TEATR
POLSKI
WROCŁAW
SEZON 1971/1972

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA • JERZY KRASOWSKI

Aleksander Fredro

ŚLUBY PANIEŃSKIE

REŻYSERIA: MARIA STRASZEWSKA
SCENOGRAFIA: ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

PREMIERA 20 KWIETNIA 1972

OBSADA:

Pani Dobrójska	IGA MAYR
Aniela	JADWIGA SKUPNIK
Klara	KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
Radost	ELIASZ KUZIEMSKI
Gustaw	PAWEŁ GALIA
Albin	GUSTAW KRON
Jan	MIECZYSŁAW ŁOZA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: JANUSZ ŁOZA
SUFLER: ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
ŚWIATŁO: KAZIMIERZ PIĄTEK
REALIZACJA DŹWIĘKU: HUBERT BREGUŁA

Nro 363 Z POZWOLENIEM ZWIERZCHNOŚCI.

WIELKI TEATR.

Dziś w NIEDZIELĘ, dnia 16 Listopada 1834 roku
dana będzie pierwszy raz
NOWA KOMEDYA
w 5 aktach, oryginalnie wierszem napisana przez Alex. Hr. FREDRĘ,
POD TYTUŁEM
ŚLUBY PANIEŃSKIE
CZYLI
MAGNETYZM SERCA.

OSOBY

Zacznie się o godzinie 7mej, skończy się wpół do 10tej.

Afisz pierwszego przedstawienia „Ślubów panieńskich" w Warszawie

GŁÓWNE DATY ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1793
Aleksander Fredro, syn Jacka i Marianny z domu hrabianki Dembińskiej, przychodzi na świat w dniu 20 czerwca w majątku rodzinnym Surochowie w ziemi przemyskiej (nie wykluczone, że był starszy o dwa lata). W domu Fredrów chowa się dziesięcioro dzieci: trzy córki, sześciu synów. Wczesne dzieciństwo upływa im w majątku Beńkowa Wisznia.

1805
Pierwsza próba twórczości teatralnej: dziecięca komedyjka *Strach nastraszony*.

1806
W dniu 18 stycznia umiera Marianna Fredrowa. Mąż z rodziną przenosi się do Lwowa.

1809
Szesnastoletni Fredro zaciąga się jako ochotnik do wojsk księcia Józefa Poniatowskiego w Trześni pod Sandomierzem; 9 czerwca mianowany podporucznikiem 11 pułku ułanów.

1812—1813
Kampania moskiewska; 20 października odznaczenie krzyżem Virtuti Militari. Odwrót spod Moskwy i przejście przez Berezynę. Tyfus w Wilnie, ucieczka w przebraniu z niewoli do Lwowa.

1813—1814
Dnia 10 sierpnia przybywa Fredro do Drezna i przyłącza się do Wielkiej Armii. Bierze udział w kampanii pruskiej i francuskiej w funkcji oficera ordynansowego sztabu generalnego; 30 października uczestniczy w bitwie pod Hansau. Dnia 15 kwietnia 1814 odznaczony Legią Honorową. Wiosną na kwaterze pod Paryżem, powrót do Lwowa w czerwcu tegoż roku.

1815
Zwolnienie ze służby wojskowej na własną prośbę.

1817
Pierwsza — bez powodzenia — wystawiona komedia (Lwów, 10 marca) *Intryga na prędce*, napisana w Beńkowej Wiszni, nie publikowana przez pisarza.

1818
Pierwsza publikowana i z powodzeniem grana komedia *Pan Geldhab* (premiera Warszawa, 7 października 1821).

ALEKSANDER FREDRO
medalion wykonany przez Leonarda Marconiego

1822
Jacek Fredro, udowodniwszy genealogię rodu od przełomu XIV/XV stulecia w ramach akcji sprawdzania tytułów rodowych, uzyskuje od rządu austriackiego tytuł hrabiowski dla siebie i rodziny.

1824
Aleksander jedzie do Włoch na wezwanie brata Maksymiliana, który rad by go wyswatać z bogatą kuzynką żony.

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

1828
Śmierć ojca. W dniu 8 listopada ślub w Korczynie (pod Krosnem) z Zofią hr. Skarbkową.

1829
W dniu 2 września narodziny w Beńkowej Wiszni jedynego syna, Jana Aleksandra, w przyszłości również komediopisarza. (Urodzeni w 1831, 1822 Gustaw i Jan Nepomucen umierają w niemowlęctwie.) Pisarz powołany w poczet członków Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

1831
W okresie powstania listopadowego pobyt z rodziną w Wiedniu, spowodowany obawą przed epidemią cholery zawleczoną przez armię rosyjską. Bracia Edward i Henryk biorą udział w powstaniu.

1832—1835
Szczytowy okres twórczości komediowej Fredry — *Zemsta, Śluby panieńskie, Pan Jowialski, Dożywocie.*

1833
Fredro jako przedstawiciel stanu magnackiego wybrany deputatem do Sejmu Stanowego, obejmuje w Wydziale Stanowym referat instytucji naukowych.

1835
W krakowskim „Pamiętniku Nauk i Umiejętności" ukazuje się rozprawa Seweryna Goszczyńskiego pt. *Nowa epoka poezji polskiej*, uważana przez współczesnych za główną przyczynę zamilknięcia Fredry.

1837
W dniu 21 maja narodziny jedynej córki, Zofii, późniejszej żony Jana hr. Szeptyckiego, malarki i literatki.

1839
Decyzja zaprzestania twórczości pisarskiej (data podana przez Fredrę w jego osobistych notatkach).

1842
Ataki na Fredrę w czasopismach krajowych, zapewne utwierdzające go w decyzji milczenia pisarskiego.

1845
Umiera brat Seweryn, szwoleżer napoleoński, uczestnik ataku na Samosierrę.

1846
Pod wrażeniem buntu chłopskiego Szeli w Galicji Fredro składa pełnomocnikowi cesarskiemu hr. Rudolfowi von Stadion memoriał *Uwagi nad stanem socjalnym w Galicji.* Umiera w Paryżu brat, Jan Maksymilian, b. major w wojsku Księstwa Warszawskiego, odznaczony w r. 1807 Virtuti Militari i Legią Honorową, adiutant ks. Józefa, później cara Aleksandra I, kurator uniwersytetu warszawskiego, literat tragediopisarz, miłośnik teatru, pośredniczący w wystawianiu komedii brata w Warszawie.

1848
Udział w wydarzeniach Wiosny Ludów we Lwowie; uczestnictwo w dowództwie Gwardii Narodowej. Fredro, wybrany prezesem Rady Narodowej w miasteczku powiatowym Rudki, wygłasza mowę przeciw biurokracji austriackiej: „należy przepędzić diabła w stosowanym kapeluszu".

1849
Syn pisarza, biorący udział w powstaniu węgierskim, po jego klęsce uchodzi przez Turcję do Francji.

1850
W styczniu pisarz wraz z żoną i córką przybywa do Paryża. Nawiązuje tam liczne znajomości wśród emigracji polskiej, m. in. poznaje Mickiewicza, Lenartowicza, portrecistę Rodakowskiego.

1851
Po grudniowym zamachu stanu we Francji Fredro wraz z rodziną przenosi się do Brukseli, w roku następnym powraca do Paryża.

1852
Ponowne rozpoczęcie twórczości — data podawana przez pisarza.

1852—1854
Oskarżenie Fredry o zdradę stanu, spowodowaną jego mową w Rud-

kach w roku 1848; proces umorzony na skutek interwencji bliskiego pisarzowi ówczesnego namiestnika Galicji hr. Agenora Gołuchowskiego.

1857
W kwietniu powrót syna do kraju, Fredro osiada we Lwowie w dworku na Chorążczyźnie.

1859
W lutym w Bełkowej Wiszni rodzi się wnuk pisarza, Andrzej Maksymilian, syn Jana Aleksandra, również w przyszłości literat wierszopis.

