LUBUSKI

TEATR

IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO

ZIELONA GÓRA

NR 140

Dyrektor i kierownik artystyczny
STANISŁAW BIELINSKI

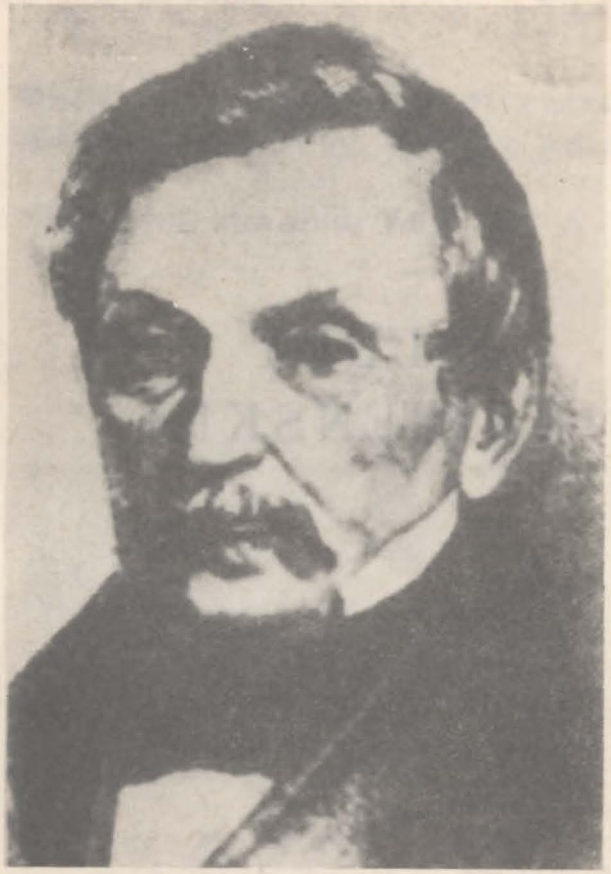
Kierownik literacki: MARTA FIK

SEZON TEATRALNY 1973/74

Cena 4 zł

BEZPŁATNY

ŚLUBY PANIEŃSKIE



Noc nam obraz nicości wystawia dokładnie,
Skąd świat powstał i gdzie wpadnie,
Przestrzega duszę, przyszłość jej kryśli
I nad życie wznosi myśli

(„Do słońca", ok. 1821)

WITOLD MAJ

Kim był Fredro?

Zagadka osobowości twórczej Fredry fascynowała wielu badaczy. Dawno też zauważono fakt, iż twórczość jego rozwijała się skokami — jak napisał Kazimierz Wyka — „lata płodne przedzielone są w niej okresami milczenia". Żadna praca o Fredrze nie przemilcza tych trudnych do wytłumaczenia spraw. Dawniej upraszczano powód jego milczenia, upatrując go w nieprzychylnej ocenie, z jaką spotkały się cztery tomy „Komedyj", wydane w latach 1821—1834. Dzisiaj, dysponując nieznanymi dawniej materiałami, legenda o nagłym zamilknięciu Fredry po krytyce Seweryna Goszczyńskiego i trudnościach, jakie napotykały jego dzieła w teatrze (zwłaszcza warszawskim), chwieje się u samych podstaw, bo na dobrą sprawę stworzył ją i podtrzymywał przez lata sam Fredro. Fakty są inne — powody nie tak proste.

Postawmy więc pytanie: kim był Fredro?

Był człowiekiem, jak ktoś powiedział, który łączył w swojej biografii cechy niezwykłe z najzwyklejszymi. Ale to można powiedzieć o każdym wielkim artyście i człowieku. Tradycja przekazała nam obraz zgorzkniałego samotnika, układającego drobiazgowe plany pośmiertnego wydania swoich dzieł, melancholika, dręczonego uczuciem niespełnienia. I wszyscy znamy tego „starego Fredrę" z portretu Juliusza Kossaka, nie na koniu, jak zwykł przedstawiać swoich modeli znakomity malarz-batalista, a w pracowni, przy pulpicie pisarskim, wśród szacownych ksiąg. A jaki był młody?

Urodził się prawdopodobnie 20 czerwca 1793 r. (według innych był o dwa lata starszy) w Surochowie pod Jarosławiem. Był synem Jacka, który otrzymał tytuł hrabiowski dopiero w 1822 r.

i Marianny z hr. Dembińskich, a prawnukiem po kądzieli osiemnastowiecznej poetki Elżbiety Drużbackiej, jednej z pierwszych autorek-kobiet w literaturze polskiej. Miał liczne rodzeństwo: sześciu braci (Maksymiliana, Seweryna, Aleksandra, Juliana, Henryka, Edwarda) i trzy siostry (Ludwikę, Konstancję i Cecylię). Wychowywał się i uczył w domu rodzinnym w Beńkowej Wiszni. Po śmierci matki w 1806 r. zamieszkał z ojcem we Lwowie. Do szkół publicznych nie uczęszczał. Dało to okazję do stworzenia drugiej legendy o nieuku, jakim w istocie ten — w dojrzałym wieku — wielki autodydakta nigdy nie był. Czego pan Płachetko, jeden z jego preceptorów pysznie opisany na kartach „Trzy po trzy", sam nie umiał i nauczyć go nie mógł, to posiadł w dojrzałym wieku sam przez rozliczne lektury i samokształceniowe studia.

Po wkroczeniu wojsk księcia Józefa Poniatowskiego do Galicji w 1809 r. zgłosił się jako ochotnik do 2 pułku ułanów, dowodzonego przez Adama Potockiego. Odbył całą kampanię napoleońską aż do Moskwy. W czasie odwrotu zachorował w Wilnie na tyfus i dostał się do niewoli, z której uciekł i przez Lwów przybył do Saksonii. Brał udział w wielkich bitwach pod Dreznem, Lipskiem i Hanau. Zwolniony na własną prośbę z wojska, krótko przebywał w Paryżu i w 1815 r. powrócił do Galicji. Z kampanii napoleońskiej wyniósł nie tylko najwyższe odznaczenia (złoty krzyż Virtuti Militari i Krzyż Legi Honorowej), ale również sławę libertyńskiego poety, autora „Sztuki obłapiania" i innych wierszy ulotnych, z których nawet tytułów dziś wymienić nie wypada bez obawy zgorszenia. Miał naturalny talent, z którego na początku nie zdawał sobie sprawy. Trwonił go na żołnierskich biwakach z wielkopańską rozrzutnością i czarem kilkunastoletniego chłopca.

Po powrocie do kraju gospodarował wspólnie z ojcem w Beńkowej Wiszni, następnie już samodzielnie w Jatwięgach oraz bawił się we Lwowie. Dał się poznać jako błyskotliwy causeur i znakomity tancerz.

Na scenie lwowskiej debiutował w 1817 r. — przypomnijmy jako 24-letni młodzieniec — komedią „Intryga naprędce". W 1821 roku na scenie warszawskiej wystawiono „Pana Geldhaba". Oficjalna krytyka nie zareagowała ani na pierwsze przedstawienia ani na trzy pierwsze tomy „Komedyj" (1826—1830). Dopiero w rok po wyjściu tomu IV (1834) odezwał się Seweryn Goszczyński.

Przez długie lata uważano, iż ta krytyka była powodem nagłego zamilknięcia Fredry.

Kazimierz Wyka, pisząc o latach płodnych przedzielonych okresami milczenia, wymienia trzy takie okresy przed zamilknięciem Fredry w 1835 r.: lata 1818—1823, 1825—1827, 1832—1835. Pisze dalej: „Podobny rytm utrzymuje się, kiedy Fredro wznowił pisanie: 1857—1862, 1866—1868".

Tezę tę potwierdza Stanisław Pigoń: „Nie znajdujemy tu takich komedii, które by należało umieścić w latach 1863, 1864, nawet 1865. Jak się zdaje, Fredro, podobnie jak to bywało i w dawniejszym toku twórczości, pozwalał swej wyobraźni na krótsze lub dłuższe okresy ugorowania".

Taki też okres niemocy twórczej rozpoczyna się w roku 1835. Tradycyjnie łączono go z atakiem Goszczyńskiego i przyjmowano, iż wtedy Fredro powziął nieodwołalne postanowienie milczenia. Sprawa wygląda inaczej. Dopiero bowiem po ataku Leszka Dunin-Borkowskiego w 1842 r. Fredro istotnie milczał przez piętnaście lat. Pozostaje więc do wytłumaczenia okres milczenia między 1835 a 1842 r. Kazimierz Wyka przychyla się do hipotezy Boya-Żeleńskiego, który w słynnych „Obrachunkach fredrowskich" pisał: „Ile w tym było urażonej ambicji karmazyna, który nie chce narażać się na to aby lada chłystek w dzienniku mógł go szargać (...) ile reakcji nerwowej artysty, który odczuwa niesprzyjającą atmosferę, ile wreszcie odpływu twórczości, która dopiero co trysła nagle nad dawny poziom kilkoma arcydziełami — trudno rozstrzygnąć".

O jaką „niesprzyjającą atmosferę" chodzi? Zestawiwszy daty warszawskiego debiutu (1821) i ataku Goszczyńskiego (1835) zauważymy łatwo, iż pokrywają się one prawie z datami „Ballad i romansów" oraz „Pana Tadeusza". Arcydzieła romantyków zaczynają kształtować wyobraźnię narodową. We Lwowie pojawiają się tajne drukarnie wydające dzieła Mickiewicza. Mimo trudności kolportażu i zakazów cenzury już dawno najważniejsze dzieła Mickiewicza i Krasińskiego znane są w Galicji.

„W latach więc, kiedy Fredrze mogło się wydawać — pisze Wyka — że romantykom (...) zadał w „Panu Jowialskim" kompromitujący ich cios — romantyzm ukazuje się na wyżynach patriotyzmu, wielkiej prawdy realistycznej o narodzie, historycznego

i żywego widzenia przeszłości, dramatycznego sporu o koncepcje mające przewodzić walce narodowo-wyzwoleńczej, które trudno przewidzieć z lwowskiej perspektywy".

Przypomnijmy w tym miejscu głos Goszczyńskiego: „Wiersz gładki w ogólności nie jest najwyższym warunkiem poezji, a co do Fredra — jego wiersz gładki jest to wymanierowanie języka trybem francuskim, bez oryginalności, bez indywidualnej barwy, bez odcienia charakterów, płynny jak woda, ma też smak wody, nie znajdziesz w nim tej jędrności, tej mocy, tego wdzięku, jakie ujmują w znakomitych naszych pisarzach, prawdziwie po polsku, z prawdziwym talentem piszących; również i dowcip nie stanowi komedii a tym mniej nie tworzy poety".

