiotów modnych należy gitara, przy której dźwięku złoto-

włose dziewczę w dworku szlacheckim śpiewa piosenki; znajdą się między nimi nawet piosenki na nutę ludową; wszak to czasy Reklewskiego i Brodzińskich. I Papkin może parodiować trubadura, który śpiewem chce wywołać ukochaną — i przy akompaniamencie gitary śpiewa w akcie I wybraną bardzo niewłaściwie i nietaktownie piosenkę ludową.

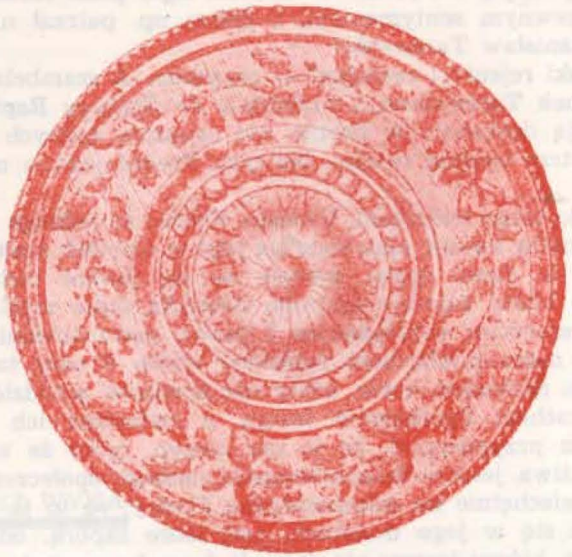
Ale tkliwy sentymentalizm ma już rywala: od r. 1795, od rozpoczęcia widowisk teatralnych *Abellinem wielkim bandytą* Bogusławski przeszczepia na scenę polską repertuar wiedeński; wzruszają publiczność lwowską, a potem warszawską „dramy" zarówno sentymentalno-rycerskie, jak też wstrząsające grozą. Jawi się element grozy i w zbiorowym wydaniu poezyj Niemcewicza (1803—1805), przyswajającego pełną okropności balladę angielską Lewisa *Alonzo i Helena* i w *Wyborze powieści moralnych i romansów*. Damy czytają nie tylko sentymentalne romanse pani Cottin i sentymentalno-rycerskie pani Genlis, lecz także głośne powieści sensacyjne Anny Radcliffe, operujące efektami tajemniczości, zbrodni i grozy. Anna Mostowska pod opiekę „ponurego ducha Anny de Radclif" (poznała ją w przekładzie francuskim) oddaje w r. 1806 trzy nowatorskie tomiki pt. *Moje rozrywki*, nieudolnie naśladujące typ sensacyjnej literatury.

Widocznie weszła ta literatura w skład ustalonej mody literackiej, jeśli Papkin twierdzi: „To dziś modne, (...) Co zabójcze, co szkaradne". A że jednocześnie moda literacka obejmowała już w dziedzinie tematów turnieje i rycerskie śluby, więc rozmowa widocznie toczy się gdzieś pod koniec pierwszego dziesięciolecia wieku XIX. Zgodne to ze wskazówką chronologiczną, której udziela Fredro w akcie IV, gdy stary Cześnik wspomina konfederację barską jako odległe czasy pięknej młodości.

Tak zatem analiza dialogu Papkina i Klary nie tylko sporo przyjemności daje badaczowi, lecz nadto wynik ważny.

Przynosi silny argument na korzyść ostatecznego ustalenia czasu akcji *Zemsty*.

1952 r.



TADEUSZ ŻELEŃSKI - BOY

„ZEMSTA" Z PUNKTU WIDZENIA MURARZA

...*Zemsta* Fredry... Pisałem o niej niedawno w Krakowie; wyśpiewałem wszystkie hymny na cześć tej uroczej komedii. Może by tak dla odmiany spojrzeć na nią z innego punktu widzenia? Na przykład... z punktu murarza, który naprawiał mur graniczny?

A więc, było tak. Dwóch szlachciców sąsiadów darło ze sobą koty; jeden na złość drugiemu postanowił naprawić mur. Posłał po murarza; w trakcie roboty drugi szlachcic murarza spędził i poturbował; pierwszy odmówił mu zapłaty i wyszturchał go za drzwi. Później dwaj szlachcice się pogodzili, pożenili dzieci i wyprawili huczne wesele. A murarz? Historia nic już o murarzu nie wspomina.