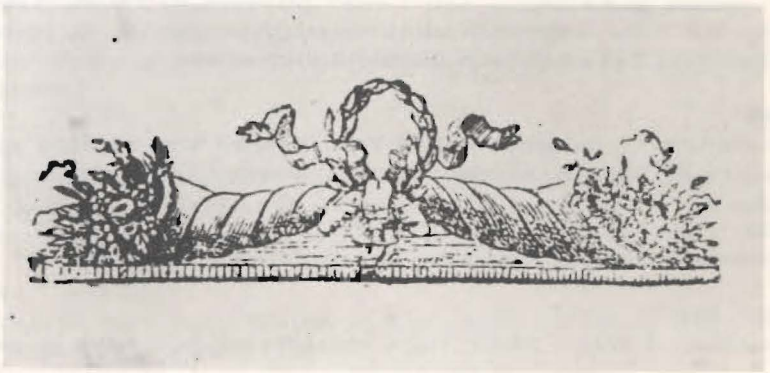
1861
Fredro zostaje posłem większej własności z ziemi samborskiej do pierwszego autonomicznego Sejmu Krajowego w Galicji; po kilku miesiącach składa mandat. W październiku ślub córki.

1865
Pisarz otrzymuje honorowe obywatelstwo miasta Lwowa i zostaje powołany do grona członków Akademii Umiejętności w Krakowie.

1867
Ostatnia napisana i datowana komedia Fredry pt. *Ostatnia wola*. Umiera brat Henryk.

1876
W dniu 15 lipca Aleksander Fredro umiera we Lwowie w cztery miesiące po zgonie Goszczyńskiego, osiadłego na starość również we Lwowie, naprzeciwko domu Fredry. Zwłoki zostają złożone w grobach rodzinnych w kościele parafialnym w Rudkach.

[K. Wyka, *Aleksander Fredro*, Warszawa 1968]



Stanisław Pigoń

STŁUMIONY DYSONANS W "ŚLUBACH PANIEŃSKICH"

W metryce rodowodowej *Ślubów panieńskich* jest pewne miejsce ciemne i tajemnicze, a we fredrologii naszej niefrasobliwie jakoś dotąd pomijane.

Pierwsza redakcja komedii (pod pierwotnym tytułem *Nienawiść mężczyzn*) powstała jeszcze w roku 1827, i to na samym jego początku, skoro brat Maksymilian w Warszawie dnia 2 marca już o niej wie i o tekst się upomina. Autor skończył wtenczas całość, co więcej, był z tej całości zadowolony.

„Jeszcze leży w brulionie — pisał w tymże marcu do brata — ale choć przepiszę, nie wiem, jak taką rzecz przesłać. Trzeba by być samemu i samemu czytać. Z jej układu jestem kontent; ma więcej lekkości jak zwykle moje sztuki".

Był kontent, a przecież komedii tej ani bratu wtedy nie posłał, ani — mimo pierwotnego zamiaru — nie dał na scenę, ani też, przygotowując na r. 1830 trzeci tom dzieł, nie dał jej nawet do druku. Dlaczego tak niełaskawie obszedł się z jednym ze swych arcydzieł? Dlaczego zamknął je na sześć lat do szuflady-więzienia? [...] Oto dręczące nas pytanie. Odpowiedź na nie pierwsza z brzegu i najprostsza mogłaby być taka:

W roku 1828 umarł mu ojciec, który długo chorował; trzeba było wziąć na siebie ciężar gospodarowania majątkiem za siebie i za braci. Tegoż roku Fredro się ożenił, w roku następnym został ojcem. Wnet potem przyszły wypadki listopadowe, powstanie. W tych warunkach, w takich okolicznościach życiowych gdzie tam było myśleć o autorstwie.

Odpowiedź prosta, ale nie wystarczająca. Fredro mimo wszystko przecież pióra wtedy nie odłożył. Z r. 1827 najpewniej pochodzi *Dyliżans;* sprzed r. 1830 *Kamień nad Liskiem* i *Obrona Olsztyna*, w tym właśnie roku ogłoszona w „Haliczaninie"; sprzed r. 1831 wreszcie są *Nieszczęścia najszczęśliwszego męża*. Tamte utwory poeta wykańczał; częściowo nawet ogłaszał, a *Nienawiść mężczyzn* zaległa miejsce w szufladzie. Dlaczego?

Od autora bezpośrednio już się o tym nie dowiemy. Przy mocowaniu się z zagadką pomocny może być sam tylko tekst utworu.

Do dyspozycji mamy trzy zapisy, reprezentujące trzy jego stadia: najwcześniejszy konspekt, może jeszcze z r. 1826, czystopis pierwszych dwóch aktów brulionu z r. 1827 i wreszcie tekst definitywny. Z początkiem r. 1833 bowiem komedia dostała się na scenę lwowską (już

pod ostatecznym tytułem *Śluby panieńskie*), a w roku następnym poszła do druku [...]

Jeżeli chodzi o zakres treści, o zespół elementów strukturalnych, komedia w ostatecznym ujęciu zmianom głębszym, zasadniczym, nie uległa. Dlaczegoż więc cukrowała się jak figa przez lat sześć?

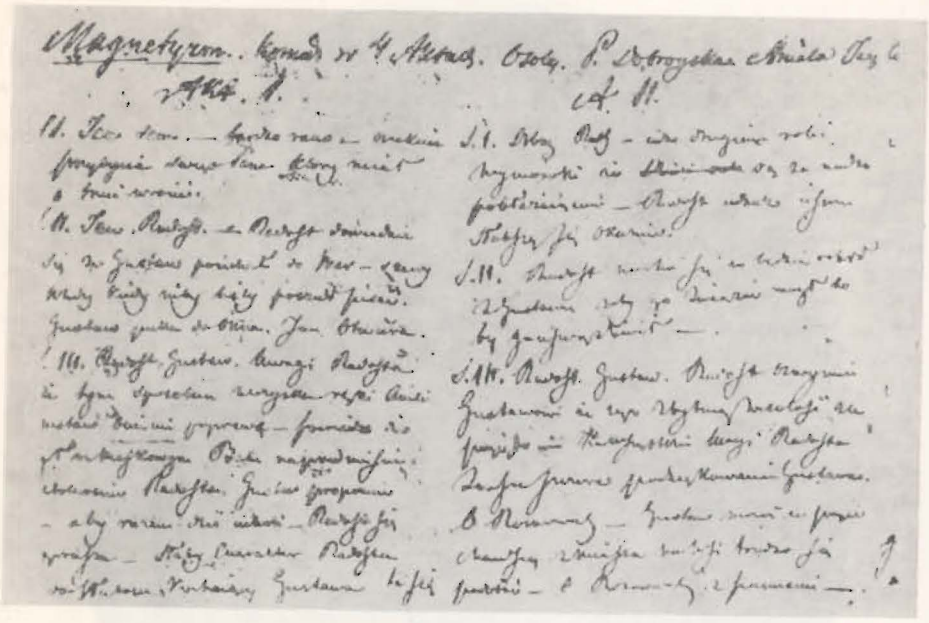
Szukając przyczyn, weźmy pod uwagę jeszcze jedną możliwość. Objętość i konstrukcja komedii zmianom większym nie uległy. Ale czy nie zmieniła się jej tonacja? [...] Zawziętość walki wręcz poznajemy z dźwięku ścinających się kling, tonację dramatyczną z zawziętości starcia się przeciwstawnych indywidualności. W dramacie zmiana tonacji spowodowana bywa najczęściej zmianą charakterów. W *Ślubach panieńskich* któryż z charakterów zmienił się sam w sobie w toku przeformowania sztuki?

Nie trzeba długo szukać; jest taki tylko jeden, i to zdawałoby się partner poboczny, pomniejszy, a przecież twórcy nieobojętny. To Radost. W strukturze komedii ma on pozycję nie ostatnią. Poza potoczną rolą zacnego, ale zabawnego trochę opiekuna i swata spełnia on w komedii funkcję jeszcze inną. To człowiek z przeszłością, przez niego ta przeszłość w komedii raz po raz się odzywa i toczącemu się nurtowi akcji przydaje głębi perspektywicznej. Przez niego otrzymujemy wgląd w pewne anteriora sprawy, co wyjaśnia nam zarazem jej motywację.

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 obecną panią Dobrójską miłość. Czy odwzajemniona? W komedii potraca się o to lekkusieńko. Z temperatury rozmów ich obojga, z rozmów zabarwionych delikatną rzewnością, wnosić 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 przewija się takie oto lekkie napomknienie osobiste:

PANI DOBRÓJSKA: Zresztą lepiej za mało niż za wiele czucia.
RADOST: (Z uczuciem całując ją w rękę) Ach, mościa dobrodziejko!
PANI DOBRÓJSKA: Zasze 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. Nie pomylimy się, przyjmując, że na zawadzie stanęła wola jej ojca. Nie liczył się on z uczuciami dzieci, na uwadze miał rachuby materialne. Słyszymy, jak wydał za mąż drugą córkę. O szwagrze swym wspomina pani Dobrójska mimochodem, ale wyraźnie; rozwiązły („gorszące przykłady"), ciężki w domu, mógł się stać dla młodych panien przykładem odstraszającym od małżeństwa; a przy tym chciwiec, zapewne bogacz. Takiego sobie nieboszczyk ojciec wyszukał jednego zięcia. Jakim był drugi, kim był mąż Dobrójskiej — nie wiemy: umarł widać wcześniej, zostawił jedno dziecko. Ale że i on wziął żonę poniewoli, to się wydaje wysoce prawdopodobne.