Wśród wszystkich zarzutów najboleśniejszy dla Fredry był ostatni: „Nie dotknęliśmy jeszcze narodowości. Że komedie pisane dla narodu powinny schwytywać i wydawać treść jego życia z właściwej swemu powołaniu strony, na to się każdy zgodzi kto przyzna, iż komedia nie jest dziecinnym cackiem, ale jednym z najdzielniejszych środków wychowania i ukształcenia narodu; że komedie Fredry nie odpowiadają temu celowi, że są nienarodowe — o tym lepiej niż najdłuższa rozprawa przekona odczytanie ichże samych".

Miary goryczy dopełnił paszkwil Leszka Dunin-Borkowskiego, już nie „dziennikarskiego chłystka", ale człowieka z tej samej sfery.

Wobec tych napaści słaba obrona Kraszewskiego nie zrównoważyła skutków ataku: „nie oceniony zupełnie; później zapewne odbierze sprawiedliwość, od wnuków".

Ale Barbara Lasocka opublikowała niedawno garść listów pisanych do Fredry, z których wynika niezbicie, iż legenda wyolbrzymiająca trudności, na jakie napotykały jego komedie w teatrze warszawskim, oraz niechęć jaką budziła jego osoba, zapomnienie wreszcie i osamotnienie późnych lat jego życia, legenda urobiona przez samego Fredrę w „Autobiografii" i w znanym wierszu „Pro memoria" nie pokrywa się z prawdą.

„Przez całe życie — pisze Lasocka — miał oddanych sobie, przyjaznych, życzliwych ludzi. (...) Jego komedie nawet przez klasyka Osińskiego i przez późniejszego zdrajcę, Rożnieckiego, od początku zyskały najwyższe uznanie. (...) Trafnie dostrzeżono to, co

stanowiło o ich rzeczywistej wartości — mianowicie oryginalność i narodowość. (...) W dramatycznej twróczości polskiej przed wielkimi tragediami romantyków były największym dokonaniem. (...) Przez dyrekcję teatru, przyjaciół i publiczność były oczekiwane z prawdziwą niecierpliwością. I nieprawda, że dopiero po krytyce Goszczyńskiego i Dunin-Borkowskiego stał się Fredro nieufny i zamknięty. Że od tej pory prześladowało go poczucie małowartościowości.

Niewiara we własne możliwości i wartość — jako Polaka, syna, brata, twórcy — towarzyszyła mu stale. Tyle że raz odzywała się głośniej, a raz przycichała. Pobudzało ją i wyolbrzymiało lada wydarzenie. W 1824 r. całkowite zaprzeczenie własnej wartości zostało spowodowane niemożnością poślubienia Zofii z Jabłonowskich Skarbkowej, która ciągle jeszcze nie dostawała rozwodu. Czekał na ten dokument Fredro przez następne cztery lata.

Wreszcie ciekawe jest i to, że choć po 1839 r. nie odbyła się żadna premiera nowej sztuki Fredry, jego sława stale rosła i umacniała się. Stał się nawet jednym z najwyższych autorytetów w świecie literackim. I jednocześnie otoczony był już legendą. Może właśnie dlatego, że utwory drugiego okresu, wśród których znajduje się i „Rewolwer", pozostały tajemnicą. A może mądry Fredro ten mechanizm kształtowania się opinii dobrze znał? I działał w pełni świadomie? Bo potrzebował potwierdzenia siebie tak, jak potrzebuje się powietrza i słońca?"

Pod koniec życia otoczony szacunkiem i podziwem, doczekał się zapowiedzianej już w 1842 r. przez Kraszewskiego sprawiedliwości od wnuków. 26 marca 1865 r. „dobrze zasłużonemu w narodzie" wręczono medal pamiątkowy wybity na jego cześć, a w dołączonym doń dyplomie napisano: „Czyny, myśli i cnoty zasłużonych mężów w Narodzie są tym jasnym zwierciadłem dziejowym, w którym Naród się widzi i do uczucia narodowej godności przychodzi. Cześć należna oddana zasłudze to najwyższe świadectwo powagi i chwały narodowej.

Z tym przekonaniem składamy tę wdzięczności pamiątkę w ręce dobrze zasłużonego, aby świadczyła o jego stanowisku w literaturze polskiej i o uznaniu tych zasług w Narodzie po upływie połowy stulecia".

To oficjalne — jakże nowe! — spojrzenie na Fredrę, w późniejszych latach zaważyło na wszystkich o nim sądach krytycznych. Dopatrzono się w nim cech wspólnych i z „Paskiem... i Bogurodzicą", sławiono jego „rozkochanie się w całej przeszłości ziemiańskiej". On sam jakby nieczuły na zachwyty i pochlebstwa pisał swoje złośliwe „Zapiski starucha", zbiór cierpkich aforyzmów o różnych przypadłościach ludzkiego żywota. Bo zaiste nie był ani tęgim sarmatą w kontuszu i przy karabeli, jakim go chciano widzieć od początku (i w końcu zobaczono!) ani lekkoduchem w kusym fraczku, goniącym za sławą i bylejakim uznaniem publiczności.

Te wszystkie niezwykłe okoliczności debiutu, nagłego, jak się do tej pory wydawało, zamilknięcia, sławy w późnym wieku, kiedy publikować przestał zupełnie, sprawiły, że, jak w życiu tak i w twórczości Fredry, najbardziej fascynujący jest ten — posłużywszy się określeniem Stanisława Pigonia" — „przedziwny amalgamat wesołości ze smutkiem, optymizmu z pesymizmem".

„W latach 1875—1876 — pisał we wspomnieniu pośmiertnym o Fredrze Kazimierz Chłędowski — alarmowała nieraz lwowską publiczność wiadomość, że Fredro śmiertelnie chory, że Fredro umiera. Z takimi wieściami łączył się zawsze smutek, ale i egoizm. Smutek, bo każdemu się serce ściskało, że już nie będzie pomiędzy nami twórcy komedii narodowej, egoizm, bo się spodziewano spuścizny, bo z upragnieniem czekano na dzieła, które dopiero po śmierci autora pojawić się mogły".

WITOLD MAJ

ZOFIA SZEPTYCKA

W Beńkowej Wiszni

Wracam do letnich pobytów naszych w Beńkowej Wiszni. Widzę się ongi, idąc co rano na dzień dobry do Ojca. Szło się ciemnymi, tajemniczymi schodkami prowadzącymi z pokoju jadalnego do kancelarii gospodarczej, która poprzedzała sypialny pokój Ojca. W tej kancelarii stało biuro z prostego drzewa okryte rejestrami, raportami, próbkami zboża i ziemniaków, bo tu odbywały się niedzielne, przed sumą, sesje gospodarskie.

Zastawałam go zawsze w łóżku, gdyż cierpiał na takie bezsenności, podczas których często pisywał, że najczęściej zasypiał dopiero, gdy dnieć zaczynało. Bywały noce, w których tylko od 7 rano do 9—10 sypiał. Dlatego zazwyczaj w późniejszych latach dopiero koło 11 wstawał.

Leżał w dużym łóżku stylu pierwszego cesarstwa, o dużych lwich głowach i łapach z obręczami mosiężnymi; to samo łóżko na którym umarł, jest w Beńkowej Wiszni podobno.

Cały róg ścian nad łóżkiem raz koło razu obwieszony był prześlicznymi, starymi włoskimi sztychami, które Ojciec przywiózł z Rzymu i Florencji w roku 1824... Sztychy te były wszystkie jednakowo w czarne politurowane ramy oprawne. U nóg łóżka duża dębowa skrzynia okuta, przy łóżku stoliczek, koło niego wysoki czarno pomalowany pulpit i dwie biblioteczne szafy, dochodzące aż po pierwsze okno z widokiem na dziedziniec. Róg między tym a następnym oknem z widokiem na Jatwięgi znów dwoma szafami zajęty tak samo jak róg przeciwny, aż po okno z widokiem na ogród. Dalej jeszcze dwie szafy już do drzwi wchodzących dochodzące. Cały zatem pokój jak boazerią tak biblioteką był otoczony.

Pomiędzy oknami stał ogromny stół pokryty zielonym suknem, a na nim pełno tek, papierów, cały słownik Lindego, bez którego Ojciec utrzymywał, że pisać po polsku nie umiałby. Na środku duży kałamarz i piaseczniczka z szafirowego szkła i duża drewniana linia, zawsze używana do rysowania planów architektonicznych maszyn, czym Ojciec czasem z namiętnością się zajmował. (...)

Na dole był duży salon z gankiem pod otwartymi arkadami, na którym w lecie śniadanie, po obiedzie owoce podawano. W salonie między oknami komódki z czasów cesarstwa z dobrym zapachem owoców, bo tam je Mama przechowywała. Kominek w głębi, przy nim kanapka, na której pamiętam się tulącą do Ojca podczas burzy. Naprzeciw okien ogromna kanapa z wałkami, starodawne fotele i krzesła, wszystko obite angielskim płócienkiem świecącym w różnokolorowe, ładne, wzorzyste kwiaty; stół podłużny, to było główne wieczorne etablissement. Pod oknem z widokiem na wjazd krosna mojej Matki.

Ogród duży cienisty, pełen dla mnie tajemniczych zakątków; ogródek mój z altanką przez Ojca postawioną i ścieżynkami przez Niego wyznaczonymi. Lodownia w biało-czerwono-niebieskie pasy malowana, co tak wesoło majaczyło pomiędzy drzewami tej części ogrodu, którą później mój brat ze Swobodą przezwali „Ameryką" dla jej bujno, dziko rozrosłych drzew i krzewów. Opodal dziewięć sosen posadzonych własnoręcznie przez moją Babkę panią Jackową „na szczęście" dziewięciorga jej dzieci. Sosny stoją i szumią patrząc ponad łany na kościół rudecki... pod którym dzieci przy Matce śpią.

Na dole staw, do którego wypadłam podczas kąpieli Mamy, brzezinowy mostek, ścieżka ślimakiem wychodząca na szczyt kępy, gdzie stała glorietka z czerwonym daszkiem... wszystko to dziś inne, wspanialsze... ach!, a jakież puste, smutne dla nas wszystkich. Inspekta wysokim murem okolone, na którym dojrzewały brzoskwinie niesłychanej piękności i dobroci, które pamiętam, jak książę Leon Sapiecha jadł łyżeczką, co mnie w zdumienie wprowadzało.

Ulicą ciemną, kasztanową, prowadzącą na folwark dochodziło się też do ogrodu warzywno-owocowego o sławnych wiśniach, czarnych truskawkach i berach.

Co rano, po śniadaniu, ze schodów na galerię wychodzących moja Matka przeciągłym głosem wołała ogrodnika „Teodor"! i gdzie się odezwał, tam szła Mama, ja za Nią. Ona stawała przy grzędach kwiatowych, przekwitłe obrywając... jak dziś ja obrywm. Psy legawe Perełka i syn jej Bascaro wkoło nas skakały i tak cicho, tak spokojnie było na Bożym świecie, w którym dziś tyle hałasu, kłótni, brudu.