Cóż za głupstwo! — powie ktoś. Nie takie głupstwo, szanowny panie. Bo niech pan posłucha. Murarz miał dzieci („mieć możecie, tacy młodzi", jak słusznie powiada rejent); te dzieci miały znów synów, których posłano do szkoły, i dzisiaj te wnuki skromnego murarza to jest po trosze dzisiejsza rodząca się Polska, to jest — publiczność teatralna. I jak tu żądać, aby te wnuki poturbowanego

murarza patrzyły na jaśnie wielmożne figle pana cześnika z tym samym rzewnym sentymentem, z jakim np. patrzał na nie karmazyn Stanisław Tarnowski!

A wnuki rejenta i cześnika? — zapytacie. A szambelan Milczek, wychowanek Teresianum, i hrabiowie *de Raptusy* Raptusiewiczowie? Grają doskonale w bridża, nie opuszczą żadnych wyścigów, ale w teatrze bywają rzadko. Na tych Fredro jeszcze mniej może liczyć.

I oto do czego zmierzam. Uważam Fredrę za jednego z największych artystów świata, zjawienie się jego w dziejach naszego teatru, zwłaszcza w danej epoce, wydaje mi się jakimś cudem. Toteż, odkąd się bliżej zajmuję teatrem, dręczyła mnie myśl, dlaczego, wbrew wszystkim entuzjazmom i nawet moralizowaniu krytyki, dzisiejsza nasza publiczność pozostaje wobec Fredry tak oporna? Czemu ten rozkoszny autor, który nie powinien schodzić ze sceny, jest postrachem dyrektorów teatru, a zwłaszcza ich kasjerów? I zacząłem przypuszczać, że to nic innego, tylko że zbyt młoda i nadwrażliwa jeszcze demokratyzacja naszego społeczeństwa reaguje tak niechętnie na szlachetczyznę Fredry; że to ta przeszłość, odbijająca się w jego utworach, jest może zaporą, odgradzającą go od tych, którzy jeszcze nie dojrzeli do rozkoszowania się samym artyzmem.

A może i jeszcze coś? Może właśnie tej przeszłości jeszcze za dużo w naszym obecnym życiu? Może za dużo się tłucze w Polsce jeszcze ducha szlachetczyzny, tym tylko różnej od owej fredrowskiej, że straciła do szczętu wdzięk, humor i gest? Może i to jest ową przeszkodą? I może dopiero kiedy ów czerep rubaszny stanie się naprawdę muzealnym zabytkiem, wówczas, wyzwolona ze skorupy swego materiału, przemówi do wszystkich Polaków *dusza anielska* artysty Fredry.

Tak, *Fredry*, po prostu. Bo gotów byłbym zaproponować pewną koncesję dla ducha czasu. Gotów byłbym opuścić na afiszach teatralnych owo „prowokujące" *hr.* przy nazwisku Fredry, jak gdyby podkreślające jego przynależność klasową. Wszak mimo „okopów Św. Trójcy" nawet autor *Nieboskiej* jest po prostu Krasińskim, nie hr. Krasińskim. Fredro zasłużył na to, aby go odhrabić. Nazwijmy go, jeżeli chcecie, „obywatelem" Fredrą, nawet „towarzyszem" Fredrą, ale kochajmy go i żyjmy z nim naprawdę jak z towarzyszem, bo Fredro to jest owa tęcza, zwiastująca nam niegdyś, że się Pan Bóg troszkę przestał na nas gniewać; to jest najczystszy, najszlachetniejszy uśmiech, jaki kiedykolwiek wykwitł na naszej smętnej, polskiej ziemi...

Boy - Żeleński „Obrachunki Fredrowskie"
Książka i Wiedza 1949.

KAZIMIERZ WYKA

KIEDY ROZGRYWA SIĘ „ZEMSTA" I DLACZEGO JEST KOMEDIĄ?

1.

Oglądając na scenie *Zemstę* Aleksandra Fredry widz współczesny obydwa postawione w tytule pytania gotów jest uznać za zbędne i zbyteczne. Kiedy rozgrywa się *Zemsta*? Oczywiście, że w szlacheckiej Polsce przedrozbiorowej. Pojawiają się przecież przed nami postacie przybrane w kontusze i obdarzone takimi tytułami jak Cześnik, Rejent, Podstolina (czyli wdowa po Podstolim), jak marszałek śmiesznego dworu Cześnika — Dyndalski oraz kuchmistrz Śmigalski.