Autograf planu „Ślubów panieńskich", fragment pierwszej strony

Zawlokło to mrokiem życie Radosta. Mrok był tym bardziej dojmujący, że — jak widać wyraźnie — nie obyło się tam i bez jego własnej winy, i on także popsuł sprawę jakąś niestatecznością, trzpiotostwem, birbanterią. Za dawnych lat było i w nim coś z Gustawa, i to niemało. O jego hulaszczości słyszymy w redakcji brulionowej raz po raz. Kiedy bratanek opowiadający stryjowi, jak się wesoło bawił w przedmiejskim zajeździe, przerywa:

bo widzisz, że tam... ale trudno ci to pojąć,

Radost w ferforze szczerości, obruszony wygadał się:

Czemu trudno, u licha! Czyż ja raz tam byłem?

A nawet jak się zdaje o dawnych towarzyszach tych jego birbantek coś zasłyszymy: jakiś Henryk, jakiś Astolf, jakiś Wacław. Towarzystwo ich dziś jeszcze nie straciło całkowicie mocy przyciągającej. Jak widzimy, Gustaw po stryju dziedziczy nie tylko majątek, ale i usposobienie. W innym miejscu redakcji pierwotnej Radost to swe podobieństwo z Gustawem sam podkreślił:

Kubek w kubek: ja i ja — ten chłopiec szalony.

Najwyraźniej więc i on za młodu nie brał życia dość na serio, i to właśnie teraz odpokutowuje. Nic z tych jego wyznań nie przedostało

Zofia Kurpińska — pierwsza Aniela w Teatrze Rozmaitości, 1834 r.

Wojciech Piasecki — pierwszy Gustaw w Teatrze Rozmaitości, 1834 r.

się do redakcji ostatecznej, ale — jak się rzekło — gęsto było o tym w wersji brulionowej. Radost w pierwotnym ujęciu był postacią psychicznie znacznie bogatszą. Znajdziemy tam jeszcze więcej. W paru słowach monologu, w drugiej scenie aktu II, odsłonił on na mgnienie oka obecny swój stan człowieka o życiu złamanym:

> Tak to i ja, niestety, igrałem z chwilami,
> Aż też mnie czas nareszcie na uczynku złapał,
> Żebrzę teraz miłości, prawa do niej nie mam;
> Wszyscy blisko, nikt ze mną, sam jestem, sam będę.

Wyznanie zupełnie wyraźne: zaskakuje nas i zdumiewa. Okazuje się z niego, że ten dobrotliwy stryjaszek o gołębim sercu jest nie tylko miłym automatem do przebaczania, ale że to zarazem człowiek cierpiący, człowiek z tragedią w duszy. W symfonii *Ślubów panienskich* utrzymanej w tonacji allegro, jęk jego był niewątpliwie zgrzytem, dysonansem patetycznym; przeistaczał on, pogłębiał i poszerzał bogactwo samej symfonii w jej ujęciu pierwotnym, ale zarazem ją komplikował. Skąd się on tam wziął? Czym się zasilał? Nie pomylimy się zapewne, przyjmując, że w jęku tym zadźwięknęła nuta osobista autora. Nie możemy bowiem tracić z pamięci, że ta najpogodniejsza z komedii Fredry powstawała w głęboko bolesnym okresie jego życia. Miłość do nie rozwiedzionej mężatki — cóż że wzajemna! — wzmagała się z latami, przy wtórze beznadziejności. Przewlekłe zabiegi o unieważnienie

pierwszego małżeństwa — nie zdawało się, żeby zakochanych przybliżały do celu. W latach 1826—1827 był Fredro u kresu wytrzymałości. W tym samym liście, w którym doniósł bratu o ukończeniu komedii, przemknął się spoza zaciśniętych jego zębów jęk cierpienia: „Cierpliwości — pisał — święte słowo! Zdaje się, że je świat w duszach naszych nie wyciska, ale wypieka. »Cierpliwości« — także mi we Lwowie powiedziano. Rad nie rad mieć ją muszę; będę za najcierpliwszego człowieka, grajmy tragedię na tym świecie!"

Przypominając się zaś pamięci bratowej, dorzuca: „Albo niech zaczeka aż ja zwariuję. Jeszcze troszku!"

Jest rzeczywiście dziwem geniuszu twórczego, że z takiego to rozpaczliwego nastroju mogła powstać najpogodniejsza z komedii naszej literatury.

Ale burzę serca nie od razu dało się tam zatłumić. Posłyszeliśmy ją w monologu Radosta i rozumiemy jej podźwięk autobiograficzny:

Żebrzę teraz miłości, prawa do niej nie mam,
Wszyscy blisko, nikt ze mną...

Czy poza tym jednym jej wydźwiękiem były w wersji brulionowej jeszcze inne? Tego się nie dowiemy. Tekstu aktów dalszych nie ma, a suchy konspekt całości nie wydał tej tajemnicy. Ale i tego jednego pogłosu nam dosyć. Rozumiemy, że nie jest tam przypadkowy. Wiemy, skąd się wziął, czujemy w nim dźwięk zranionego serca poety.

Orientując się w zdyscyplinowanej powściągliwości uczuciowej Aleksandra Fredry, ocenimy wagę tego mimowolnego jęku rozpaczy. I kto wie, czy będziemy dalecy od prawdy, gdy w tym tonie boleści, który wszedł między elementy strukturalne komedii, gdy tutaj właśnie dopatrzymy się powodu osunięcia świeżo skończonej komedii ad acta. Schował do szuflady utwór, w którym — jak mu się wydawać mogło — nie dość starannie zdołał zamaskować głos swego serca.

Niedługo potem zaś ten głos się zmienia. Fredro ostatecznie zdołał przełamać trudności i do małżeństwa jesienią 1828 r. doprowadził. Tym samym wszedł niebawem w atmosferę i w nastrój „najszczęśliwszego męża", który jeżeli przechodził przez jakie „nieszczęścia", to nie rozpaczliwe, ale zabawne. Boleść samotnictwa doznała ulgi, przycichła.

Toteż kiedy w r. 1832 otworzył się dla poety znowu okres wzmożonej pasji twórczej, okres dzieł szczytowych — wtedy mógł on przełamać zator milczącej dyskryminacji, wydobył z paroletniego schowania dawną komedię, otarł ją z nalotu przebrzmiałych smutków, przestawił na inną tonację i nad odnowioną całością rozpiął bezchmurny błękit pogodnego humoru.

Taką dopiero wyprawił w świat.

[S. Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*, Warszawa 1956)

Bonawentura Kudlicz reżyser „Ślubów panieńskich" i pierwszy Radost w Teatrze Rozmaitości, 1834 r.

O ŚLUBACH PANIEŃSKICH
krytyka literacka i teatralna

KOMEDIA JEDYNA

Czy *Śluby panieńskie* są od *Zemsty* większym czy mniejszym arcydziełem — niech sobie na to pytanie każdy, kto chce i komu tego do szczęścia potrzeba, sam odpowie według własnych upodobań czy poglądów. Krytyk literacki najlepiej postąpi, jeśli będzie w tym razie podobny do małego dziecka, kiedy ono na pytanie, tak wymownie świad-

czące o dowcipie i mądrości tych, co mu je zadają: „Kogo więcej kochasz, tatusia czy mamusię?" — odpowiada: „I tatusia, i mamusię". Krytyk ma tylko prawo stwierdzić, że przez doskonałą budowę, przez nie podlegającą już najmniejszemu zarzutowi harmonię bogatej akcji z plastyczną charakterystyką postaci, przez siłę, obfitość i różnorodność komizmu *Śluby panieńskie* są także arcydziełem komedii polskiej, ale arcydziełem innym, posiadającym swoiste cechy i swoiste wartości. Ma dalej krytyk zupełne prawa powiedzieć, że *Śluby panieńskie* to także wśród komedyj Fredry komedia jedyna: w żadnej innej miłość młodych serc nie jest, jak tutaj, tematem głównym, samoistnym [...]