Z pamiętników córki Fredry, Ossol. 1967

TANISŁAW PIGOŃ

Zagadka 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 do 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 wniknąć w jego osobowość, w jej nie zawsze łatwą do rozeznania zawiłość — a teraz na odchodnym nie mogę się odjąć niepokojowi: Czym się rozeznał w tym człowieku? Czy taki on był cały? W czym był rdzeń i jaka pojemność jego istoty? Rozstaję się z nim w zadziwieniu 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 i głęboką uczuciowość i rozwagę, a obie nakrywał żartobliwością i pustotą; już malca zwali domowi „staruszkiem". Ledwie dorostek — pochopnie stawił 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 domarzł

* Tytuły wszystkich przedruków pochodzą od redakcji.

w Wilnie; zbiegłszy z niewoli, przez dwa mroźne tygodnie kluczył piechotą bezdrożami poza kordon, by po chwilowym pobycie w domu 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 rozrzucał nieskąpo między komilitonami wierszydła rozwiązłe i — co tu taić — zupełnie już plugawe.

Zdjąwszy mundur ten racjonalista, libertyn, sławny wietrznik i wartogłów, co po balach szlifował parkiety 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 skrzętnie przez ojca zgromadzoną fortunę rodową, gospodarował nią — o dziwo! — nie „po łacinie" (której zresztą niewiele umiał), a zarządzał tak roztropnie i ściśliwie, że potrafił nie tylko własną, ale całego rozrodzonego klanu familijnego.

Dziw jeszcze większy: jako człowiek i sąsiad towarzyski, wesoły i dowcipny, zapalony myśliwy i facecjolista — 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 wielokroć, obmyślał jak najdrobiazgowiej plany wydania pośmiertnego, a więc pisarz — zdawałoby się — w każdym fibrze swej istoty — skoro padło,

umiał w porywie zawziętości z nagła 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 niełatwo 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 sproblematyzowany. 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 taić: istnieje zagadka osobowości Fredry. Od zasobu jego dorobku twórczego jakże odejść bez uczucia zaniepokojenia, bez odczucia tej nie mierzchnącej dziwności.

„Pamiętnik teatralny" 1969, z. 4

ARBARA LASOCKA

Fredro-nieuk

Przez wiele lat powtarzano, że Fredro był nieukiem. Nie chciano zauważyć, jak wiele było w pamiętnikach „Trzy po trzy" świadomej, celowej mistyfikacji. Bo to jest w naszym narodowym charakterze — powtarzano — że się niewiele uczymy, ale mamy talent, bywamy genialni.

Krytyk, który uważa Fredrę za nieuka, czuje się od niego mądrzejszy. A że wchodzi w kolizję z faktami? Przypatrzmy się faktom. Jacek Fredro wzorowo gospodaruje dzierżawami. Zakłada fabryki. Zasiada w sejmie stanowym. Zostaje wicemarszałkiem koronnym. Przyjmuje w swym domu uczestnika powstania Jasińskiego na Litwie. Sprowadza ludzi z kręgu dworu królewskiego. Ma kontakty z dworem Czartoryskich w Puławach. Oddaje tam dwóch synów, Maksymiliana i Seweryna, na naukę. Oto ów zgniły obskurant, który z takim ukontentowaniem miał patrzeć na nieuctwo trzeciego syna. Czy Aleksander dowiadywał się o życiu literackim i teatralnym Puław tylko od braci? Kto wie — może Zabłockiego znał nawet osobiście. Ten był wtedy proboszczem w Końskowoli odległej od Puław o milę.

Więc jednak jakimiś drogami dochodziła Aleksandra Fredrę atmosfera Oświecenia. Jednak to i owo czytał. Chciałoby się mieć zebrane — prawda, że nieliczne — wypowiedzi Fredry o sztuce. Znalazłoby się tam parę nazwisk. „Piękne czytając Felińskiego Dzieła, także mnie chętka do śpiewania wzięła". Także nazwiska Boileau i Dmochowskiego.

Niezwykle cennym dokumentem jest znaleziony we Lwowie przez Krystynę Czajkowską spis książek z biblioteki Fredry spo-

rządzony przez niego własnoręcznie w 1825 r. Obok dzieł Corneille'a, Racine'a, Boileau, Moliere'a, Crebillona, La Fontaine'a, poezji Malherbe'a, Safony, *Metamorfoz* Owidiusza, pięciotomowej edycji Regnarda, w spisie Fredry jest m. in. Rousseau, Collin, Roucher, Ossjan, Gresset, a także *Konstytucja Anglii* i Noce Younga. Na tę głęboką prowincję galicyjską coś jednak docierało. Spis odnotowuje ponad 80 tomów. Warto tu chyba jeszcze dodać, że na podstawie pamiętników Zofii z Fredrów Szeptyckiej można obliczyć, iż pod koniec życia biblioteka Aleksandra Fredry liczyła w przybliżeniu około 10 tysięcy woluminów. Nieuk.

Tak znakomity materiał stanowi nie lada jaką pokusę dla specjalistów od wpływologii. Co z jakiego autora Fredro zapożyczył? Bo że w ogóle Fredro czerpał ze spadku po Oświeceniu, to dziś już nie ulega wątpliwości. Zwłaszcza po pracy Wyki. Przynosi ona kilka odkryć. Wyprowadza twórczość Fredry z odmienności stosunków panujących w Galicji. Z jej prowincjonalizmu i odrębnego rozwoju umysłowego. Już to samo każe przestać dziwić się, że np. Fredro nie podejmował podobnych haseł jak Filareci i Filomaci. Albo że nie znosił dramy. W tym powiązaniu z warunkami galicyjskimi trafne jest spostrzeżenie, że Fredro podejmuje hasła Oświecenia, które tu dotarły z opóźnieniem i w nieco zmienionej postaci. To znaczy, że bliższe były ideom — jak twierdzi Wyka — Insurekcji Kościuszkowskiej niż Komisji Edukacji Narodowej. Chciałoby się drążyć dalej. Jaką drogą przybyły z Warszawy? Czy dotarły tu egzemplarze bajek Krasickiego, komedie Bohomolca? Tak, to pewne. Znane były biblioteki Stadnickich, Kuropatnickich, Wasilewskich.

Są w twórczości Fredry elementy łączące ją i z Oświeceniem i z romantyzmem. Czy były przez autora zamierzone i wyważone? Trudno wyrachować. Zamierzone bywają polemiki literackie. Co prawda tak traktuje Kleiner *Zemstę*. Jako zamierzoną parodię powieści romantyczno-rycerskiej. Niemalże racja. Bo istotnie. Jest zamek, ale w ruinie, toczą się spory, ale o zburzony mur. Są zaloty miłosne, tylko kilku partnerów nieco podstarzałych. Jest rycerz-trubadur, ale tchórz i żarłok. Tyle że Walter Scott to wcale nie ten romantyzm, o który właśnie chodzi.

Czy w ogóle o romantyzmie można tu mówić? I jakiż to byłby romantyzm? To romantyzm dostrzeżony nie przez historyka, lecz

przez inscenizatora. Nie wywiedziony z tradycji literackiej, lecz niejako dobudowany. Twórcą wyimaginowanej, romantycznej inscenizacji Fredry był Schiller. Poza *Nowym Don Kichotem* — upodobał sobie Schiller dawną śpiewogrę i wodewil — nie wystawiał fredrowskich komedii. Zamierzał *Pana Jowialskiego* i na zamiarze się skończyło. Dopiero w czasie wojny Fredro na dobre poruszył wyobraźnię Schillera. Było to po premierze *Zrzędności i przekory* w Teatrze Obozowym w Murnau (marzec 1945). Schiller wygłosił wtedy odczyt „Żart, satyra i głębsze znaczenie w komedii Fredry". Wydawać by się mogło, że odtworzył w nim konspiracyjne przedstawienie *Ślubów panieńskich* w Warszawie. Zachwyca romantyczna sceneria przedstawienia. Odbyło się ono jakoby w prywatnym salonie urządzonym w stylu empiru polskich dworków. Towarzyszyły mu i stanowiły z nim całość odgłosy walk ulicznych. Brali udział świetni aktorzy — można by nawet wymienić nazwiska. Tymczasem wszystko okazuje się mistyfikacją. Nie urzeczywistnioną wizją teatralną Schillera. Na wskroś romantyczną. Bo przedstawienie miała nadto poprzedzać uwertura, której tony gwałtowne i ściszone przywodziły na myśl cechy polskiego romantyzmu. A w poezji Fredry dosłuchiwał się inscenizator Mickiewiczowskich wierszy z *Dziadów*. Taki był Fredro Schillera.

Dla Horzycy także był romantykiem. Jedynym przedstawicielem romantycznej komedii. Dalekim co prawda od wszystkich współczesnych kierunków europejskich. Odrębnym od głównego nurtu romantyzmu polskiego. Ale ów manifest pozytywnego stosunku do świata — choć ten świat był już tylko piękną marą — nie sam Fredro ogłaszał. Także Mickiewicz w „Panu Tadeuszu". Wystarczające to — dla Horzycy — pokrewieństwo.

Kimże jest ten prawdziwy Fredro? Jak można określić jego twórczość? Niewątpliwie mamy do czynienia z narodową komedią polską, z najczystszym, najpiękniejszym polskim językiem, ze zjawiskiem, które można nazwać tylko: Aleksander Fredro.

„Pamiętnik teatralny" 1964, s. 3.

AZIMIERZ WYKA

Komediopisarz? i... kropka

Rzeczywiste stanowisko artystyczne i ideowe Fredry odtworzyć należy z jego dorobku przed zamilknięciem w latach 1835—1842. Rzecz jasna, na tle głównych zjawisk tego czasu, o ile docierają one do tego dorobku i o ile pozwalają pisarza określić.

Dorobek pisarski Fredry przed zamilknięciem obejmuje parę grup utworów. Jest pewnym uproszczeniem, kiedy się powiada, że Fredro był komediopisarzem... i kropka. Nawet w obrębie utworów scenicznych widnieją wyraźne grupy, a poza tym był poetą, był prozaikiem.

Dorobek ten obejmuje pełne, odpowiadające wymaganiom gatunku, kilkuaktowe, normalne komedie, w kolejności chronologicznej ukończenia tych utworów, nie wydawania ich drukiem czy też reprezentacji scenicznej: *Pan Geldhab* (1818), *Mąż i żona* (1821), *Cudzoziemczyzna* (1822), *Przyjaciele* (1826), *Śluby panieńskie* (1826—1827), *Jan Jowialski* (1832), *Zemsta* (1832—1833)), *Ciotunia* (1834), *Dożywocie* (1835).

Ten ciąg komedii przetykany jest przed r. 1830 utworami innego rzędu. Przetykany jest ciągiem muzycznego wodewilu, groteski, farsy, „operetkowej chryi": *Nowy Don Kiszot* (1822), *Damy i huzary* (1825), *Nocleg w Apeninach* (1825), *Gwałtu, co się dzieje* (1826), *Dyliżans* (1827). Dopiero w łańcuchu od *Pana Jowialskiego* po *Dożywocie* pióro Fredry odbywa się bez mniejszych i pośrednich ogniw.