Dlaczego jest komedią? Przy takim pytaniu zdziwienie widza jeszcze bardziej rośnie. Jakżeż bowiem nie może być komedią dzieło teatralne, w którym jedną z głównych postaci stanowi przezabawny fanfaron Papkin, dzieło, w którym mając strzelić do przeciwnika Cześnik woła na sługę: „Hej! Gerwazy! daj gwintówkę! Niechaj strącę tę makówkę!" Zamiast strzału rzeczywistego — wybuch śmiechu na widowni.

A jednak, mimo sprzeciwu czy zdziwienia widza, obydwa pytania skłonny jestem podtrzymać. Bo wcale nie jest rzeczą oczywistą, kiedy, w jakim przypuszczalnie dziesięcioleciu rozgrywa się

akcja tej wspaniałej komedii. Również fabuła i konflikty podane w *Zemście* co chwila ocierają się o sytuacje dramatyczne, dalekie od komediowego charakteru, tyle że szczególna zręczność autorska Fredry przesuwa je natychmiast na pole komedii. Dlatego rozpatrzmy uważnie obydwa postawione pytania, ponieważ podobny zabieg może ułatwić zrozumienie tej arcykomedii. Fredro jest bowiem twórcą niesłychanie przejrzystym, niebywale klarownym, ale to nie oznacza, ażeby nie był pisarzem kunsztownym, świadomym swego rzemiosła i w genialny sposób znającym sztukę oddziaływania na widza teatralnego.

2.

Kiedy rozgrywa się akcja *Zemsty*? Temat swojej komedii zaczerpnął Fredro z dziejów starego zamczyska w Odrzykoniu na północ od Krosna, którego połowa przypadła mu w posagu żony. Dawne akta procesowe, jakie dostały się do jego rąk, opowiadały, jak to zniszczone później zamczysko było w XVII stuleciu w ciągu przeszło trzydziestu lat przedmiotem niekończących się waśni i procesów między jego współwłaścicielami. Jeden z nich, uparty pieniacz Jan Skotnicki, to daleki pierwowzór Rejenta. Drugi, rębajło i zawadiaka Piotr Firlej, to podobny pierwowzór Cześnika. Podobnie też jak w komedii, długoletnie zatargi zakończyły się małżeństwem między dziećmi obydwu skłóconych stron.

Warto też dodać, że owe malownicze i w pięknej okolicy położone mury, przyciągnęły też uwagę innych artystów polskich. Seweryn Goszczyński umieścił w nich akcję swojej fantastyczno-patriotycznej powieści *Król zamczyska*. Chętnie szkicował odrzykońskie zwaliska Jan Matejko, gdy znalazł się na ziemi krośnieńskiej.

Temat stąd zaczerpnięty zamierzał Fredro opracować z początku w postaci komedii całkowicie współczesnej. Znamy plan tej komedii. W samym układzie akcji niewiele się ona różni od definitywnego kształtu *Zemsty*. Ale przyszły Cześnik w tym planie jest Baronem, Rejent nazywa się Kiełbik, a Podstolina nosi nazwisko Pani Rublowa. Na przykład, ilekroć w *Zemście* Cześnik używa staropolskiego porzekadła *mocium panie*, tylekroć w tym miejscu Baron powiada — *pas si bête* (nie takim głupi).

I początkowo zaczął Fredro pisać definitywną redakcję *Zemsty* przy użyciu Barona, Kiełbika i Rublowej, by nagle, ukończywszy w ten sposób akt pierwszy, zanotować w rękopisie: „Zmiana czasu w planie: I akt do przerobienia". I skoro ta „zmiana czasu w planie" nastąpiła pod jego piórem, *Zemsta* przybrała wygląd w jakim wystawiona została po raz pierwszy we Lwowie dnia 17 lutego

1834 i w jakim ją odtąd oglądają liczne pokolenia widzów teatralnych.

W jakim więc konkretnie czasie toczy się akcja *Zemsty*? Mimo kontuszów Cześnika i Rejenta odpowiedź niełatwa. *Zemsta* niewątpliwie rozgrywa się w okresie, w jakim dawny sarmacki obyczaj szlachecki poczyna zanikać na rzecz nowych typów ludzkich, nowych obyczajów i strojów. Tak było za panowania króla Stanisława Augusta, zwłaszcza w drugiej jego połowie. Ponadto Cześnik to onegdajszy konfederat barski. Bitwy, które wymienia on w apostrofie do karabeli (akt IV), to bitwy konfederacji barskiej, rozpoczętej w roku 1768, w pierwszych latach panowania króla Stanisława Augusta.