To jedyne w swoim rodzaju połączenie komizmu z poezją nadaje *Ślubom panieńskim* wręcz wyjątkowe stanowisko w komedii polskiej, stanowi ich największą piękność, pozwala je nazwać czarującym poematem młodości i miłości. „Gdyby Schiller mógł znać to arcydzieło naszego poety, to zapewne poczytałby je za idealną komedię, o jakiej marzył, a przynajmniej za doskonały jej wzór, bardzo zbliżony do ideału... Komedia ta może dostarczyć dowodu na to, jak możliwe jest, nie wykraczając poza granice czystego komizmu, głębiej jednak wniknąć w naturę ludzką, ustrzec się wszelkiej trywialności i banalnego humoru, zawsze poczucie prawdziwej poezji i artyzmu zachować".

Ignacy Chrzanowski

ANIELA — MODRZEJEWSKA

I znowu wczoraj dzięki pani Modrzejewskiej mieliśmy jedno z tych wyjątkowych przedstawień [...] które przestaje być wyłączną teatru własnością, a przechodzi już w dziedzinę najistotniejszej, że tak powiemy, abstrakcyjnej sztuki i wraża się w pamięć ludzką, jak jaki obraz wielkiego mistrza, rzeźba lub pomnik [...] Ujrzała tu publiczność arcydzieło Fredry w grze tak niezwykle pięknej i wyższej w kilku rolach, a w ogóle tak poprawnej, ożywionej i dokładnej, że nie tylko przeniosła ona w dawne czasy *Ślubów* na scenie krakowskiej wielu, ale porwała wszystkich, powodując istne burze oklasków, wywołań bez końca, w których czuć było nie tylko już entuzjazm i uznanie, ale to co stanowi koronę powodzenia artystów — wdzięczność, wdzięczność za podniosłe wrażenia, za miłą nad wyraz chwilę.

Gdyby — mówił nam ktoś wczoraj — istniała w języku uniwersalnym podobna jak *Śluby panieńskie* komedia, można by z nią świat objechać i złotem napełnić kieszenie; ale *Ślubów* przetłomaczyć nie można, chociaż są doskonałością. Nadzwyczaj trafna uwaga, a w niej mieści się ocena wyjątkowej natury tego utworu, który będąc jedną z kilku nielicznych nieśmiertelnych na świecie komedii, jest przecie specyficznie polskim.

Kto nie widział p. Modrzejewskiej w tej roli, tak sobie wyobraża Anielę; kto ją raz zobaczył, ten już nigdy inaczej jej zrozumieć ani wyobrazić sobie nie zdoła. Jest to najdoskonalsza Aniela...

Stanisław Koźmian
[„Czas 1879]

Helena Modrzejewska w roli Anieli

Począwszy od pierwszej sceny, w której zachwycała grą niemą, od następnych, w których z niewypowiedzianą prawdą i siłą uwydatniła wszystkie przejścia wkradającego się do jej serca uczucia, aż do ostatnich, gdzie zaczyna sobie zdawać sprawę z tej rosnącej miłości, gdzie wzmocniona nią, czuje się silna i wielka — ta Aniela była w najpiękniejszym i najwznioślejszym znaczeniu tego wyrazu istną naszą dziewicą. A była nią nie skutkiem użycia jakich środków niezwyczajnych i wielkich, lecz po prostu i jedynie z prawdą pochwyconą w intuicji własnego talentu i serca jakby na gorącym uczynku.

F. H. Lewestam
[„Kłosy" 1868]

RADOST — JÓZEF RYCHTER

W *Ślubach panieńskich* jako Radost był szlachcicem nieco późniejszej daty, łączył serdeczność i mentorstwo z bezgraniczną słabością dla swego siostrzeńca szaławiły. Trzeba było widzieć, jak pełen gniewu siadał naprzeciwko Gucia, który zasnął w salonie przy damach znużony po nocnej birbantce. A potem nagle twarz niby groźna rozjaśniała się słonecznie i stryjaszek trząsł się cały w tłumionym śmiechu. W przemowach do Gucia głos jego od perswazji i morału przechodził w tony płaczliwe, gdy Radost stawał się bezsilny wobec wybryków młokosa. Znać było że sztucznie silił się na surowość, na gderanie i wymówki, gdyż pamiętał, że w młodości tak samo jak Gucio broił i miewał awanturki. Zgodnie z intencją poety oddał Rychter naturę starego Polaka, którego serce górowało nad rozumem, Polaka o naturze miękkiej, biorącego życie pogodnie, ale po wierzchu.

Józef Kotarbiński
[„Aktorzy i aktorki" 1925]

WIELKA POEZJA POLSKA

Fredro to wielka poezja polska. Nie ta zrodzona z niewoli i męki, patologiczna i wzniosła, natchniona i obłąkana w swej monomanii, nie ta, której duch narodu zawdzięcza swoje ocalenie, ale i swoje straszliwe skrzywienie zarazem; ale ta Polska odwieczna, po której ów epizod krwi i hańby spłynął nie znacząc na niej śladów, tak jak spłynął bez śladu po glebie oranej przez polskiego chłopa; ta Polska, która otwiera nam ramiona dzisiaj. Tę niepożytą polskość, jaka kryje się w uśmiechu Fredry, nie dość rozumiano za jego życia, nieprędko zrozumiano ją i po jego śmierci. Pojęcie wielkości poezji utożsamiło się z wyrazem bólu narodowego lub nawet z jego gestem; niejeden wieszcz nie zawsze nawet najczystszej wody, który górnie rozdzierał szaty nad losem ojczyzny, przesłonił tedy Fredrę naszemu sercu i pamięci. Fredro szat na ojczyzną nie rozdzierał, bo on był nią, najgłębiej może, bo bezwiednie. I był jednym z największych polskich artystów, tym, którego nazwisko możemy, bez cienia szowinizmu, postawić obok pierwszych nazwisk świata. Przełom, jaki dziś zaszedł w naszym życiu narodowym, stanie się nieodzownie zaczątkiem ogromnych przemian polskiej myśli i odczuwania, także i w zakresie retrospektywnym; jestem przekonany, że wiele relikwii polskiej literatury spokojnie w proch zetleje w swoich relikwiarzach, podczas gdy imię Fredry, nie przesłaniane już nigdy przez mgły i dymy narodowych smutków, jaśnieć nam będzie coraz żywszym blaskiem wielkiej sztuki.

Oglądać *Śluby panieńskie* na scenie jest zawsze rozkoszą; wiele musieliby dołożyć starań aktorzy, aby tę rozkosz zamącić. A przy tym ileż teatralnych wspomnień wiąże się z tą sztuką!... Na scenie krakowskiej *Śluby* mają swoją bogatą historię. Nie będąc zgrzybiałym starcem pamiętam jednakże tej historii okres bardzo, bardzo długi. Pamiętam *Śluby* grane jeszcze niemal jako współczesną komedię, jeżeli się nie mylę w zwyczajnych sukniach i surdutach, w obojętnej

Józef Rychter w roli Radosta

ramie jakiegoś banalnego tekturowego pokoju — i grane mimo to znakomicie. O stylu fredrowskim niewiele rozprawiano wtedy, bo ten styl był jeszcze aktorom starszej szkoły czymś bardzo bliskim swą tradycją, w typach, w zacięciu, w traktowaniu wiersza. Naraz — zeszło się to, zdaje mi się, z otwarciem nowego teatru — powiał w gościnny dwór pani Dobrójskiej wietrzyk muzealny. Odkryto mianowicie wówczas, że jest to sztuka par exellence „stylowa"; ustalono ściśle datę, w której rozgrywa się akcja; wypatrzono, jakie fotele, kantorki, szpinety mogły stać w pokoju, a miniatury i obrazy wisieć na ścianach; skopiowano wiernie z kostiumologii fryzury panien, rajtroczki Gustawa, halsztuki Albina; słowem każda figura mogła powędrować prosto do muzeum za gablotkę. I stało się, że na jakiś czas, przy doskonałej i bardzo uczonej s t y l i z a c j i, zapodział się gdzieś s t y l Fredry: bo styl Fredry to przede wszystkim ż y c i e; a życie nigdy nie da się odtworzyć za pomocą rzeczy martwych. Pamiętam zwłaszcza

Mieczysław Frenkiel w roli Radosta

jak przez mgłę jedno takie przedstawienie, grane przez wybornych artystów, a zarazem jedno z najgorszych przedstawień *Ślubów*, jakie w życiu widziałem: z całego wieczoru został mi we wrażeniu tylko jakiś monstrualny kok na głowie Anieli (zapewne bardzo wierny) oraz tupety i kurtki Gustawa, w których stylowe wiercenie kuperkiem pochłonęło całą uwagę utalentowanego artysty. Na szczęście, okres tego neofityzmu stylizacyjnego, w którym rekwizyt przytłaczał autora i poezję, minął; nastało szczęśliwe przymierze, czy też linia demarkacyjna pomiędzy duchem Fredry a duchem antykwarskim, a rezultatem jego jest ustalenie tego trafnego stylu, który ujmując życie w niedzisiejsze ramy, nie paraliżuje go wszelako i zostawia pole młodości serc pod staroświecczyzną kostiumu.