Lecz i to nie wszystko: bo przecież *Nowy Don Kiszot* narodził się z najpierwszej dochowanej jednoaktówki Fredry *Intryga na*

prędce. Nader różne w treści, nader wymowne co do mistrzostwa pisarza w tej trudnej i zwartej formie jednoaktówki towarzyszą komediom i grotestkom: *Intryga na prędce* (1815), *Zrzędność i przekora* (1819), *Pierwsza lepsza* (1823), *Odludki i poeta* (1825), *List* (1825), *Nikt mnie nie zna* (1825), *Obrona Olsztyna* (1830). Dalej trochę prozy, tak między sobą różnej, jak żartobliwe *Nieszczęścia najszczęśliwszego męża* (ok. 1830) i liryczny *Dziennik wygnańca* (1831). Ponadto wiersze, w jakich odbija się cały krąg zainteresowań pisarza, od zarodkowych tematów jego komedii po szlachetną prostotę liryczną. W jednym tylko sposobie Fredro pozostał zawsze wstrzemięźliwy i nieskory do wynurzeń. W wyznaniu epistolarnym. Gdybyż wiedział, ile listów każdego tygodnia, i jakich listów, ekspediował w świat Zygmunt Krasiński!

To proste przypomnienie utworów nie tylko ostrzega przed sądem zbyt uproszczonym: k o m e d i o p i s a r z. Ostrzega także przed przypuszczeniem, jakoby rzeczywiste problemy i tematy twórczości Fredry pokrywały się z granicami gatunków (...).

So pośród nich takie, w których mało wybredna z pozoru intryga odsłania genezę teatru fredrowskiego, starszą od teatru polskiego Oświecenia, genezę plebejską i ludową: *List, Nikt mnie nie zna*, a nade wszystko kapitalna groteska *Gwałtu, co się dzieje*. Są też takie, w których wyśledzić się dają kierunki obserwacji pisarza bardzo odległe od szlacheckiego tradycjonalizmu, wyczulone na sfery społeczne i typy pomieszane z sobą w zgoła nieprawdopodobnym galimatiasie — *Noc w Apeninach, Dyliżans*.

Nowy Don Kiszot, Pierwsza lepsza, Odludki i poeta oraz — zachowując należyty dystans — *Śluby panieńskie* to drugi z owych szeregów. Wraz z balladami poety, listami, wraz z utworami takimi, jak *Kamień nad Liskiem, Sęp Jeremiasz*, ze scenami historycznymi, jak *Obrona Olsztyna, Rymond*, ten z bardzo różnorakich elementów złożony łańcuch nie został skupiony w jakimś krótkim okresie. Zamilknięcie pisarza także do niego w pewnym stopniu należy.

Wszystkie bowiem te komedie i utwory to długoletnia dyskusja z romantyzmem, odrzucenie większości jego postulatów, przyjęcie tych, które współgrały z dyspozycjami ideowo-artystycznymi

Fredry. Bardziej taką ograniczoną do horyzontów pisarza akceptacją były *Śluby panieńskie* aniżeli wychwalane przez romantyków *Odludki i poeta.* Fredro w brulionie nazywał je ironicznie — gadaniną. (...)

Kiedy dziedzictwo tradycji oświeceniowej przestanie nad Fredrą ciążyć w postaci problemów już nieaktualnych oraz konstrukcji postaci i konfliktu będących tylko ich schematycznym i dydaktycznym cieniem, a pozostanie z tego dziedzictwa siła realistycznej obserwacji. Kiedy nowe przesłanki społeczne epoki, nowy obyczaj, nowych ludzi, nowe konflikty ujrzy Fredro w świetle tej obserwacji. Kiedy wymagania paradyzowej publiczności i obywateli z krzeseł, nie pogodzone we współczesnym mu teatrze, pogodzi on i powiąże w sposobie artystycznym, którego wszystkie włókna tkwią w rodzimym otoczeniu, w rodzimym teatrze i aktorstwie. Kiedy humor i powagę obserwatora, uśmiech tradycjonalisty i kpiącą mądrość plebejskiego gestu teatralnego ukaże w związkach, w jakich nie pojawiały się one dotąd ani w tradycji, ani współcześnie. Wtedy osiąga Fredro pełną dojrzałość twórczą. Wtedy, kiedy to wszystko nastąpi.

Następuje zaś w *Ślubach panieńskich, Zemście, Panu Jowialskim* i *Dożywociu,* ponad wszelką wątpliwość i obiektywnie najwybitniejszej czwórce dzieł Fredry. Tylko smak osobisty i wybór indywidualny wielbiciela Fredry do tej reprezentacyjnej czwórki pozwala dołączyć jeszcze inne dzieła. Tylko smak, nie dowód bez wątpliwości. Możliwe są zatem różne warianty owych dzieł dodatkowych. Mój smak osobisty dołącza *Trzy po trzy* i *Gwałtu, co się dzieje (...)*

Romantyczny oczywista w sensie i wymiarze dostępnym Freddrze — charakter *Ślubów panieńskich* chyba nie ulega wątpliwości.

Śluby panieńskie, czyli *Magnetyzm serca,* obydwa tytuły tej komedii posiadają nośność w obronie uczucia ludzkiego, nośność przeto niesprzeczną z romantyzmem.

Śluby panieńskie nie są jednocześnie romantyczne, jeżeli chodzi o pełną zawartość ideową i wzruszeniową romantycznej miłości. Fredro zatrzymuje się w granicach dostępnych jego indywidualności. Kreśli niezamącone szczęście młodych, szczęście zawarte w samej igraszce serc nie splątanej przez żadne stotne

przeszkody. Istoty bowiem romantycznej miłości, wymierzonej przeciwko ówczesnemu społeczeństwu, buntowniczej i przysposabiającej inne formy romantycznego buntu, Fredro nie rozumie i nie aprobuje. Należał przecież do sfery i klasy pogodzonej na ogół z warunkami, co najwyżej bacznie, później z ironią i z goryczą, śledził i odtwarzał ich rozwój. Wobec tego w skargach romantycznej miłości dostrzegał jedynie brak umiaru i pospolitą niezaradność — niezaradność Albina skontrastowaną z męską uczuciowością Gustawa. Po stronie tej uczuciowości jest Fredro.

Kierunek na realizm podtrzymany jest w *Ślubach panieńskich* głównie przez obraz uczuć w ich rozwoju, uczuć w ich przystosowaniu do indywidualności, która kocha. Każdy w tej komedii inaczej kocha i inaczej jest kochany. Towarzyszący temu dobroduszny, trochę figlarny, trochę ironiczny humor twórcy tym mocniej potwierdza, że prawem miłości jest przypadek i bezprawie, a mądrością — wiedzieć i uznawać takie jej prawo.

Kierunek na realizm podtrzymany jest ponadto w omawianej komedii przez to, że jak żadne dzieło pisarza ilustruje ono prawdę znakomitego aforyzmu Wissariona Bielińskiego z jego rozważań nad *Eugeniuszem Onieginem:* „Nic nie jest tak podporządkowane rygorom warunków zewnętrznych, jak serce, i jednocześnie nic tak nie potrzebuje bezwzględnej swobody, jak właśnie serce". Pragnąc pokazać całkowitą swobodę serc, Fredro usunął w cień wszystko, co jest rodzinnym, społecznym, majątkowym rygorem wiążącym serca ludzkie. I to również jest realistyczną prawdą *Ślubów panieńskich,* chociaż prawdą przez wyminięcie właściwego przeciwnika młodych serc — majątków i kontraktów tabularnych. Ponieważ kontrakty te po szufladach rodzicielskich nie warczą przeciwko dwom parom młodych, panuje w komedii bezwzględna swoboda serc.

Fredro zżymał się na Mickiewicza, autora liryki erotycznej. Tymczasem, kiedy szukać, kto współcześnie z *Ślubami panieńskimi* osiągał w obrazie uczuć taką jak w tej komedii dosłowność, tak materialne nieledwie ich przedstawienie — jedna tylko analogia się nasuwa: Mickiewicz, autor sonetów erotycznych. Z Mickiewiczem, autorem *Dziadów* wileńskich, Fredro był w sporze i ta analogia niczego by tutaj nie wyjaśniła.

Mickiewicza zaś stać na tony figlarnej i pełnej sentymentu,

mussetowskiej zaiste igraszki na granicy miłości, zainteresowania, przyjaźni, przychylności serca. Na tej jakże rzadko zwiedzanej przez poetów, jednej z najtrudniejszych granic uczuć ludzkich. Tam się rozgrywają *Śluby panieńskie*. Nie bylibyśmy zdziwieni ani zaskoczeni, gdyby zamiast swojego listu Gustaw dyktował Anieli takie strofy:

Gdy cię nie widzę nie wzdycham, nie płaczę,
Nie tracę zmysłów, kiedy cię zobaczę;
Jednakże gdy cię długo nie oglądam,
Czegoś mi braknie, kogoś widzieć żądam;
I tęskniąc sobie zadaję pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?

Wstęp do Dzieł Fredry

ŚLUBACH

POZYCJA FREDRY W ROMANTYZMIE

Określić pozycję Fredry w romantyzmie naszym nie stanowi rzeczy prostej choćby dlatego, że w pewnych warunkach sam romantyzm był dla poety obiektem jego komediowego, ironicznego widzenia. „Romantyczne" śluby Klary z Anielą ilustrują to najlepiej. Ale właśnie te same *Śluby* ukazują dowodnie, że nie był on romantycznym abstrakcjonistą zachodniego typu, którego mierziła ziemia i nęciły obłoki. Fredrę odwrotnie: nęciła ziemia w całej swej barwności, bujności, niedoskonałości, a nawet grzeszności, natomiast mierziły go obłoki i wszystkie błyskotki pseudomarzenia, w których tak lubował się romantyzm Zachodu. Wiedział on, że stracić ziemię pod nogami, to znaczy tyle, co zmienić się w cień, w coś nierealnego, choć może niezmiernie wzniosłego. Za żadną więc cenę do tego dopuścić nie chciał. Wolał raczej, by go uważano za sarmatę, za szlagona, za wstecznika, aniżeli miano by go uważać za anioła, za bezcielesnego ducha, kogoś nie z tego świata. I dlatego wolał często niewybredny, ale realny świat Gucia, Astolfa czy innego Radosta, od wyimaginowanych nierealnych, choć niezmiernie górnych światów europejskiej konfraterni romantycznej. Ta wierność konkretowi ocaliła go dla kultury polskiej, gdzie głos jego zespala się w jeden wspaniały akord z głosami innych wielkich tych czasów. Ta wierność uczyniła zeń najświetniejszego pisarza XIX wieku, z którym nikt właściwie w tej epoce równać się nie może. I za tę wierność realizmowi przyszło mu nawet ciężko zapłacić, gdy Seweryn Goszczyński imieniem duchów, odziewających się tylko mgłami i żyjących jedynie kroplami rosy, napadł go wymawiając mu, że nie dostosował się do romantycznej mody maluczkich, nie nosi płaszcza bajronicznym sposobem i wciąż tkwi w obmierzłej przeszłości, żałosny laudator temporis acti. Nie rozumiał ów nadgorliwiec romantyzmu — że to, co wydało mu się drogą najczarniejszej reakcji, było w rzeczywistości drogą — *Pana Tadeusza*, drogą epopei, drogą pochwały

społecznego i poetyckiego konkretu, chociaż już wówczas świat fredrowski, podobnie jak świat soplicowski, należał w znacznej mierze do przeszłości.