W ramach tego panowania Cześnik i Rejent będą więc typowymi przedstawicielami sarmatyzmu, siedzącymi gdzieś na głębokiej prowincji. Ale na tę prowincję docierają przemiany obyczajowe typowe dla dworu królewskiego i ośrodków ten dwór naśladujących. Przykładem romans Podstoliny z Wacławem. Ta romansowa wdówka, łasa na amory ze studentem podającym się za kogo innego, niż jest naprawdę, to wcale częste zjawisko „żon modnych" owego okresu. Takie to wdowy i podobnych młodzieńców mając na myśli wyrzekał Ignacy Krasicki w satyrze *Świat zepsuty*: — „wolno szaleć młodzieży, wolno starym zwodzić, wolno się na czas żenić, wolno i rozwodzić".

Barwa czasowa epoki stanisławowskiej góruje więc w *Zemście*. Ale nie jest to barwa wyłączna. Bo z jednej strony pewne elementy tej arcykomedii sięgają aż polskiego baroku. Dowodem może być kwiecista i typowo barokowa tyrada, którą Rejent wita w swoim

domu Podstolinę: „Wielki splendor na mnie spływa, moja pani miłościwa" (akt III, sc. 5). Z drugiej zaś strony w przezabawnej scenie między Klarą a Papkinem (akt II, sc. 8), kiedy w dowód rycerskiej stałości żąda ona od Papkina krokodyla żywcem, napotykamy fredrowską kpinę z określonych objawów wczesnego romantyzmu.

W tle kulturalnym *Zemsty* rozpiętość chronologiczna sięga zatem do czasów baroku po wczesny romantyzm. Ale nie ma w tej komedii ani jednego zdania, w którym wyraźnie powiedziane zostało, czy jesteśmy przed rozbiorami czy już po rozbiorach Rzeczypospolitej Szlacheckiej. Ta rzeczpospolita, zaludniona obrazami ludzkimi typowymi dla Polski szlacheckiej, jak gdyby istniała poza czasem, jak gdyby czas historyczny przystanął w miejscu.

Nie tyle więc w jakimś realnym i dającym się dokładnie oznaczyć dziesięcioleciu rozgrywa się *Zemsta*, ile w takim czasie, jaki za Józefem Ignacym Kraszewskim wypada nazwać *czasem kontuszowym*. Ten zwrot oznacza to, że w danym dziele pisarz wiernie zachował obyczajowe, kontuszowe, właściwości dawnego obyczaju szlacheckiego, ale mało mu na tym zależało, by realizm chronologiczno-historyczny utworu został ściśle dotrzymany. Minęła bowiem bezpowrotnie Polska szlachecka, ale pozostał na zawsze jej czas kontuszowy i ludzie, którzy tylko w takim czasie żyć mogli. Co też ważne, ów *czas kontuszowy*, jeżeli przez ten termin rozumieć pewne sytuacje międzyludzkie, w niejednym ze swoich objawów trwa po dzień dzisiejszy w postępkach i zachowaniach się Polaków.

Omawiana właściwość *Zemsty* to zarazem jeden z głównych jej uroków i przyczyna, dla której ta komedia pozostaje wciąż żywa i niedościgniona. Nie jest to bowiem utwór o szlacheckich prowincjuszach i skłóconych ze sobą powiatowych pseudowielkościach, którzy na zawsze przeminęli. W Polsce Ludowej roku 1969 nie mało jest Cześników i Rejentów, chociaż herbów oni nie mają i kontuszów nie noszą. Papkinów też nie brakuje, ani Podstolin. W *Zemście*, jak w zamglonym zwierciadle, oglądamy samych siebie i nie wiedząc o tym — z siebie się śmiejemy.

Dowody? Jest ich wbród. Biorę ten tylko. Ileż sytuacji międzyludzkich, i też pozornie do rozwiązania niemożliwych konfliktów między instytucjami czy instancjami, tłumaczy się po prostu w aktualnych stosunkach i ludzkich charakterach jako nawracająca wciąż powtórka tej wymiany zdań między synem a ojcem:

WACŁAW

Czy nie byłoby sposobu
Ustąpiwszy ze stron obu,
Zapomniawszy przeszłe szkody,
Do sąsiedzkiej wrócić zgody?

CZEŚNIK

Ja — z nim w zgodzie? — mocium panie,
Wprzódy słońce w miejscu stanie,
Wprzódy w morzu wyschnie woda,
Nim tu u nas będzie zgoda!

3.