Tadeusz Żeleński-Boy
[„Czas" 1919]

Wojciech Brydziński w roli Albina

ZAGADKOWE OBJAWY MAGNETYZMU

Nie zachodzi cień wątpliwości: mamy do czynienia z urodzonym dramaturgiem, dla którego już w pierwszym procesie dostrzegania życie układa się w kategorie gry: jak widowisko, jak „jaselka". W grze tej najważniejszym czynnikiem są protagoniści, są osoby, i chodzi o to, żeby zebrać ich duży zespół, żeby ująć każdego we właściwej postaci, a więc w uważnym oglądzie. Ale to pasji dramaturga jeszcze nie wyczerpuje; ujęcie sensualistyczne, sam pogląd postaci, choćby najuważniejszy, mu nie wystarcza. Osoby cisnące mu się na oczy chce on przejrzeć na wylot, rozpoznać całą zawartość szafy, choć i zamkniętej. Tu zwykłe, proste narzędzia i sposoby nie wystarczają. Prócz oglądu potrzebna też jest introspekcja. Jak pochwycić sam rdzeń, samą istotną jakość duszy? Pamiętamy, że sztuka analizy psychologicznej była naówczas ledwie w powijakach, arkana jej ujawniały się je-

dynie chyba w błyskawicach geniuszu (Szekspira, Racine'a). Jak miał je pochwycić zaczynający nowicjusz spod lipy jatwięskiej?

Szukając sposobu zaszedł więc niespodzianie daleko, w dziwne zakamarki: próbował sięgać do magii czy metapsychiki. Gdzieś o nich zasłyszał. Szukajmy dalej, co zeznaje w zapiskach:

„Każda dusza — powiada — zdaje się wypuszczać ze siebie rodzaj admosfery, w której krąży w tym życiu". Promieniuje nią jak nafosforyzowany organizm robaczka świętojańskiego. To zjawisko można pochwycić bezpośrednio czy pośrednio. „Trudno dociec przyczyny, które nieraz ku sobie pociągają lub odtrącają" poszczególne jednostki, lub też „najczęściej tylko giętkimi w względzie siebie czynią".

Tak nam te słowa skądeś znajome! O czym tu mowa? Z napomknień powyższych zdaje się wynikać, że Fredro w młodości coś więcej, niżeśmy przypuszczali, zasłyszał o mesmeryzmie i zagadkowych objawach magnetyzmu [...]

Wiedział o tym, co magnetyści mówili o fluidach, niewidzialnych, niemniej rzeczywistych, wynikających z organizmów ludzkich i kojarzących się wzajemnie prawem pokrewieństwa w jakichś interpsychicznych zaplotach, słyszał i o tym, że się one na kształt dodatnich i ujemnych biegunów magnetycznych wzajemnie przyciągają lub odpychają, wiedział o kojarzących byty kosmicznych węzłach wszechsympatii. I o nich mówi wyraźnie. Może więc czytywał „Pamiętnik Magnetyczny" Lachnickiego? Czy też nastawiał ucha na te sprawy ocierając się o szeroki świat modnych i sensacyjnych naówczas mniemań, podobnie jak to — na swe nieszczęście — czynił rówieśnik jego i komiliton, porucznik Antoni Malczewski? Zbierał je zaś jako elementy udoskonalające jego aparat obserwacyjny. Zdawał sobie chyba sprawę, że twórca realista ograniczający się do samego oglądu powierzchownego będzie w zawodzie swym za słabo uzbrojony.

Gucio ze *Ślubów* wiedział o magnetyzmie tyle, że może być pomocny przy budzeniu serc dziewiczych. Panna Aniela z Wielkiego *człowieka* o wszechsympatii światów wiedziała tyle, że ona to pozwoli jej odszukać ukochanego w wielkim, ludnym mieście. Ale twórca ich obojga wiedział o tych sprawach więcej i głębiej.

Stanisław Pigoń

[Wiązanka historycznoliteracka, Warszawa 1970]

Kazimierz Wyka
ALEKSANDER FREDRO

Aleksander Fredro urodził się w roku 1793 w Surochowie pod Jarosławiem, w zaborze austriackim, którego ziemie od jedności z Rzeczpospolitą szlachecką odpadły już podczas pierwszego rozbioru (1772).

Rodzina była stara, lecz podupadła majątkowo, rodzeństwo liczne, sześciu braci, trzy siostry, dziedzictwo ojca zrazu ubogie, położone w górskich okolicach, u źródeł Sanu. Zabiegi Jacka Fredry, ojca pisarza, dzierżawy, posag żony, szczęśliwe kupna wyprowadziły rodzinę w bliższe okolice Lwowa. Położony w powiecie rudeckim majątek Beńkowa Wisznia stanie się dla komediopisarza i potomstwa gniazdem rodowym, a Lwów jako ośrodek kultury i ośrodek miejski — miejscem pobytu dzielonym z owym gniazdem.

Jacek Fredro jako przedstawiciel stanu rycerskiego (czyli szlacheckiego), z tytułem wicemarszałka koronnego, zasiadał w galicyjskim Sejmie Stanowym. Była to dozwolona przez zaborcę i oprócz tytułomanii i reprezentacji nic wspólnego nie mająca z rzeczywistym sejmem namiastka tej instytucji. Dla swej rodziny uzyskał Jacek tytuł hrabiowski, który z kolei pozwoli komediopisarzowi wejść do Sejmu Stanowego już w roli deputata stanu magnackiego. Oddziedziczył on bowiem od ojca rzadką u artystów umiejętność gospodarowania, majątek rodowy powiększył wydatnie.

Rodzina Fredrów stanowi zatem spóźniony przykład przejścia ze sfery tzw. dobrej szlachty do arystokracji — przykład awansu w obrębie własnej klasy społecznej.

Najwcześniejsza młodość Aleksandra Fredry przypadła na lata, kiedy w toku kolejnych podbojów Napoleona jego armie wkroczyły na ziemie polskie, polskie zaś oddziały, dowodzone przez ks. Józefa Poniatowskiego — do Galicji. Był rok 1809. Swoją ówczesną postać tak sam wspomina: „Granatowy półfraczek, na jeden rząd płaskimi metalowymi guziczkami zapięty. Płaszcz na czarnym rzemieniu przez plecy przewieszony. Łeb rudy, na łbie kapelusz stosowany, składany, zwany claque, z ogromną białą kokardą... Takim byłem, tak mnie maluj..."

Z tego młodzika, przystrojonego niczym w podróży na balik sąsiedzki, wyrobi się w kilku latach dzielny, zahartowany oficer napoleoński. Młodziutki Fredro zostaje mianowany przez ks. Józefa w czerwcu roku 1809 podporucznikiem tworzonego z młodzieży galicyjskiej 11 pułku ułanów. Jego dalsze losy żołnierskie były następujące: kapitan w 5 pułku strzelców konnych, kampania roku 1812 odbyta aż pod Moskwę, odwrót przez Berezynę, tyfus w Wilnie, niewola i ucieczka do Lwowa. Fredro dogania oddziały napoleońskie wycofujące się z ziem polskich i jako oficer ordynansowy w sztabie Wielkiej Armii przebywa kampanie roku 1813 i 1814, aż do kapitulacji Paryża.

Kiedy w roku 1815 otrzymał na własną prośbę zwolnienie ze służby wojskowej, rozkaz cesarza Aleksandra I powiadał: „odbył kampanie w latach 1812, 1813 i 1814, znajdował się w bitwach i potyczkach pod Smoleńskiem, Możajskiem, Dreznem, Lipskiem, Hanau, Brienne, Charys-Aubert, Château-Thierry, Montmirail, Montereau, Arcis-sur-Aube, Craon, Laon, Rheims, w nagrodę zasług ozdobiony krzyżem złotym orderu wojskowego polskiego (Virtuti Militari) i kawalerskiego legionu honorowego".