WILAM HORZYCA, *Fredro w perspektywie*, w: *O dramacie*, Warszawa 1969 r.

NUDNE I ANTYPATYCZNE CZY PEŁNE LEKKOSCI I WDZIĘKU?

... przez cały czas trwania *Ślubów* snułem melancholijne refleksje: miałem głębokie współczucie dla literatury. Jak bardzo jest ona pokrzywdzona w porównaniu np. z muzyką. O ileż czystszym, trwalszym materiałem operuje muzyka! Przetransponujmy sobie na język tonów to arcydzieło Fredry; co za cudowna świeżość i czystość motywów, jak misternie splatają się one ze sobą, jaka urocza mieszanina kaprysu, żartu i poezji! I ot, pisarz, zamiast nut, operuje ludźmi: „czystą formę" musi wypełnić jakąś rzeczywistością; czyli to, co wieczne, spowija w to, co zmienne, przemijające sprzęga los swego natchnienia z losem kruchych ludzkich form. W muzyce nie istniałby ten kontrast, jaki nastręcza się nam w stosunku do Fredry: artyzm Fredry a jego światek. Nie pierwszy raz przychodzi mi pisać o tym. Dawni słuchacze nie tak dobrze może uświadamiali sobie jego artyzm, natomiast ogarniali pełną, bezpośrednią sympatią jego świat; my, przeciwnie, lepiej może zdajemy sobie sprawę z jego artyzmu, nie umiemy już natomiast odnaleźć w sobie ciepła w stosunku do jego świata. Materiał jego sztuki nie pomaga nam — jak dawnym słuchaczom — swoją swojszczyzną, ale raczej przeszkadza. Powiedziałem na początku, że szedłem do teatru głęboko zasmucony, i tym może trzeba tłumaczyć, że Klara wydała mi się gęsią, Aniela gąską, Albin młodym durniem, Radost starym durniem, Gustawa wystarczy lekko poskrobać, aby wylazł cham i brutal, cała ta sosjeta jest nudna i antypatyczna ... Musiałem dopiero transponować w sobie to wszystko na muzykę, aby się rozkoszować uroczym scherzo tych scen, które w pewnym momencie nabrzmiewają tak ciepłym liryzmem. To był mój stan ducha wczorajszy, z czwartku 17 czerwca 1929; proszę czytelnika, aby go zechciał łaskawie skorygować przy pomocy kilku dawniejszych tomów *Flirtu z Melpomeną*.

... (16 października 1936). Ale to mija. Urok *Ślubów* działa zawsze niezawodnie. To nic, że się je obeszło ze wszystkich stron i opisało na wszystkie sposoby, że się je widziało od dziecka ileż razy, że się przeczytało — o zgrozo! — wszystko, co o nich wymędrkowano. Nie potrafiła zatłamsić tej sztuki cała nadbudowa jej komentatorów i apologetów, choć Bóg wie, że robili, co mogli „w tej mierze", mówiąc po fredrowsku; nie zaszkodziły pękate

rozprawy o *Ślubach panieńskich*, jako o „komedii narodowej"; nic — nawet nuda stu lat komentarzy — nie potrafi zniweczyć wrażenia lekkości, pełni wdzięku. Bo minęło (jak ten czas leci) z górą sto lat od powstania *Ślubów;* od tego czasu ileż razy księżyc obrócił się złoty, regulując bicie panieńskich serduszek; zmieniły się wiele razy obyczaje, konwenanse, mody, style teatralne, odpadły całe pokłady tynku, jakimi starano się niekiedy powlec tę komedię. Jest ona dzisiaj dla nas czystszą formą niż kiedykolwiek, słucha się jej prawie muzycznie, niby jakiej opery Mozarta.

BOY-ŻELEŃSKI, *Obrachunki Fredrowskie*, Warszawa 1956, s. 296 i 353.

CZY „ŚLUBY PANIEŃSKIE" TO ZWŁOKI GENERAŁA BEMA?

Czyżby nie czas już pokazać, że Albin był śmiesznym mydłkiem, Radost poczciwym kretynem, Gucio pretensjonalnym birbantem, Klara i Aniela nieznośnymi figlarkami? Czyż *Śluby panieńskie* to zwłoki generała Bema, aby im tylko honory oddawać? Usprawiedliwić wystawienie *Ślubów* mogła jedynie nowa koncepcja reżyserska, bo tam gdzie zaczyna się nuda, kończy się teatr. Ja osobiście nie bez satysfakcji słuchałem potoczystego wiersza fredrowskiego i pięknego języka. Ostatecznie więc, jeżeli komu wystarcza w teatrze piękno języka, jeżeli kto lubi wiersz epoki poromantycznej i jeżeli ten ktoś będzie siedział blisko i nie będzie wymagający co do sposobu w jaki się u nas mówi wierszem, nie znudzi się na *Ślubach*. Ale ilu jest takich? Może dwóch, a może jeden?

ANTONI SŁONIMSKI, *recenzja w „Wiadomościach Literackich"*, 1929

ŚLUBY KOŚCIUSZKOWSKIE

Mówiąc otwarcie zapowiedź *Ślubów* w Teatrze Narodowym nie wzbudzała żywego zaciekawienia. Oczekiwało się raczej uroczystej i godnej nudy. Arcydzieło pełne uśmiechu, lekkości, wdzięku — przeprowadzono sobie z melancholią — zapewne, nikt nie przeczy, ale jak to będzie wyglądało na tej scenie, gdzie zostało jeszcze po kątach sporo tradycji Teatru Rozmaitości? Tej tradycji z końca wieku, która nakazywała grywać *Śluby panieńskie* prawie jak Śluby Kościuszkowskie — „z podniesionymi ku niebu oczyma", z religijnym niemal nabożeństwem, ze wzniosłością taką, jakiej wymagają objawienia ducha narodowego. Przecież właśnie po to, aby ten duch mieszkał dostatnio i reprezentacyjnie — zatłaczano

scenę meblami; po to rozwieszano na wszystkich scianach portrety antenatów pani domu i przynajmniej jeden hetman Dobrójski ze złoconych ram rozkazywał publiczności wzniesioną buławą, żeby szła gromić pohańce. W takiej atmosferze gra aktorów sama przez się nabierała dostojeństwa, bo niełatwo było tutaj pozwolić sobie na lekkość tonu. Pani Dobrójska z szumem falban obnosiła po scenie majestat polskiej matrony, Radost trzymał się tak, jakby miał lada chwila poszukać u boku karabeli i westchnąć: hej, hej, pani barska ... ", panny celebrowały rodzimych dziewic cnoty i uroki. Co się tyczy Gustawa, to przecież sypiał w salonie głównie dlatego, żeby pokrzepiony smaczną poobiednią drzemką był gotów na każde wezwanie „na koń".

BOHDAN KORZENIEWSKI, *Spory o teatr*, Warszawa 1966

„MĄŻ I ŻONA" JAKO DALSZY CIĄG „ŚLUBÓW PANIEŃSKICH"

Ci młodzi kochają się zapewne; ale podobno bardziej kochają miłość niż siebie. Gustaw wirtuoz; mistrz w prowadzeniu gry miłosnej, pokonywaniu przeszkód, w sączeniu owego magnetyzmu, pod którego wpływem Aniela tak bezwolnie drży w jego dłoniach. Ona — to cudowne skrzypce czekające swego grajka. Przeżyją trochę ładnych chwil, pewnie na wsi. Później zamieszkają w mieście, pewnie we Lwowie. Będą wieść dystyngowane, próżniacze życie wielkiego świata, on nie oprze się pokusie próbowania swego magnetyzmu na lwowskich pięknościach; zapał stanie się rutyną, inwencja pedanterią; zostanie mu zamiłowanie do obdzielania innych radami, doświadczeniem. Ona przepłacze kilka lat; potem w słabym momencie zjawi się jakiś frant, który znów ujmie ją za rękę i ożywi magnetycznym prądem; stanie się łzawą i nękaną wyrzutami, trochę nudną i niezręczną kochanką, chowającą pliki miłosnych listów za domowym ołtarzykiem. Albo się grubo mylę, albo to jest epilog *Ślubów panieńskich;* wart byłby napisania, gdyby... go Fredro nie napisał sam. To *Mąż i żona*. Wacław — to o dziesięć lat postarzały Gustaw; Elwira — to Aniela jako „kobieta trzydziestoletnia". Szczęście, że pani Dobrójska tego nie doczekała, umarła, biedactwo, przedwcześnie na skręcenie kiszek, bawiąc u krewnych na Litwie i objadłszy się nadmiernie kołdunów.

BOY-ŻELEŃSKI, *Obrachunki Fredrowskie*, Warszawa 1956, s. 263

* * *

Jaką bowiem prognozę co do przyszłości obydwu małżeństw ze *Ślubów panieńskich* na podstawie tekstu samej komedii można wyprowadzić? O Klarę i Albina możemy być spokojni. Ona go zawojuje bez reszty, przyciśnie pantofelkiem, przy czym brak wyobraźni i — mimo pozorów — większego temperamentu, nie każe jej zapewne szukać świeżych wrażeń poza małżeńską bazą, tymbardziej że mąż będzie wierny, potulny, uległy i szczęśliwy. Gustaw natomiast, Don Juan spod „Złotej papugi", wietrznik i trzpiot, przy całej swej uczuciowości i podskórnej dobroci — i lekkomyślny realista, bardzo aktywny, czasem nawet bezwzględny w postępowaniu, to pierwszorzędny kochanek — nie jest on jednak bynajmniej dobrym materiałem na męża. Anielą zajął się przede wszystkim z nudów i z przekory, potem dopiero porwał go jej subtelny urok, bogactwo wewnętrznych reakcji na każdą podnietę zewnętrzną, nieuchwytna, nierozbudzona jeszcze zmysłowość. Czy jego zapał wystarczy jednak na długo? Czy bezgranicznie oddana trusia, a przy tym niewyrafinowana pod żadnym względem gąska, nie zacznie go trochę nudzić? Stąd już tylko krok do eksperymentów z „Magnetyzmem" serca i nie serca na innych obiektach. Czy zaś osamotniona a stworzona do uległości Aniela nie ulegnie prędzej czy później jakiemu innemu Gustawowi w nowym wydaniu?

ZYGMUNT LEŚNIODORSKI, *Mąż i żona* jako dalszy ciąg *Ślubów panieńskich*, „Listy z Teatru", 1947, nr 15

KLARA

Urocza ta panienka zaprawdę „wszystka jest" w fermencie intelektualno-erotycznym swoich czasów. Czujnie, zazdrośnie, drapieżnie stoi na straży równouprawnienia płciowego kobiety.

Jak warczy na myśl, że miałaby modłą prababek stać się podwładną mężczyzny! A niedoczekanie wasze! W swoim osiemnastym roku życia nie widzi innego sposobu zabezpieczenia tych równouprawnień, jak tylko w ślubie panieństwa. To podatek naiwności. W późniejszym wieku znajdzie wyjście, by wilk miłości był syty i owca niezależności cała. Z tą samą zadziornością, zaborczością, z tym samym niewieścim imperializmem będzie na mężu swoim wyduszała romantykę małżeństwa, tj. nie tylko będzie musiał ją kochać, ale i zniewolony będzie mówić i głosić, że ją kocha, mówić, rozwijać temat, nie zmieniać tematu, zapewniać, że gdyby nie ona, to primo, życie by sobie odebrał, a następnie zaniedbałby gospodarstwo, nie przyjąłby godności marszałka szlachty; życie byłoby mu niczym, gdyby nie ona. Klara ma mu być wszystkim, jak mąż wszystkim bywał najczęściej dla jejmości w dawnej Polsce.

Imperializm Klary to romantyczny odwet kobiety za stulecia tego cienia, w którym pozostało życie niewiast.

ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI, *O Ślubach panieńskich* w: „Na orbicie Melpomeny", Warszawa 1966

ANIELA

Aniela to ten gatunek jestestwa białogłowskiego, który Polsce przekazała jeszcze przeszłość słowiańska. To z zamierzchłości pozostała jakaś wierność hieratyczna ognisku domowemu, zaprzysiężenie się mężowi i dzieciom, podkreślenie swojego „ja", to ten produkt socjalnej uległości, cicha władczyni dyneceum, nie przekraczająca na zewnątrz progu swego babińca, od lnu na nieodłącznej od siebie kądzieli biorąca, zda się, nawet kolor swych włosów — tak ją lnianowłosą Słowiańską przekazuje nam nasze wyobrażenie o wyglądzie jej typu fizycznego. A przy wszystkich tych cechach antyczności w jej psychice — ona to właśnie, ta cicha, potulna posłuszna Aniela staje się w dziejach domowych Polski siłą moralną naszych rodzin i rodów.

ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI, j.w.

* * *

Grzymała jest bardzo utalentowany fredrolog, ale ma jedną wadę: jest większy ułan od samego księcia Józefa i większy Sarmata — ziemianin od samego Piasta. Co on się nam nafantazjował!

...Rola Anieli, tej amoreuse z polskiego dworku, jest osobliwie trudna do zagrania. Aniela jest to najbardziej urocze wcielenie „woli bożej", jakie kiedykolwiek dreptało na dwóch łapkach w literaturze polskiej; rola niewinno-zmysłowa, harfa kobiecości grająca za samym zbliżeniem męskiej dłoni ... Czegóż bo nie ma w tej roli: i duma dziewicza, i tak drażniący erotycznie takt doskonale wychowanej panny, bierność hurysy, wdzięk, marzenie, poezja — i to polskie cielątko wreszcie, którego rasa rozpleniła się później tak szczęśliwie.

BOY-ŻELEŃSKI, *Obrachunki fredrowskie,* Warszawa 1956, s. 159 i 221

ALBIN

...nieraz dumałem nad rolą Albina, na którą krytyka literacka wyrzeka, że jest sztuczna i mdła, i zastanawiałem się, czy jak się czasem dzieje w teatrze — nie zanadto dosłownie grający go aktorzy biorą parodystyczne określenia innych mówiących o nim osób („Chodzi, łazi cień Albina"). Wskutek tego istotnie Albin w trupiobladej masce chodzi po scenie jak jakiś wskrzeszony Piotrowin czy Łazarz, utrudniający nam wiarę w ową miłość tkwiącą na dnie w przekornym serduszku panny Klary. Wszak ten hreczkosiej i sąsiad pani Dobrójskiej mógł się sentymentalnie kochać, a mieć zdrową cerę, nawet być opalony; mógł być przystojnym i dzielnym poza tym mężczyzną; a nawet ten kontrast tęgiej, męskiej postaci z narowem elegii i westchnień mógłby być tym zabawniejszy.

BOY-ŻELEŃSKI, *Obrachunki fredrowskie,* Warszawa 1956, s. 237

* * *

We wszystkich przedstawieniach „Ślubów", jakie pamiętam zawsze plątał się po scenie smutny, ponury i łzawy, Albin n a s e r i o . I zamiast bawić i rozśmieszać, irytował i drażnił, bo Albin kochał i był smutny poza czasem, poza epoką, poza historią i jakimkolwiek rzeczywistym stylem obyczajowym. A przecież to dworek szlachecki pod Lublinem na trzy lub cztery lata przed powstaniem listopadowym. Dlaczego Albin jest smutny? Dlaczego jest chodzącą fontanną? Ma przecież wioseczkę swoją, i to nielichą, jest dobrą partią, ma zgodę ojca Klary, a panienka przecież tylko trochę dziwaczy. Albin jest smutny i leje fontannę łez, bo czwarta część „Dziadów" zawędrować musiała na tę wioskę lubelską a pewno gdzieś tam na półkach przechowała się osiemnastowieczna *Nowa Heloiza,* a może nawet i *Werter.* Albin jest dla Fredry sentymentalnym i romantycznym kochankiem, który pannę uwodzi według nowej mody poetyckiej, jakiej Fredro serdecznie nie znosił i zdrowo sobie z niej pokpiwał. Albin jest wydrwieniem romantycznej miłości, tak jak ją Fredro rozumiał.

JAN KOTT, *Jak wam się podoba,* Warszawa 1955

GUSTAW

Myślałby kto, że Gucio zabił co najmniej jakiego smoka. On po prostu wykonał wiernie to, co było ułożone pomiędzy parą safandułów, Radostem a panią Dobrójską: ożenił się z panną, którą mu wybrali. W rezultacie był raczej marionetką w ręku starszych. Dał się przywieść na wieś, dał się podrażnić dziecinnymi ślubami, obojętnością Anieli i przekąsami Klary, umiał — co znów nie było zbyt trudno — trafić do serca młodej dziewczynie, bardzo dojrzałej do małżeństwa, no i zrobił z miną zwycięzcy to, na co wszyscy czekali. Myślę, że tego wieczoru Radost z panią Dobrójską — i w tym dowcip Fredry — uśmieją się serdecznie kosztem zwycięskiego Gucia.

... od wielu lat, przez które oglądam *Śluby*, reakcja moja na Gucia nie zawsze jest jednaka. Czasem go widzę tak, czasem owak. Czasem wydaje się sympatycznym i pełnym wdzięku młodym człowiekiem, czasem niedaleki jestem przyznania słuszności ostrej diagnozie Klary, wedle której jest on „próżny, zły, dumny, zakochany w sobie"; czasem boję się, że wyrośnie z niego trochę cham (uważcie, jaki on jest niegrzeczny i bezwzględny dla starego Jana!). Słowem, bywają wieczory, że przyszłość Anieli przedstawia mi się dość czarno...

BOY-ŻELEŃSKI, *Obrachunki fredrowskie*, Warszawa 1956, s. 160, 162

RADOST I PANI DOBRÓJSKA

Dlaczego Radostowi tak zależy na małżeństwie synowca Gustawa z córką pani Dobrójskiej? Wszyscy wiemy, bo rozgadał to mimochodem swawolny Gucio, że Radosta w młodych latach łączyła z panią Dobrójską miłość. Czy odwzajemniona? W komedii potrąca się o to lekkusieńko. Z temperatury rozmów ich obojga, z rozmów zabarwionych delikatną rzewnością, wznosić wolno, że tak, że kochali się wzajemnie, ale i tego można się dosłuchać, że miłość to była nieszczęśliwa. Jednym półsłówkiem odsłania to sama pani Dobrójska. Przez rozmowę z Radostem w pierwszej scenie aktu II przewiduje się takie oto lekkie napomknięnie osobiste:

PANI DOBRÓJSKA: Zresztą lepiej za mało niż za wiele czucia.

RADOST: (Z uczuciem całując ją w rękę) Ach, mościa dobrodziejko!

PANI DOBRÓJSKA: Zawsze Radost jeszcze ...

RADOST: Jak wprzódy, zawsze.

Odgadnąć niedomówienia nietrudno. To „za wiele czucia" ogarniało niegdyś ich oboje. I skończyło się źle. Niewątpliwie tę ich miłość rozerwano z zewnątrz. Pannę wydano mimo woli za mąż, on został starym kawalerem.

STANISŁAW PIGOŃ, *Stłumiony dysonans w „Ślubach panieńskich"*, w: *W pracowni Aleksandra Fredry*, Warszawa 1956

ARIA WOSIEK

„Śluby panieńskie" na scenach polskich

Pierwszą wersję *Ślubów panieńskich* zatytułowaną *Nienawiść mężczyzn* napisał Fredro na przełomie 1826 i 1827 roku. Potem kilkakrotnie przerabiał ten utwór, a ostateczną jego formę opracował dopiero w 1832 r. Wkrótce, bo już 15 II 1833 r., na scenie teatru lwowskiego odbyło się pierwsze przedstawienie komedii pt. *Magnetyzm serca*. Wzięli w nim udział: A. Salowa (Dobrójska), A. Kamińska (Klara), L. Rudkiewicz (Albin), A. Benza (Gustaw). Sztuka zdobyła powodzenie i odtąd *Śluby panieńskie* weszły do „żelaznego" repertuaru teatru lwowskiego; w latach 1833—1933 miały tam około trzydziestu premier. Wystąpili w nich m.in. tacy wybitni aktorzy, jak B. Wolska, A. Gostyńska, W. Siemaszkowa (Dobrójska), W. Wojdałowicz, F. Feldman, G. Fiszer, W. Rapacki, L. Solski (Radost), M. Deryżanka, A. Zimajer, F. Stachowicz, K. Bednarzewska, W. Ordon-Sosnowska, S. Michnowska (Aniela), R. Popiel, Z. Czaplińska, H. Leszczyńska, G. Morska, I. Trapszo, M. Malanowicz (Klara), B. Ładnowski, W. Woleński, R. Żelazowski, S. Stanisławski, J. Nowacki, K. Adwentowicz (Albin), B. Dawison, L. Wostrowski, J. Kreczmar (Gustaw).

Po premierze lwowskiej *Śluby panieńskie* ukazały się najpierw na scenie warszawskiej — 16.XI.1834 r. W warszawskiej premierze wystąpili: L. Żółkowska (Dobrójska), Z. Kurpińska (Aniela), L. Żuczkowska (Klara), B. Kudlicz (Radost), S. Bogusławski (Albin), W. Piasecki (Gustaw).

I w Warszawie komedia ta zdobyła wstępnym bojem publiczność o czym świadczy bardzo duża, jak na owe czasy, liczba je-

denastu przedstawień w ciągu trzech lat. W drugiej połowie XIX wieku *Śluby* ukazywały się na scenie Teatru Rozmaitości prawie co roku a występowali w nich prawie wszyscy wybitni aktorzy Warszawskich Teatrów Rządowych, m.in. J. Komorowski, W. Śmieszewski, E. Wolski, J. Leszczyński, K. Benda (Gustaw), J. Rychter, W. Rapacki (Radost), M. Micińska, W. Niewiarowska (Dobrójska), A. Rakiewiczowa, H. Deryżanka, J. Czaki (Aniela), W. Bakałowiczowa, R. Popiel, I. Trapszo (Klara).

Powstały wtedy kreacje, które na długo utrwaliły się w pamięci potomnych. Helena Modrzejewska, Józef Rychter, Jerzy Leszczyński ... „Poetycznie, przewdzięcznie i przesubtelnie grała Modrzejewska rolę Anieli — pisał J. Kotarbiński — jakby ją nie napisał Fredro ale wymarzył Słowacki. Modrzejewska rozszerzyła kontury roli, podniosła jej ton i barwę, owiała całość poetycznym aromatem. W miękkich przejściach i półtonach przeprowadzała proces stopniowo rodzącej się miłości, która kiełkuje, rośnie i ogarnia całą duszę drżeniem niewiadomych pragnień i upojnego czaru".

O roli Radosta w wykonaniu Rychtera wspominał ten sam krytyk że „artysta przeprowadził trafnie wszystkie momenty charakteru, zabarwiając jednocześnie tę postać odcieniem beztroski i figlarności. Obok doskonałego wykończenia rola rozwijała się na scenie logicznie, swobodnie i ciepło". Zaś Jerzego Leszczyńskiego, grającego przez wiele lat Gustawa nazwał Tadeusz Boy-Żeleński „idealnym przedstawicielem tej roli".

Po pierwszej wojnie światowej *Śluby panieńskie* w dalszym ciągu często pojawiały się na scenie warszawskiej — 14.XII.1919 r. w Teatrze Rozmaitości, 14.XII.1923 r. w Teatrze im. Fredry, 3.IX. 1926 r. w Teatrze Narodowym. W przedstawieniach tych brali udział m.in. J. Szyling, M. Majdrowicz, M Malicka. E. Barszczewska (Aniela), S. Lubicz-Sarnowska, M. Kamińska, H. Gromnicka, H. Modzelewska, N. Świerszczewska (Klara), M. Frenkiel, S. Stanisławski (Radost), J. Śliwicki, W. Brydziński, M. Maszyński (Albin), E. Wolski, J. Leszczyński, K. Benda (Gustaw), F. Pichor-Śliwiska, H. Sulima (Dobrójska).

Po wyzwoleniu w 1945 r. *Śluby panieńskie* pojawiły się na scenie m. st. Warszawy już 8 marca t. r. W przedstawieniu wystąpili J. Sokolicz-Arnold (Dobrójska), H. Ziółkowska (Aniela).

W. Piasecka (Klara), W. Wichurski (Radost), Cz. Kalinowski (Albin). Kolejne warszawskie premiery odbyły się — 26 VI 1953 r. w Teatrze Nowej Warszawy (J. Strachocki — Radost, H. Dunajska — Aniela, R. Kossobudzka i B. Krafftówna — Klara, W. Gliński — Gustaw, Cz. Wołłejko i W. Sadowy — Albin, I. Renard — Dobrójska), 27 I 1957 r. w Teatrze Ziemi Mazowieckiej (I. Skwierczyńska — Dobrójska, K. Łozińska — Aniela, I. Malarczyk — Klara, W. Otto-Suski — Radost, T. Mościcki i A. Grzybowski — Gustaw, A. Konic — Albin), 17 X 1959 r. w Teatrze Polskim (L. Pacewicz-Leszczyńska — Dobrójska, A. Pawlicka — Aniela, M. Ciesielska — Klara, Z. Mrożewski — Radost, K. Meres — Gustaw, Z. Latoszewski — Albin), 6 XI 1963 r. w Teatrze Narodowym (I. Gogolewski — Gustaw, J. Łotysz — Albin, A. Szelągowski — Radost, E. Bonacka i Z. Lindorfówna — Dobrójska, H. Zembrzuska — Aniela, K. Łaniewska — Klara), 17 I 1969 r. w Teatrze Powszechnym (A. Szczepkowski — Radost, A. Zaorski — Albin, D. Olbrychski — Gustaw, E. Skarżanka — Aniela, E. Zukowska — Klara, I. Krasnowiecka — Dobrójska).

Krakowska premiera „Ślubów panieńskich" odbyła 1 I 1835 r., wystąpili w niej: D. Nowińska (Klara), J. Szymkajłówna (Aniela), J. Pfeiffer (Gustaw), I. Lasocki (Radost). Od tego czasu sztuka była często wznawiana w Krakowie a w kolejnych premierach występowali m.in. H. Modrzejewska, F. Stachowicz, K. Bednarzewska (Aniela), A. Hoffman, S. Pysznik, H. Leszczyńska, T. Trapszo, M. Przybyłko-Potocka (Klara), A. Ładnowski, W. Wolski, W. Rapacki, A. Siemaszko, J. Rychter, L. Stępowski, L. Solski (Radost), B. Ładnowski, R. Żelazowski, J. Śliwicki (Albin), F. Benda, W. Świeszewski, W. Sobiesław (Gustaw).

Szczególnie upamiętniła się w historii teatru premiera 25 X 1893 r. inaugurująca dyrekcję krakowską Tadeusza Pawlikowskiego. Po raz pierwszy zastosowano w tym przedstawieniu w kostiumach i dekoracjach styl empire. Reżyser z ogromną pieczołowitością (wzorem meiningenczyków) dbał o wierność historyczną szczegółów (meble do empirowego salonu sprowadził m.in. z rodzinnego pałacu w Medyce).

W tej historycznej premierze wzięli udział: B. Wolska (Dobrójska), T. Trapszo (Aniela), G. Morska (Klara), A. Siemaszko (Radost), W. Sobiesław (Gustaw).

W późniejszym okresie do wybitniejszych krakowskich realizacji *Ślubów panieńskich* zaliczamy przedstawienie z 1907 r. z dekoracjami H. Frycza, z 1925 r. w reżyserii T. Trzcińskiego i jubileuszowe z 1933 r. (stulecie premiery).

Po drugiej wojnie światowej *Śluby panieńskie* wróciły do Krakowa w 1947 r. (przedstawienie w Teatrze Powszechnym TUR — 20 III 1947 r.).

Kolejne inscenizacje odbyły się: 27 III 1954 r. w Teatrze im. Słowackiego (C. Niedźwiedzka — Dobrójska, H. Kuźniakówna — Klara, A. Karzyńska — Aniela, E. Solarski — Radost, S. Zaczyk — Albin, K. Meres — Gustaw), 1 IV 1956 r. w Starym Teatrze (Z. Mrożewski — Radost, C. Niedźwiedzka — Dobrójska, H. Kuźniakówna — Klara, B. Horawianka — Aniela, K. Meres — Gustaw, J. Sykutera — Albin), 22 XII 1963 r. w Teatrze im. Słowackiego (K. Szyszko-Bohusz — Dobrójska, K. Witkiewicz — Radost, K. Podgórski — Albin, M. Walczewski — Gustaw, Z. Bujak — Klara, M. Nowatorska — Aniela) i 17 III 1971 r. w Starym Teatrze (A. Fabisiak — Gustaw, E. Ciepiela — Aniela, B. Bosak — Klara, K. Kaczor — Albin, H. Kwiatkowska — Dobrójska, A. Buszewicz — Radost).

To ostatnie przedstawienie (w reżyserii M. Walczewskiego) wzbudziło wiele sprzeciwów swoją odbiegającą daleko od dotychczas przyjętych fredrowskich kanonów inscenizacją. „Jestże jeszcze w tym coś z Fredry czy nie" zapytywał jeden z recenzentów.

Śluby panieńskie były zawsze jedną z najczęściej wystawianych komedii Fredry także na scenach prowincjonalnych — grano je w Poznaniu (pierwszy raz w 1844 r.), w Wilnie (premiera już w 1835 r.), w Kownie, Lublinie i wielu innych miastach i miasteczkach, do których docierały polskie zespoły wędrowne.

W Polsce Ludowej wystawione *Śluby panieńskie* grano 88 razy. Już w 1945 r. odbyło się pięć premier (w Warszawie, Łodzi, Częstochowie, Poznaniu i Sosnowcu), a 1946 r. — sześć (w Bydgoszczy, Gdyni, Kielcach, Olsztynie, Wrocławiu i Toruniu). W ostatnich latach premiery *Ślubów panieńskich* odbyły się w Łodzi (Teatr Nowy, 16 II 1967 r.), w Koszalinie (10 II 1968 r.), w Opolu (4 II 1968 r.), w Nowej Hucie (27 IV 1969), w Bielsku Białej (6 IX 1969 r.), w Gorzowie (28 XI 1969 r.), w Jeleniej Górze (15 II 1970 r.), w Gdyni (Teatr Ziemi Gdańskiej, 24 III 1970 r.), w Lublinie (18 X 1970 r.), w Rzeszowie (marzec 1971 r.) w Katowicach (marzec 1971 r.), w Kaliszu (9 X 1971 r.), w Olsztynie (18 III 1972 r.), we Wrocławiu (20 IV 1972 r.) i Elblągu (marzec 1972 r.).

W Zielonej Górze grane były *Śluby panieńskie* w 1952 r. (reż. S. Cegielski; Z. Friedrich — Dobrójska, D. Stachowicz — Aniela, Z. Mirska i A. Gajewska — Klara, S. Cynarski — Radost, R. Szerzeniewski i K. Hruby — Gustaw, B. Bukowski — Albin) i w 1960 r. (reż. S. Domańska; Z. Friedrich — Dobrójska, J. Czabanowski — Radost, I. Grzonka — Klara, R. Kruczkowski — Gustaw, Z. Nocoń — Albin, H. Winiarska — Aniela).