W tym „kontuszowym czasie" umieścił poeta utwór, który napewno jest komedią. Świetną, pełną nieoczekiwanych przeskoków akcji, niespodzianek, zabawnych zderzeń charakterów komedią. A tymczasem akcja owej komedii co chwila ociera się o dramat. Gdyby nie czujne i ustawiczne zabiegi komediopisarza, przesłanki wydarzeń musiałyby się przerodzić w dramat. Przyjrzyjmy się bowiem uważniej akcji w jej miejscach węzłowych.

Rejent odważył się naprawić mur graniczny dzielący jego część zamczyska od cześnikowej. Cześnik przemocą spędza jego ludzi. Nie wiele brakowało, by zażarty Cześnik „strącił makówkę", czyli głowę Rejenta. Po raz pierwszy grozi grubsza sprawa.

Jakoż w akcie drugim Cześnik wyzywa na pojedynek Rejenta i z wyzwaniem takim wyprawia Papkina. Zapamiętajmy, że właśnie Papkina — najmniej serio, najbardziej śmieszną osobę utworu. Rejent zaś ze swojej strony zapowiada taką skargę na Cześnika o popełniony gwałt, że go skryje „gdzie nie widać ziemi, nieba"! Nie są to więc zapowiedzi komediowe. Niechajby teraz, gdzieś pod koniec aktu drugiego, spotkali się ze sobą zwaśnieni sąsiedzi, krew gotowa się polać. Po raz drugi grozi grubsza sprawa.

Papkin z pisemną odpowiedzią Rejenta na wyzwanie Cześnika wraca do swojego mocodawcy. Rejent oczywiście wyzwanie przy-

jął, ponieważ tak nakazuje honor i obyczaj szlachecki. Do zgody dołączył jednak gorzką pigułkę z wiadomością o Podstolinie i zemście swojej od tej strony. I teraz, z początkiem aktu IV, akcja znowu skacze gwałtownie w pobliże dramatu. Po raz trzeci grozi grubsza sprawa. Rozsierdzony Cześnik postanawia urządzić najazd na zaciętego sąsiada. Niechajby swoje postanowienie wykonał — nie kończyłaby się komedia słowami: „zgoda, zgoda, a Bóg wtedy rękę poda".

Z tego niebezpiecznego pobliża Fredro szybko wycofuje bieg wydarzeń. Bo Cześnik bez niczyjej rady i pomocy jednak się zreflektował. Cześnik, o którym przecież wiemy, że to gwałtownik i *raptus* postępujący zawsze za pierwszym porywem. Nagle — po raz pierwszy w komedii i ostatni! — postanawia zadziałać podstępem i chytrością — czyli jak Rejent. Dyktuje list do Wacława, rzekomo pióra Klary, by syna sąsiada zwabić w swoje ściany i żeniąc go gwałtem z Klarą zemścić się za odebranie Podstoliny.

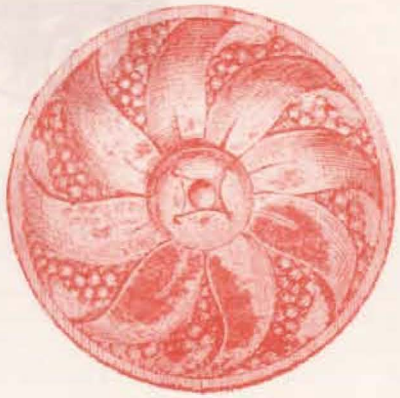
Widzimy zatem, że przynajmniej w trzech zasadniczych miejscach — awantura przy murze, pojedynek, zamiar napaści na Rejenta — konsekwencja przesłanek zawartych w „Zemście" zmierzała gwałtownie w stronę spięcia dramatycznego. Fredro ani razu do niego nie dopuścił. Powie ktoś, że dlatego nie dopuścił, ponieważ pragnął napisać komedię nie dramat. Słusznie — ale sprawa *Zemsty* na tym właśnie polega, jakimi to środkami artystycznymi akcję toczącą się na pograniczu dramatu Fredro zdołał poprowadzić i rozwiązać w sposób komediowy.