Jakiż wspaniały strzęp napoleońskiej epopei kryje się pod tym łańcuchem nazw! Przywozi go w swoim doświadczeniu Fredro latem 1814 roku, powracając w rodzinne strony. Jest to znów zabór austriacki, znów dawny porządek tępej i niesłychanie podówczas antypolskiej administracji habsburskiej. Zarazem jest to całe życie otwarte przed kimś, kto w młode płuca zaczerpnął gwałtownie oddechu napoleońskiej burzy, a przejść musi w obcowanie z płaską, dotkliwą codziennością. Kontrast pomiędzy cytowanym rozkazem a ową perspektywą — oto, od czego wypadnie rozpocząć karierę pisarza. Kończąc oficerską wojaczkę u bram Paryża, w Saint-Denis, przyszły komediopisarz skoń-

czył ją jednocześnie na progu ówczesnych teatrów francuskich. W ciągu trzech niespełna wiosennych miesięcy 1814 roku, spędzonych na kwaterze pod Paryżem, Fredro bywał ciągłym gościem w teatrach paryskich, i to gościem pełnym uznania dla oglądanych spektakli. Tym bardziej godny rozważenia jest jego zachwyt, ponieważ nie trafił on bynajmniej na okres szczęśliwy dla sceny francuskiej.

W roku 1814 czynnych było w Paryżu zaledwie dziesięć teatrów. Był to rezultat twardej i bezwzględnej ręki Napoleona wobec tej instytucji. W sierpniu 1807, na mocy dekretu, zlikwidował on brutalnie większość teatrów paryskich, przede wszystkim poświęconych lżejszemu repertuarowi. U szczytu potęgi stojący cesarz pragnął bowiem również w sztuce teatralnej widzieć uświetnienie i monumentalizację swego panowania. Od czasu bitwy pod Austerlitz przed spektaklami odczytywano ostatnie biuletyny z placu boju, a tymczasem lud paryski niewiele się tym przejmował i, jak dawniej w teatrze szukał tylko rozrywki.

Wspominając po latach swoje pierwsze paryskie doświadczenia teatralne, pisał przeto: „Tragedia francuska, lubo szczyciła się wówczas królem tragików, Talmą, znalazła mię prawie obojętnym widzem. Przesadna deklamacja, ruchy konwencjonalne, monotonia aleksandrynów, ziębiąca wszelkie ciepło, w ogóle nie mogła mi się podobać, nic nie wiedzącemu o trzech jednościach. Przeciwnie, wodewil, komedia wprawiały mię w zachwycenie. Pierwszy raz widziałem tak skończonych i doskonałych artystów, utrzymujących grą samą najlichsze nieraz ramoty, i wtedy to powziąłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, choćby jak mistrzowsko przeprowadzonego i wykończonego w częściach, które by się obeszło bez dalszego rozwinięcia i podniesienia dobrą grą aktorów".

Po powrocie do Lwowa młody Fredro został osadzony przez gospodarnego ojca w maleńkiej wioszczynie Jatwięgi, by przyuczył się gospodarowania a nie marnotrawienia pieniędzy. Jak wspomina jego szwagier, Ludwik Jabłonowski, „mawiać lubił, że biedował na tej dzierżawce, mając na śniadanie kieliszek kopciuchy, na obiad drugi, a na kolację trzeci".

Skrzętnie też oszczędzał, umiał się liczyć z groszem, by zimy i karnawały móc spędzać z braćmi we Lwowie, na lwowskich salonach, wśród rozbawionej i pełnej temperamentu młodzieży szlacheckiej, która podobnie jak on mundury i szablę zamieniła na fraki. Niedawni napoleończycy byli na specjalnych prawach. „Urok bohaterstwa, żywe zajęcie się nowością, nadały tej młodzieży pewną udzielność w kołach towarzyskich, tak że ona jedna ton nadawała zabawom, zebraniom się, zgoła codziennemu trybowi życia" — zanotował później pisarz. Tego Fredrę precyzyjnie, niczym na starej miniaturze, zaobserwował i przekazał naszej pamięci ówczesny pamiętnikarz lwowski Ksawery Prek („Czasy i ludzie"): „Jest wzrostu miernego, twarzy ściągłej, nosa miernego, trocha wygiętych w nim dziurek, oczu czarnych, ognistych, ust równych, włosów rudych, nieco szczupły, posiada umiejętności, język francuzki i niemiecki doskonale, rozumie wiele, jest dowcipny, trochę uszczypliwy, polityk wielki, filut, wyśmiewa drugich, jednakże jest szlachetny, nigdy zaś pochlebny. Ma nadzwyczajny talent". Oglądamy Fredrę w tych latach nie tylko na tańcujących salonach. Teatr lwowski ówczesny, chociaż mieścił się kątem w teatrze niemieckim i tylko dwa dni w tygodniu były przeznaczone na widowiska w języku polskim, miał dobrą tradycję. Zapoczątkował ją Wojciech Bogusławski, przez parę lat (1795—1799) bawiący ze swoją trupą we Lwowie. Zaraził on miłością do teatru Jana Nepomucena Kamińskiego, aktora i pisarza dramatycznego. W latach 1800—1842, borykając się z rzadko spotykanymi trudnościami pozostawał Kamiński w środowisku lwowskim animatorem i dyktatorem polskiego teatru. Pisał, tłumaczył, przerabiał, w potrzebie pełnił rolę suflera, niezmordowanie zabiegał u władz, samego cesarza nie wyłączając, wychowywał aktorów i publiczność. Słusznie go nazwano „wszechorganizatorem". Scena lwowska posiadała już wówczas wybitne indywidualności aktorskie. Aleksander Fredro często gościł na widowni teatru lwowskiego. Istnieją pamiętnikarskie pogłoski, że niektóre swoje postacie ustawiał pod ówczesnych czołowych aktorów lwowskich.

Na pewno zaś — rzecz daleka od wielkopańskiego obyczaju — bywali oni wraz z Kamińskim dobrze widzianymi gośćmi przy stole domowym komediopisarza. W trudnych chwilach organizacyjnych owego teatru i Jacek, i Aleksander Fredro przychodzili mu ze skuteczną i obywatelską pomocą. Był więc Lwów miastem o żywej tradycji teatralnej, ukształtowanej w walce z germanizatorskimi zapędami rozbiorcy. Wreszcie rzecz najważniejsza: wszystkie sztuki Fredry natychmiast przechodziły przez próbę sceny lwowskiej bądź warszawskiej czy krakowskiej — tę próbę zdawały, przemawiały do przeciętnej publiczności. Jednocześnie pisarz musiał się liczyć z warunkami ówczesnego życia teatralnego, z postulatami cenzury, działał na polu skutecznym co do kontaktu z widzem, ale z konieczności zacieśnionym. Ówczesny teatr lwowski, przerobiony z dawnego kościoła półfranciszkańskiego — ciasna scena znajdowała się w miejscu zajmowanym przez główny ołtarz — był pojemny i nie najgorzej urządzony. Nie najgorzej, mimo że scenę skąpo oświetlono łojówkami, a do niektórych lóż wchodziło się po drabiniastych schodkach. A cenzor austriacki? Ten czuwał, ale się nie wysilał. „Setzen sie statt Ojczyzna — siwizna, blizna oder so etwas reimendes? — domagał się od autora. Tekst więc brzmiał po poprawce: „Te pod szyszakiem ubielałe czoło, Ta pierś poświęcona siwiźnie (!) i tobie". Mniejsza o uprzednie sentymenty pisarza — dosyć, że poznawszy Zofię z Jabłonowskich hr. Skarbkową, Fredro zakochał się w niej z pełną wzajemnością. Jego przyszła żona była na mocy rodzinnej decyzji zaślubiona jednemu z najbogatszych ludzi w Galicji, Stanisławowi Skarbkowi. Małżeństwo okazało się bezdzietne i niedobrane. Mąż, późniejszy fundator i budowniczy teatru polskiego we Lwowie, był starszy od żony o lat dwadzieścia. Starania o rozwód trwały szereg lat, dopiero w roku 1828 Fredro poślubił panią Zofię. Ta wieloletnia i na pograniczu normy obyczajowej środowiska rozgrywająca się walka o miłość, chociaż wynagrodzona wyjątkowo dobranym małżeństwem, trafiła na człowieka szczególnie czułego na uroki rodziny i domowego szczęścia. Dlatego jeszcze bardziej pogłębiła samotnicze, a w starości domatorskie skłonności poety. Ślady tej walki o ukochaną kobietę odzywają się często w jego równoczesnej twórczości komediowej.