Przedstawieniem, które wywołało najbardziej ożywioną dyskusję była inscenizacja kaliska w reżyserii M. Prusa (W. Ostrowska — Dobrójska, E. Milde-Prus — Aniela, J. Orzeszkowska — Klara, J. Janeczek — Gustaw, W. Komasa — Albin, W. Standełło — Radost). Prus wyprowadził akcję komedii z salonu na dworskie podwórze. „Skonstruował — jak pisał jeden z recenzentów — wypowiedź teatralną o pierwszej niewinnej miłości bardzo trafnymi i adekwatnymi środkami. W autentyczną, pachnącą i kolorową scenerię wtopił prawdziwą młodość (wszyscy występujący aktorzy są młodzi) z jej naturalną żarliwością, otwartością i prostotą. Poprowadził osoby niemal naturalistycznymi sposobami tak, by technika aktorska nie przeszkadzała im". (A. Lis, Nurt 1972 nr 1). Właśnie ten naturalizm wzbudził najwięcej sprzeciwów — „epidemia szargania, jeśli nie świętości, to doskonałości najwyższych rozszerza się w sposób zastraszający" — oburzał się inny krytyk i dodawał — „takie operacje jak kaliska są tym groźniejsze, że znajdują przychylne echa u nastolatków". (J. Frühling, Odgłosy 1972 nr 6).

„Śluby panieńskie" należą do „żelaznego repertuaru polskiego teatru i każdy następny sezon teatralny będzie nam przynosił nowe sceniczne odczytywanie tej komedii.

Listy

OD JULIANA FREDRY

9 marca 1824

(...) Nie mam twego daru wysławiania się, a potrzebowałbym go, aby Ci to wyrazić, co czuję i co myślę. Z jakiegokolwiek bądź źródła nieszczęście twoje pochodzić może, bądź przynajmniej sprawiedliwy. Nie można nie spytać się siebie samego — a ja czym jestem?; com zrobił?; co zrobię, dokąd, po co idę? To są twoje słowa, na które tylko chciej ,a sam sobie dasz odpowiedź. Czy Tobie wypada podobne robić zapytania? Byłeś i jesteś człowiekiem honoru, pełniłeś obowiązki dobrego Polaka, pełniłeś i pełnisz obowiązki dobrego syna, przyjaciela, brata i uczciwego człowieka, służyłeś ojczyźnie tam, gdzie myślałeś, że twoja pomoc jej potrzebna była; a cóż chcesz, abyś był więcej zrobił? Ileż by to ludzi znalazłeś, którzy by się szczęśliwie cenili, aby w tył spojrzawszy to widzieli, co Ty na tej, jak mówisz, pustej drodze widzisz. Skąd to poniżenie siebie samego, skąd ta nienawiść siebie samego. (...) Skarż się, narzekaj, myśl, ale nie desperuj, bo nie masz do tego powodu; nie mów, że smutek twój w nienawiść się zmienia, bo serce twoje nie zna nienawiści, nie ubliżaj sobie, bo sam siebie szanować musisz, a co najboleśniejsze, odrzuć tę myśl, aby smutek twój mógł od Ciebie odstraszać, bo cóż zostanie tym za nadzieja widzenia Cię kiedy bądź spokojnieszego, którzy szczerze czują i dzielą z Tobą choć niewiadomy powód twego położenia, a przez ten udział choć w części żal twój zmniejszyć by chcieli.

Bądź zdrów
JUL

OD DYREKCJI RZĄDOWEJ TEATRÓW

Warszawa, 20 stycznia 1824

Dyrekcja Teatrów i wszelkich widowisk Dramatycznych i Muzycznych w Królestwie.

Z prawdziwą przyjemnością przyjęła ofiarowane sobie przez JW Hrabię Aleksandra Fredro dwie komedie: „Cudzoziemszczyzna" i „Co pierwsza, to lepsza"; szczyci się już od dawna Scena Narodowa Jego sztukami dramatycznymi, które publiczność w stolicy z ciągłym przyjmuje ukontentowaniem. Pochlebia sobie dyrekcja, że W. Hrabia Fredro trwając w tak chlubnie przedsięwziętym zawodzie raczy i nadal zasilać Scenę Ojczystą w Warszawie, która dotąd szczególnie co do sztuk oryginalnych nie bardzo jest wzbogacana.

Łączy Dyrekcja wyraz winnego poważania

Rożniecki
E. Michalski

OD HENRYKA FREDRY

Drezno, 25 czerwca 1858

(...) Poznaliśmy tu Moniuszkę, którego musisz znać z reputacji jako artystę i miłego kompozytora pieśni, a szczególnie jako autora opery „Halka", którą sobie zjednał wielką wziętość w świecie muzykalnym. Grał nam niektóre kawałki z tej opery i Radziwiłłowa także prawie całą operę przegrała, i prawdziwie piękna muzyka, a tym piękniejsza, że oryginalna i nosząca cechę narodowości. Mówił mi, że bardzo by sobie życzył, aby mógł od Ciebie mieć libretto i do niego muzykę zrobić. Wieleśmy mówili o Tobie i o twoich dziełach i wspominał mi, że ma od Ciebie słowa, zdaje mi się, że „Rybkę", do której muzykę zrobił. Pojechał teraz do Paryża w interesach artystycznych.

OD JANA CHĘCIŃSKIEGO

Warszawa, 21 marca 1865

Jaśnie Wielmożny Panie!

Oto każdy zakątek ziemi, na którym przechowała się Polska mowa, brzmi uroczystym hołdem, jaki dumni z Ciebie rodacy składają geniuszowi i Twojej znakomitej zasłudze. Pozwól, J. W. Panie, abym mój głos połączył z innymi. Jestem artystą dramatycznym, uczniem J. S. Jasińskiego, byłego dyrektora polskiej sceny w Warszawie. Na Twoich dziełach, Panie, zacząłem pierwsze studia umiłowanego zawodu. Później jako debiutant, nie było sztuki hr Fredry na warszawskiej scenie, żebym w niej nie miał większego lub mniejszego udziału począwszy od Perełki w „Zemście" aż do Pana Jowialskiego w „Jowialskim", którego po dwudziestoletniej pracy odważyłem się odegrać kilka razy w czasie pobytu ostatniego kolegi Rychtera we Lwowie. Nie poczytuję sobie tego za zasługę, ale za chlubę — wszakże wyznam J.W. Panu, że wspomniałem o tym, aby za pośrednictwem dzieci zakraść się do życzliwości ojca.

Niechaj poczciwy Jowialski, przebiegły Milczek, życzliwy Astolf, dowcipny i dzielny Rembo, birbant Hugo i wiele innych postaci adwokatują do swego Twórcy za mną, dość ono wymowne — i z całym powierzam się im sercem.

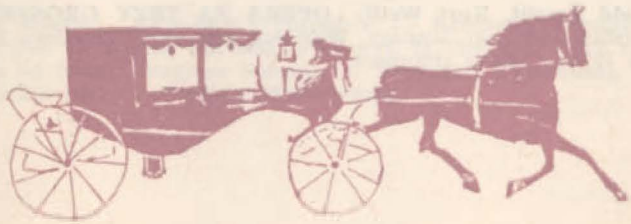
Prócz zawodu scenicznego poświęcam się pracy literackiej, do której Bóg udzielił mi drobną iskierkę natchnienia, a wiele, wiele miłości! Kilka sztuk moich grano... ostatniej jeszcze nie wykończyłem, a z tym właśnie dziecięciem mojego ducha ośmielam się narzucać Tobie, Jaśnie Wielmożny Panie. Racz mi pozwolić, abym pierwszą jej kartkę ozdobił Twoim Imieniem, abym ją uczynił pamiątką czci, jaką noszę dla Ciebie w głębi mojego serca. Z drżeniem, z dziecięcą prawie obawą ośmielam się domagać tego zaszczytu, ale że on był moim marzeniem, on będzie chlubą i błogosławieństwem dla mnie, on będzie świętą puścizną dla moich dzieci.

(...) Jeżeli Jaśnie Wielmożny Pan nie odmówi przyjęcia, jeżeli zezwoleniem (bez którego nie ośmieliłbym się drukować sztuki) zaszczycić mnie raczy, mam nadzieję, że praca pójdzie mi prędzej i serdeczniej, bo plan obmyślany, szkic w głowie, a cały pierwszy akt i część drugiego zrymowany na papierze.

(...) Nie śmiem dłużej trudzić J.W. Pana moim pismem, upraszam tylko o dwa słowa szczęśliwego lub smutnego dla mnie wyroku; dwa słowa, które w pierwszym czy drugim razie będą dla mnie drogą, świętą pamiątką.

Z najgłębszą czcią i poważaniem najniższy sługa J.W. Pana

JAN CHĘCIŃSKI



Nasze premiery

Bertold Brecht, Kurt Weill: „OPERA ZA TRZY GROSZE", reż. Stanisław Bieliński, scenogr. Wojciech Sieciński. Premiera 3 listopada 1973 r. Scena zbiorowa.

Wiktor Rozow: „RYWALE"; reżyseria — **Krzysztof Ziembiński**, scenografia — **Teresa Darocha.** Premiera 24 listopada 1974 r. Na zdjęciu od lewej: Sergiusz Sorokin — **Krzysztof Ziembiński**, Walenty Seliszczew — **Wiesław Wołoszyński.**

Z-ca dyrektora
JÓZEF WEBER

Z-ca dyrektora ds. finansowych
KAZIMIERZ KASZKUR

Kierownik techniczny
TADEUSZ ROGOWSKI

KIEROWNICY PRACOWNI: stolarskiej — **Stanisław Świątek,** malarsko-modelatorskiej — **Waldemar Jodkowski,** tapicerskiej — **Bronisław Walczak,** fryzjersko-perukarskiej — **Emilia Daniel,** krawieckiej damskiej — **Walentyna Rogowska,** krawieckiej męskiej — **Stanisław Łuczak,** rekwizytor — **Edward Tuliszka,** elektryk — **Władysław Lisowski.**

Brygadier sceny
Jerzy Kamiński

Światło
Zygmunt Szymankiewicz

Garderobiana
Maria Burkowska

Rekwizytor
Ryszard Niesłony

Kierownik Działu Organizacji Widowni
Krystyna Śliwowa

Inspicjent
Hieronim Mikołajczak

Sufler
Anna Gońda

LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE.
ZESZYTY TEATRALNE. Redakcja: MARTA FIK, STEFAN WACHNOWSKI.
Projekt okładki i oprac. graf. JOLANTA ZDRZALIK.
Zdj.: CZESŁAW ŁUNIEWICZ.

Druk: Zielonogórskie Zakłady Graficzne; zam. nr 270 M-1/4

ALEKSANDER FREDRO

ŚLUBY PANIEŃSKIE

OSOBY:

Pani Dobrójska	—	**Sidonia Błasińska**
Aniela	—	**Ewa Czajkowska**
Klara	—	**Krystyna Drozdowska**
Radost	—	**Stanisław Bieliński**
Gustaw	—	**Jerzy Przewłocki**
Albin	—	**Tadeusz Bartkowiak**
Jan	—	**Jerzy Glapa**

Scenografia
WANDA FIK-PAŁKOWA

Asystent reżysera
SIDONIA BŁASIŃSKA

Reżyseria

STANISŁAW BIELIŃSKI

PREMIERA 30 STYCZNIA 1974 R. GODZ. 19.00