Pisarz stosuje w tym celu różne „zderzaki" by nie doszło do zbyt ostrego konfliktu. Najważniejszy spośród nich, to osoba Papkina. Trudno w komedii światowej wskazać postać równie znakomitą, równie śmieszną. Jeden z najwspanialszych naszych aktorów fredrowskich, równie mistrzowski jako Cześnik co jako Papkin, pisał o tej postaci Jerzy Leszczyński:

„Odtwórca tej rozkosznej figury przede wszystkim wierzyć musi święcie we wszystkie łgarstwa, bufonady i opowieści, jakimi ten arcyłgarz szafuje tak hojnie. Każde słówko wychodzące z ust jego poczyna powoli olbrzymieć, nasycone fantazją, do rozmiarów epopei. To jakby *Iliada* blagi. Podniecony tym łgarstwem, zachwycony swą wymową, maluje obrazy i sytuacje, które nigdy nie istniały i w których jako żywo nigdy nie brał udziału. Lubuje się każdym słówkiem, przecinkiem niemal, wierząc we wszystkie wypowiadane przez siebie androny. Bez tej niezachwianej wiary, bez tego głębokiego przekonania, że to wszystko, o czym plecie bez zająknienia, zdarzyło mu się w rzeczywistości — nie ma Papkina".

Dlaczego Papkin jest „zderzakiem" komediowym? Jest on czymś w rodzaju komiwojażera komediowego, bez którego nie obejdzie się we wszystkich ważniejszych momentach akcji. To on Cześnikowi ma służyć za posła i pośrednika w małżeństwie z Podstoliną; to on dowodzi najazdem na murarzy naprawiających mur; to on do domu Cześnika sprowadza jeńca Wacława; to on jako sekundant Cześnika przynosi Rejentowi wyzwanie na pojedynek.

Na ten ostatni szczegół zwróćmy uwagę. Fredro, oficer napoleoński, musiał znać doskonale kodeks honorowy i jego towarzyskie przepisy. Przepisy te zalecały przy pojedynku wybierać na sekundanta osobę poważną i znaczniejszego stanu, która by mogła w potrzebie pogodzić zwaśnione strony. Tymczasem sekundantem



w *Zemście* ma zostać człowiek tej kondycji co Papkin, za sakiewkę na wszystko gotów.

Jednym słowem — ilekroć pojawia się w „Zemście" zakręt dramatyczny, prostuje ów zakręt i łagodzi obecność Papkina. Postaci najmniej serio, śmiesznej, najbardziej z nieprawdziwego zdarzenia. Dzięki niemu każda sytuacja poważna rozpływa się w jakimś zupełnie nieprzewidzianym i nieprawdopodobnym efekcie. Ponadto sama obecność Papkina na tych zakrętach wydarzeń ostrzega widza, by niczego się nie lękał, że wszystko potoczy się dalej ku jego zabawie.

Oto dlaczego głównie „Zemsta" jest komedią. Tym sposobem kończymy odpowiedź na podwójne pytanie: kiedy rozgrywa się ta arcykomedia i dlaczego nie dostaje w niej wątków równie dramatycznych, co np. w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza. Pamiętajmy bowiem, że te dwa wielkie dzieła naszego piśmiennictwa tworzą parę całkowicie rówieśną. W lutym 1834 roku lwowscy aktorzy po raz pierwszy na scenie polskiej przemówili cudownym wierszem *Zemsty*. W lutym tegoż roku ukończył Mickiewicz w Paryżu pisać *Pana Tadeusza*. Ten sam mądry uśmiech, pobłażanie i znajomość tego co polskie łączy poemat Mickiewicza z arcykomedią Fredry i te dwie gwiazdy, które wzeszły w tym samym miesiącu, płoną nadal niewygasłym blaskiem .

P. S. Szersze uzasadnienie podanych uwag o *Zemście* znaleźć można w wydaniu komedii ze wstępem Kazimierza Wyki (Warszawa 1951, „Książka i Wiedza"); historia tekstu i powstania *Zemsty* przedstawiona została przez Stanisława Pigonia w: Aleksander Fredro „Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne" Seria I, t. VI, s. 365—422, 498—522, W-wa 1956.

Przy palarni na I piętrze czynny w przerwach bar kawowy prowadzony przez kawiarnię „Stare mury"

BEZPŁATNE

Cena 5 zł.

Najbliższe premiery

Aleksander Korniejczuk

Kartka z pamiętnika

*

Pieśń zwycięstwa

Montaż słowno-muzyczny dla uczczenia 25-lecia PRL

(Oprac. Marian Szczerski)

Redaktor programu:

Kierownik literacki HENRYK VOGLER

Układ graficzny ZYGMUNT STRYCHALSKI

DRUKARNIA ZWIĄZKOWA — KRAKÓW, ULICA MIKOŁAJSKA 13

Zam. 3261/69 — A-72 (5111) — 9.000 + 32