Twórczość tę w latach 1817—1818 Fredro rozpoczyna najzupełniej na własną rękę, poza wszelkim środowiskiem literackim czy chociażby grupą przyjaciół. Nie był bowiem żadnym takim środowiskiem Lwów ówczesny, młody Fredro Warszawy nie znał.

Pierwszy okres twórczości Fredry obejmuje lata od jego debiutu (1818) po zamilknięcie pisarza około roku 1840.

Najcenniejsze jego komedie powstały w jeszcze krótszym okresie czasu, w parę lat po roku 1830. Do roku 1830 napisał Fredro następujące główne utwory: „Pan Geldhab" (1818), „Mąż i żona" (1821), „Cudzoziemczyzna" (1822). (W nawiasach data zakończenia utworu, a nie reprezentacji scenicznej czy wydania drukiem). Łańcuch komedii — bo jest ich znacznie więcej — przetkany został przed rokiem 1830 utworami innego rzędu. Przetkany został mianowicie ciągiem muzycznego wodewilu, farsy, „operetkowej chryi", jak wówczas powiadano. Utwory tego typu to coś jak fragment, jak naturalny urywek repertuaru górującego zarówno na teatrze J. N. Kamińskiego, co w paryskich Théâtre du Vaudeville, Théâtre des Variétés, Ambigu Comique czy Théâtre de la Gaité.

To jeszcze nie wszystko. Komediom poważniejszym Fredry i jego zabawnym wodewilom towarzyszą od roku 1830 liczne jednoaktówki, nader różne w treści, nader wymowne co do mistrzostwa pisarza w tej zwartej i chyba najtrudniejszej formie teatralnej. Ponadto liczne wiersze, w jakich odbił się cały krąg zainteresowań twórcy, od zarodkowych tematów jego komedii po właściwą lirykę. W jednym tylko gatunku pisarskim Fredro był wstrzemięźliwy i do wynurzeń nieskory: w listach. Pozostawił ich najmniej ze wszystkich wybitnych pisarzy polskich.

Rozwój pisarza do roku 1830 odbywał się pod prąd i wbrew głównemu kierunkowi literackiemu okresu, wbrew romantyzmowi. Kontakty ze zwyciężającym romantyzmem są przypadkowe i na marginesach właściwego dorobku Fredry, sądy o nim wśród romantyków dalekie od zrozumienia rzeczywistej

roli autora Pana Geldhaba. Po roku 1830, u schyłku pierwszego okresu jego twórczości, ten kontrast jeszcze bardziej się pogłębiał.

Pokolenie romantyczne w przeważnej większości idzie na emigrację, Fredro pozostał w kraju. Niemniej partnerem chronologicznym jego czterech podstawowych komedii: „Ślubów panieńskich", „Zemsty", „Pana Jowialskiego" i „Dożywocia" są takie tytuły w twórczości romantyków, jak „Dziadów" część trzecia, „Księgi Narodu i Pielgrzymstwa", „Kordian", „Nieboska komedia" — pierwsze wielkie dzieła romantyzmu emigracyjnego. Dopiero to sąsiedztwo chronologiczne mając stale w pamięci, dostrzegamy, jak osobliwym i samoistnym zjawiskiem był Fredro.

Każda z jego głównych komedii jest odmienna. „Śluby panieńskie" rozgrywają się w otoczeniu społecznym najbliższym sercu poety, a także w miejscu i latach jego pierwszej młodości: Księstwo Warszawskie, dwór szlachecki owego czasu. Nastąpiła w tej komedii poetycka idealizacja miłości, lecz miłości rozegranej we dworze średnioszlacheckim, wśród obyczajów kulturalniejszej, bardziej wyrobionej towarzysko i uczuciowo części owej sfery społecznej. Sprawy te zawsze pociągały Fredrę, wielbiciela spokojnej miłości i uroków życia rodzinnego. Żadna nieczysta sprawa majątkowa, żaden posag, fundusz czy spadek nie staje w tej komedii jako przeszkoda między młodymi. Dzięki temu mógł poeta swoją uwagę skupić na głównej kwestii psychologicznej utworu. Jest nią budzenie się miłości, pokazane w świetle dwóch stylów obyczajowych tego uczucia. Romantyczno-sentymentalny styl miłości Albina poeta ośmiesza, przeciwstawiając mu męski styl miłości Gustawa. Albin już dwa lata wzdycha do Klary i nic nie wskórał. Gustaw natomiast, mimo błędów i nietaktów popełnionych w domu pani Dobrójskiej, matki Anieli, błyskawicznie zdobywa wzajemność panny.

Na pozór „Śluby panieńskie" wymierzone są przeciwko romantycznemu pojmowaniu miłości. Naprawdę zaś głęboko są powiązane z romantycznym dążeniem do wyzwolenia tego uczucia od więzów życiowego interesu, przymuszających do małżeństw dla pieniędzy, majątku i pozycji społecznej, a nie w imię uczucia.

Motyw „Ślubów ponieńskich" po stronie Klary i Anieli to przecież motyw zgodny z dążnością do wyswobodzenia miłości z kajdan interesu, zgodny przeto z dążnością romantyczną. Motyw magnetyzmu serc, w którego imię Gustaw zwycięża — to również pojęcie romantyczne. „Śluby panieńskie" mieszczą się na linii, która w teatrze europejskim prowadzi od Marivaux do Musseta. Pierwszego Fredro mógł znać, Musseta zaś wyprzedza chronologicznie, nie tracąc przy porównaniu i zbliżeniu — w tym jest skala jego oryginalności i poezji. A jednocześnie, podobnie zresztą jak wszystkie komedie Fredry, jest to zestaw wspaniałych ról aktorskich. W tym względzie Fredro jest nieporównywalny. Jeden z najświetniejszych aktorów polskich, Jerzy Leszczyński, pisał: „Trzeba być aktorem, aby zaznać pełnej rozkoszy obcowania z Fredrą. Najbardziej wyrafinowany smakosz literacki i znawca nie odczuje nigdy tych wzruszeń i ciareczek chodzących po grzbiecie aktora grającego rolę fredrowską. To są te złote krzyże zasługi, którymi los sam dekoruje".

Około roku 1840 Fredro zamilkł i wydawać się podówczas mogło, że będzie to kres jego twórczości. Mniejsza o powody tej decyzji pisarskiej, powody te po dzień dzisiejszy pozostają w ramach domysłów personalnych, a wiążą się z atakami współczesnych na charakter pisarstwa Fredry. Pamiętliwy i urażliwy, obwarował się on milczeniem przed owymi atakami. Sam pisarz uważał widocznie dorobek swój za zamknięty, skoro w dziesięcioleciu 1840—1850 spisuje swój nie ukończony pamiętnik, odwołujący się do lat napoleońskich — „Trzy po trzy". Pełen liryzmu, uroku i humoru, utrzymany w luźnej i kapryśnej narracji rodem z Wawrzyńca Sterna, miał zostać ów pamiętnik testamentem literackim Fredry. Losy zarządziły inaczej. Fredro w następnym dziesięcioleciu ponownie zadebiutował. Wiosna Ludów zastała go człowiekiem czynnym i skłonnym do aktywnego udziału w ówczesnych poruszeniach społecznych. Nawet stary żołnierz w nim się ocknął, skoro Fredro zgodził się zostać dowódcą kampanii w lwowskiej Gwardii Narodowej. Rychło się jednak zniechęcił i ze wszystkiego wycofał w domowe zacisze.

W roku 1849, kiedy wybuchło powstanie węgierskie, podążył do niego jedyny syn pisarza, Jan Aleksander. Po rychłej klęsce zmuszony był pójść na emigrację do Francji i dopiero w roku 1857 mógł powrócić do Galicji. Niezwykle przywiązani do jedynaka ojciec z matką podążyli za nim do Paryża z początkiem roku 1850. Odtąd przez kilka lat dzielić będzie Fredro swój czas między stolicę Francji a prowincję galicyjską. W tych oto okolicznościach nastąpił powrót Fredry do scenicznego pisarstwa.

Fredro rozpoczął na nowo pisać (czyni to w latach 1852—1867), ale mimo zgłaszane pod jego adresem apele i prośby pisał tylko do szuflady. Był uparty i był konsekwentny w swoim milczeniu. Pochodzące z tego okresu sztuki Fredry ujawniają odmienny charakter artystyczny, całkiem inną wizję rzeczywistości i odmienny wobec niej stosunek ideowy aniżeli w latach 1818—1835. Gdyby Aleksander Fredro istotnie na „Dożywociu" i na „Trzy po trzy" zamknął swoją karierę pisarską, pozostałby na kartach literatury polskiej jako osobowość dopełniona i skończona. Pozostałby z wystarczającymi tytułami do chwały. Ciągnąc owo „gdyby" — gdyby jego syn, talent mierny i nieciekawy, lub jakikolwiek inny autor, pozostawił po sobie dorobek drugiego okresu Fredrowskiego, ów autor czy syn musiałby zostać uznany za najwybitniejszego komediopisarza polskiego w okresie między zamilknięciem Aleksandra Fredry a autorami z przełomu wieku, takimi jak Kisielewski, Zapolska, Perzyński. Zważmy ponadto, że debiut owego nieznanego autora nastąpił w sześćdziesiątym roku życia — tyle lat liczy Fredro, chwytając ponownie za pióro — a zjawisko tym bardziej stanie się godne podziwu i nie spotykane.

Kiedy Fredro był młody, nie znano jeszcze dagerotypu ani fotografii. Fotografie i portrety z późnych lat przekazały rysy starca, co był pod Moskwą w roku 1812 i doczekał Komuny Paryskiej w roku 1871. Gładko przyczesana siwizna kryje jego niedużą głowę. Zaciśnięte i wąskie usta starca przesłania siwy wąs. Twarz ukształtowana została przez czas w suchą maskę, którą usiłują ożywić mądre oczy. Mądrość ich miesza się z popłochem i niepewnością, patrzą one na umykające życie. „Trochę uszczypliwy, polityk wielki, filut" — ni śladu. Te oczy zdają się mówić słowami owego starucha: „Już teraz nie śmierci, ale życia się lękam".

To znów na wyidealizowanej akwareli Juliusza Kossaka przystanął pan Aleksander w swojej pracowni literackiej, otoczony biedermeierowskimi meblami w pasiastych pokrowcach. Jest słuszny, wyprostowany, przywdział długi tużurek, pod szyję założył płasko przylegający krawat — nazywano go wówczas plastronem. W palcach trzyma rękopis i długi, gruby, ogromny ołówek. Tylko ten ołówek prawdziwy jest w jego postaci, wszystko inne upiększone zostało przez pana Juliusza, przyjaciela koni i ludzi. Fredro miał bowiem palce skręcone od reumatyzmu, zwykle pióro z trudem mógł w nich utrzymać. Jego późne rękopisy są wyjątkowo nieczytelne. „Przepraszam za pismo, ale lepiej nie mogę" — staremu przyjacielowi napoleończykowi tłumaczy się w liście.

Te sztywne od reumatyzmu palce przekazały w sposób budzący podziw zgorzkniałą trzeźwość i ostrą przenikliwość sądu moralnego starego Fredry. Uczynił to on w drugim — po „Trzy po trzy" — z testamentów pisarskich.

Jego tytuł: „Zapiski starucha". Jest to zbiór aforyzmów, który należy do najprzedniejszych — nie tylko w literaturze polskiej. Znaczna ich część dotyczy spraw polityczno-społecznych, i te najmniej przekonują, tak są przesycone starczym uporem i zgryźliwą niechęcią do nowych czasów. Inne za to zespoły aforyzmów Fredrowskich urzekają mądrością i precyzją wypowiedzi: „Żyli i ci, co się przeżyli". „Z osobistych względów wyjść najtrudniej". „Kocha się sam w sobie, a dalibóg nie ma w czym". „Jakoś to będzie! Fatalizm głupoty". „Prosto ze szkoły poszedł w apostoły". „Psy gryzą się nad kością, a nad cieniem ludzie". „Strój wprawdzie upiększa kobietę, ale i zakrywa; rzecz niejasna". Takie były Aleksandra Fredry — „myśli nieuczesane".

O tym starcu, niedługo po jego śmierci, napisał był Stanisław Koźmian: „Uratował Polskę od ogólnej melancholii".

[K. W y k a, *Aleksander Fredro*, Warszawa 1956]

Irena Szymkiewicz (Klara), Jadwiga Skupnik (Aniela), Teatr Polski Wrocław, 1960 r.

FREDRO NA SCENIE TEATRU POLSKIEGO WE WROCŁAWIU

ŚLUBY PANIEŃSKIE — 6 I 1946 w Teatrze Wielkim. Reż. Teofil Trzciński, scen. Józef Kassarab (oficjalne otwarcie pierwszego sezonu teatralnego).
ZEMSTA — 21 IV 1946 w Teatrze Wielkim. Reż. Teofil Trzciński, scen. Józef Kassarab.
PAN JOWIALSKI — 19 IX 1946 w Teatrze Wielkim. Reż. Jerzy Walden, scen. Aleksander Jędrzejewski, Wiesław Lange, kostiumy: Jadwiga Przeradzka.
DAMY I HUZARY — 17 X 1946. Reż. Maria Leonia Jabłonkówna, scen. Aleksander Jędrzejewski, Wiesław Lange, kostiumy: Jadwiga Przeradzka.
NIKT MNIE NIE ZNA — czerwiec 1948 w Teatrze Wielkim. Reż. Maria Leonia Jabłonkówna.
ZEMSTA — 29 IX 1949. Reż. Henryk Szletyński, scen. Władysław Daszewski.
ŚLUBY PANIEŃSKIE — 25 I 1951 w Teatrze Kameralnym. Reż. Maria Wiercińska, scen. Jadwiga Przeradzka.
MĄŻ I ŻONA — 21 V 1953 w Teatrze Kameralnym. Reż. Czesław Staszewski, scen. Jadwiga Przeradzka.
DOŻYWOCIE — 26 VII 1954 w Teatrze Kameralnym. Reż. Stanisław Igar, scen. Jadwiga Przeradzka.
MĄŻ I ŻONA — sezon 1958/59. Reż. Artur Młodnicki, scen. Marcin Wenzel (Część pokazu dyplomowego absolwentów Studia Dramatycznego w lipcu 1959).
ŚLUBY PANIEŃSKIE — 30 I 1960. Reż. Igor Przegrodzki, Władysław Dewoyno, scen. Jadwiga Przeradzka.
DAMY I HUZARY — 20 VII 1962. Reż. Artur Młodnicki, scen. Jadwiga Przeradzka.
ZEMSTA — 17 XII 1963. Reż. Józef Gruda, scen. Aleksander Jędrzejewski, kostiumy: Jadwiga Przeradzka.
MĄŻ I ŻONA — 17 VII 1965. Reż. Artur Młodnicki, scen. Marcin Wenzel.
PAN JOWIALSKI — 2 VII 1966. Reż. Zdzisław Karczewski, scen. Marcin Wenzel.
ZEMSTA — 1 III 1968. Reż. Jerzy Krasowski, scen. Krystyna Zachwatowicz.
ŚLUBY PANIEŃSKIE — 20 IV 1972. Reż. Maria Straszewska, scen. Aleksander Jędrzejewski.

UWAGA ZAKŁADY PRACY I SZKOŁY

Zamówienia zbiorowe na bilety ulgowe dla zakładów pracy i szkół przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Biuro Organizacji Widowni, ul. Zapolskiej 3, tel. 387-89.
Przyjmujemy zgłoszenia osobiste, listowne i telefoniczne.

Ceny biletów

	norm.	ulgowe	szkolne
I strefa	21 zł	15 zł	10 zł
II strefa	17 zł	12 zł	8 zł
III strefa	13 zł	9 zł	6 zł

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

A. FREDRO — „ŚLUBY PANIEŃSKIE"
S. WYSPIAŃSKI — „WYZWOLENIE"
W. SZEKSPIR — „WIECZÓR TRZECH KRÓLI"
SIUDRAKA — „WASANTASENA"

ZASTĘPCA DYREKTORA
DO SPRAW TECHNICZNYCH
I ADMINISTRACYJNYCH
ZBIGNIEW JAWORSKI
KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
ŚLUSARNIA:
KAZIMIERZ BABIEC

Cena zł 4,—

Wrocławska Drukarnia Kartograficzna. Zam. A/408/72, (F-14/333), 4.000

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI