

ZE ZBIORÓW  
Działu Dokumentacji ZG ZASP

ALEKSANDER FREDRO

# MAŻ I ŻONA



SEZON 96

AGAFRO

PREMIERA 6



Dyrektor artystyczny J. P. Gawlik

**ALEKSANDER FREDRO**

# **MAŻ I ŻONA**

reżyseria

**JAN BŁESZYŃSKI**

scenografia

**ŁUCJA KOSSAKOWSKA**

muzyka

**BOLESŁAW RAWSKI**

PREMIERA 19 MAJA 1989 R.



## OBSADA

Hrabia Wacław	— KRZYSZTOF GADACZ
Alfred	— ARTUR DZIURMAN (gościnnie)
Elwira	— EWELINA PASZKE
Justysia	— BARBARA KRASIŃSKA
Kamerdyner	— JAN ADAMSKI

asystent reżysera  
KRZYSZTOF GADACZ

inspicjent  
ANNA WÓJCICKA

sufler  
BARBARA TOPOLSKA

JAN PAWEŁ GAWLIK

## „MAŻ I ŻONA” I FREDROWSKI STYL

Zmieniają się style, upodobania, epoki, a Fredro trwa, Fredro istnieje, coraz okazalszy na cokole pierwszego narodowego komediopisarza. Jego utwory stały się miarą doskonałości, skarbem narodowej kultury, klejnotem najwyższej próby, a powszechnie znane komedie tego arcyministra polszczyzny są ozdobą i powinnością każdej sceny — pod warunkiem wszakże, że wystawiane zostają na miarę swojej literackiej wagi, w sposób godny własnej finezji i znaczenia. A równocześnie godny epoki w jakiej się je realizuje, bo nie wystarczy Fredrę prezentować — trzeba go jeszcze rozumieć i pokazywać tak, by wydał się bliski i zrozumiały, pulsujący życiem, niezależny od wszelkich nominacji podawanych do wierzenia w szkole czy zapisanych w rejestrze narodowych wielkości.

Tylko żywy Fredro jest prawdziwym Fredrą, potrzebnym scenie i potrzebnym widowni jako wypróbowany przewodnik po świecie ludzkich słabostek i charakterów. Jako kpiarz i szyderca zarazem. Piszący przed stu pięćdziesięciu laty, człowiek pierwszej połowy XIX wieku, żołnierz Napoleona i oficer jazdy, ironista o niezwyklej lekkości pióra i przekornym stosunku do świata, łatwo zmienia się w opiniach komentatorów w literacką starość, w dostojnego klasyka, jeśli tylko to, co dzieje się na scenie nie porywa nas swoją uniwersalną prawdą, przenikliwością i humorem. Nic dziwnego, że od lat, od pierwszych prapremier jego arcydzieł (nie zawsze rozpoznanych od pierwszego podejścia) toczy się w teatrze walka o sceniczną prawdę i siłę tych komedii.

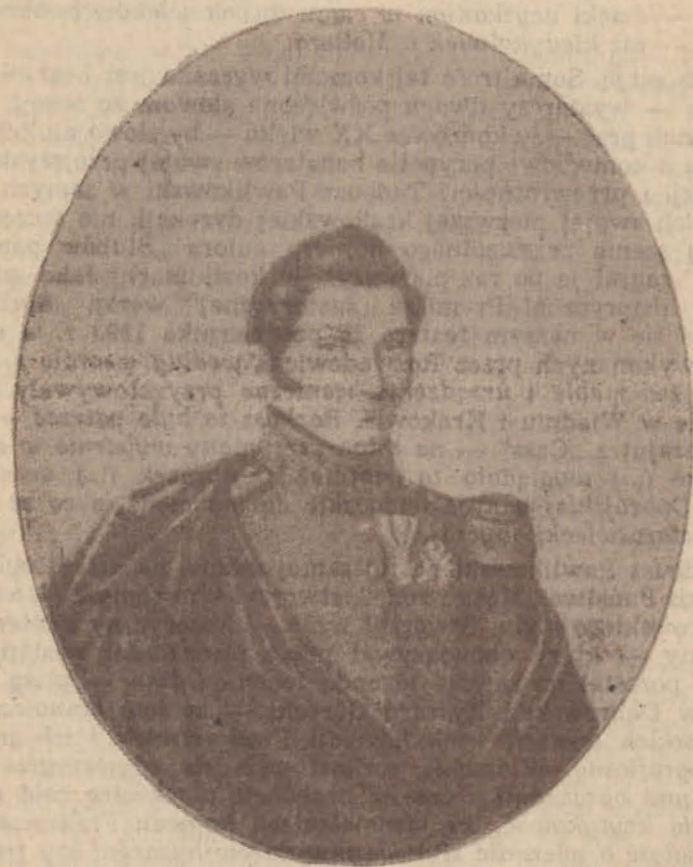
Przez pierwszych siedemdziesiąt lat grano je jako sztuki współczesne — to ciesząc się, to gorsząc ich przewrotnym humorem. Szczególnie „Maż i żona” wywoływał przez cały wiek XIX i sporą część XX najsprzeczniejsze opinie — od początku



swojej drogi gorsząc spektatorów zgoła nie XIX-wieczną odwagą obyczajową, stawiającą komedię o Waclawie, Elwirze, Alfredzie i Justysi w rzędzie najśmielszych osiągnięć europejskiej literatury komediowej. Sprawozdawca „Dziennika Mód Paryskich” Leszek Dunin-Borkowski tak w 1844 roku charakteryzował tę najbardziej bodaj przewrotną sztukę Fredry: *Treść więcej złośliwa, aniżeli dowcipna, stoi na ostatnim krańcu przyzwoitości, tak że co chwila zda się opadać już ostatnia zasłona, kryjąca nagość rozpusty. Zaś Boy, wybitny znawca tematu, orędownik przewrotności i prawdy autora „Zemsty”, znany z pełnych temperamentu polemik („Obrachunki fredrowskie”) prowadzonych w jego obronie z plejadą uczonych fredrologów z profesorem uniwersytetu lwowskiego Eugeniuszem Kuchar-skim na czele, cytuje á propos list Kisieleńskiego, który wkrótce po warszawskiej premierze „Męża i żony” pisząc do Fredry z Warszawy obawia się, aby ministrowi oświecenia nie przyszło zakazać grania tej sztuki. „Z komedii tej gorszono się — relacjonuje ze swojej strony Aleksander Brückner. — Padły słowa o gangrenie moralnej, zgniliznie, rozkładzie” — sam jednak nie przejmuje się tą oceną. „Fakt — stwierdza Boy — że ta komedia Fredry długo była uważana za wybryk jego talentu, uroczy, ale zdecydowanie płochy”.*

By jednak oddać sprawiedliwość również innym sprawozdawcom tych lat, a zwłaszcza sprawozdawcom z pierwszej prezentacji (prapremiera „Męża i żony” odbyła się we Lwowie 29 kwietnia 1822 r., jednak bez żadnego echa w prasie), zacytujmy i taką opinię o „Mężu i żonie”, pochodzącą z pierwszej połowy lat dwudziestych XIX wieku: *Dopóki tylko smak dobry panować będzie, sztuka ta zawsze podobać się musi. Trudno zaiste, z czterech tylko osób złożoną, dowcipniejszą napisać trzyaktową sztukę, gdzie każda scena byłaby tak interesującą, każdy wiersz tak piękny.*

Od przegierza (bez mała) do apoteozy — komentuje sytuację Fredry Boy — od pisarza „niepolskiego” do hiperpolskiego; od trefnisia salonów do sensata i statysty; od nie dość moralnego do moralizatora i niemal kaznodziei; ewolucja ta domaga się scałkowania. A o ile Chmielewski pisał dobrodusznie, że „co do śmieszności osób i sytuacji przez niego odmalowanych nie może być nigdy pomyłki najmniejszej” — dzisiejsi komentatorowie starają się z wielkim nakładem erudycji i pracy dowieść nam, że cały stuletni stosunek publiczności, krytyki i teatru do najpopularniejszych sztuk tego tak przejrzystego zdawałoby się pisarza był jedną wielką pomyłką!



ALEKSANDER FREDRO (1793—1876)



Sam, oczywiście, staje po stronie mumifikowanego i brązowego poety. Z niezwykłą pasją, erudycją i uporem wytyka przekłamania jego dzieła. Z równą energią wskazuje na śmiałość i prekursorstwo poety wobec uznanego dorobku innych literatur. *Te arcydowcipne kombinacje* — pisze o „Mężu i żonie” — *w których wszyscy oszukują się wzajem, są doprowadzeniem do absurdu form instytucji małżeńskiej, zuchwałszym — dzięki uzyskanym w ciągu dwóch wieków swobodom sceny — niż kiedykolwiek u Moliera.*

I ma rację. Sama treść tej komedii wyraźna jest i łatwo dostępna — wystarczy uwaga poświęcona słowom ze sceny. Jak ją jednak grać — w końcu XX wieku — by słowa nie traciły blasku a komediowe perypetie bohaterów swojej przejrzyści, precyzji i przewrotności? Tadeusz Pawlikowski w samych początkach swojej pierwszej krakowskiej dyrekcji, nie szczędząc naszej scenie przewrotnego humoru autora „Ślubów panińskich” zagrał je po raz pierwszy... w kostiumach! Jako sztukę już historyczną! Premiera „historycznej” wersji „Ślubów” odbyła się w naszym teatrze 25 października 1893 r. w strojach wykonanych przez Rozwadowicza według wzorów z 1814 roku, zaś meble i urządzenia sceniczne przygotowywały pracownie w Wiedniu i Krakowie. *Rozkosz to było patrzeć — pisał nazajutrz „Czas” — na salon utrzymany wybornie w stylu empire (...) wyglądało to istotnie jak obrazek (...) w domu pani Dobrońskiej panuje widocznie dawna moda, a co za tym idzie staroświecki obyczaj.*

Tadeusz Pawlikowski na tej samej scenie, na której oglądacie dziś Państwo „Męża i żonę”, stworzył tym samym kanon Fredrowskiego stylu. Stworzył wzór — historyczny i interpretacyjny — który obowiązywał przez pięćdziesiąt następných lat a pozostał na zawsze legendą teatru. *Odtąd — piszą Stanisław Dąbrowski i Ryszard Górecki — zaczęto szanować na wszystkich scenach wiek komedii Fredrowskich i ich prawa scenograficzne. Widownia rozkoszowała się ożywionymi scenicznymi obrazkami z czasów prababek, a wkrótce cała prasa zaczęła krytykować, we wznowieniach komedii Fredrowskich, niedbałość o wierność stylową mundurów huzarów czy fraków amantów.*

Nie oznacza to jednak, rzecz prosta, że nastąpiła petryfikacja Fredrowskiego stylu w wersji ustanowionej przez Pawlikowskiego. Już Ludwik Solski rękoma Karola Frycza w czternaście lat później — również na naszej scenie — uczynił w nim pewne zmiany i odtąd zawsze ważniejszy był klimat niż szcze-

gół wnętrza, a dbałość o całość istotniejsza niż walor szczegółowych rozwiązań. Każda następna epoka, każdy nowy styl czy moda w malarstwie i scenografii, wprowadzały pewne innowacje do omawianego tu kanonu — na tyle jednak dyskretne i podporządkowane pierwowzorom, by pojęcie Fredrowskiego stylu gruntowało się i trwało w polskim teatrze przez całe międzywojenne dwudziestolecie, przyczyniając scenom sławę a komediom popularności.

Oczywiście — nie tylko w scenografii i kostiumach obowiązywał ów styl i kanon. Jeszcze pełniej, jeszcze wyraźniej, istniał w grze i interpretacji aktorskiej. Słyszało się go w melodii i modulacji wiersza, w jego brzmieniu i interpretacji, muzyce i rytmie, wyrazistości i precyzji. A zwłaszcza w owej szczególnej admiracji i uwadze jaką dojrzały, świadomy swej sztuki aktor mieć musi do melodii i znaczenia słowa w tych komediach a także do słowa tego kondycji i wieku. Bo arcymistrzowska, wzorowa polszczyzna Fredry jest polszczyzną pierwszą z połowy XIX wieku — niemożliwe więc, by czas nie wycisnął na niej swego piętna. By nie oddalił jej i nie zarchaizował na tyle, by pięścić się tymi różnicami, wydobywając ich smak i barwę. A takie zauroczenie melodią Fredrowskiego wiersza w stylowej przestrzeni zaprojektowanej przez równie zauroczonego epoką scenografa nie może pozostać bez wpływu na zachowanie i charakter postaci — i tworzy się w ten sposób spójna i konsekwentna całość, tworzy się Fredrowski styl i kanon, bardziej obecny dziś w legendzie niż w żywej rzeczywistości naszego teatru. Bo chociaż styl ten przetrwał dwie światowe wojny — powojenne czterdziestolecie nie sprzyjało mu mimo wszystko.

Wraz z premierami końca lat czterdziestych interpretacje Fredry stały się na polskich scenach bardziej analityczne i wnikliwe, a kryteria jakimi posługiwano się w tych zabiegach stanowiły część obowiązującej doktryny — doktryny, nazwijmy ją, radykalnego socjologizmu, by nie powiedzieć — socrealizmu. Ewolucja ta w przypadku Fredry odbywała się przy tym nie dlatego, że taki był nakaz, ale dlatego że taka była psychoza. Realizm socjalistyczny nie zagrażał na pozór komediom autora „Męża i żony”, ale pytania o sytuację społeczną a nawet klasową jego bohaterów i wynikające stąd wnioski wisiły w powietrzu i nie pozostawały bez wpływu na czytanie i rozumienie interesujących nas utworów. Nie zawsze był to przy tym wpływ destruktacyjny. W dziesięć-piętnaście lat później relikty takiego historycznego i społecznego myślenia zastoso-



wane do odczytania arcydzieł narodowej klasyki — nie tylko w Polsce, również na świecie — zaczęły przynosić rewelacyjne wyniki a pokazanie na przykład „Fantazego” czy „Wiśniowego sadu” z zaznaczeniem rzeczywistej kondycji jego bohaterów otwierało bogate horyzonty i przyczyniało się walnie do pogłębienia interpretacji a co za tym idzie i do rozumienia tych dzieł.

Najpełniej ten dyskretny jeszcze znak czasu widać było w pełnej temperamentu i swady inscenizacji „Męża i żony” zaproponowanej przez Bohdana Korzeniewskiego w warszawskim Teatrze Kameralnym w październiku 1949 roku w scenografii Zenobiusza Strzeleckiego. *Dopiero obecne przedstawienie — pisał wówczas Jaszcz — daje pełny obraz tego, co chciał powiedzieć Fredro, powiedzieć nie wówczas, kiedy zmieniał zakończenie sztuki, lecz wówczas, gdy pisał jej pierwotny, bujny, zmysłowy tekst. Reżyseria Bohdana Korzeniewskiego znakomicie oczyściła utwór z obcych wtrętów i naleciałości, wydobyla z tekstu cały jego sens i obyczajową wymowę, a z podtekstu właściwe tło. A nie był to na pewno, bo być nie mógł, Fredro socrealistyczny czy natrętnie socjologizujący — odczytano go tylko przytomnie a aktorzy umieli to zagrać.*

Nie pierwszy raz zresztą nastrój współczesności i jej treść odcisnęły na scenicznych dziejach tej komedii tak znaczące piętno. Jeszcze przed wojną w teatrze krakowskich malarzy „Cricot” wystawiono „Męża i żonę” okraszona międzyaktami Adama Polewki z piosenkami i muzyką Witolda Krzemińskiego. W dialogowej formie między trzema dodatkowymi postaciami relacjonowano tam ze sceny spór o Fredrę między Boyem a prof. Kucharskim. Przedstawienie reżyserował Władysław Krzemiński, powtarzając je potem — w podobnym układzie i z tymi samymi uzupełnieniami naprzód w Katowicach (we wrześniu 1946 r.) a potem w Starym Teatrze w Krakowie — we wrześniu 1947 r.

Znacząca w tej szczególnej ewolucji Fredrowskiego stylu — a raczej w procesie przeciwstawiania się mu — była zwłaszcza poznańska inscenizacja „Zemsty” dokonana w maju 1951 roku przez Jerzego Zegalskiego w scenografii Jana Kosińskiego. Zapoczątkowała ona serię rewizjonistycznych inscenizacji tej komedii. *Doszła tu do głosu — pisze Stanisław Dąbrowski — próba (...) wydobyć na plan pierwszy warstwy satyrycznej komedii, potraktowania jej jako utworu demaskatorskiego, ukazującego ciemne strony szlacheckiego, sarmaty-*

*zmu. Zaznaczyło się też obniżenie rangi społecznej i majątkowej bohaterów „Zemsty” poprzez szczegóły dekoracji i kostiumu, poprzez dodawanie im rysów rubasznych i pospolitych, rozbudowanie akcji i ruchu na scenie czy zacieranie struktury wierszowej tekstu. Jeszcze dalej poszedł na tej drodze Jerzy Krasowski, wystawiając „Zemstę” wedle tej recepty (we Wrocławiu w latach sześćdziesiątych) z ogromnym rozmachem i sceniczną siłą. Nie było to złe przedstawienie — wręcz przeciwnie — ale też nie było to z całą pewnością przedstawienie tradycyjne.*

Mniej więcej w tym samym czasie tu i ówdzie zaczęto garbiować Fredrę muzyką rockową, uzyskując niezwykłą popularność tych widowisk — ale czy to był jeszcze Fredro, tego nie wiem. W latach sześćdziesiątych i pierwszej połowie lat siedemdziesiątych w ogóle rozbiła się bania z nowatorskimi interpretacjami starego komediopisarza. Bodaj najwięcej emocji i sprzeciwów wywołała interpretacja Adama Hanuszkiewicza, pełna obyczajowej i artystycznej jaskrawości, grana częściowo w dwu wannach, dla podkreślenia pełnej niezależności i swobody obyczajowej bohaterów. Ten właśnie spektakl „Męża i żony” wykpił potem niemiłosiernie w „Pamiętniku Teatralnym” Bohdan Korzeniewski. W wiele lat później z kolei, przed paru laty, łódzka realizacja „Pana Jowialskiego” przygotowana przez Tadeusza Bradeckiego, w jakiej niewinna Helena gzi się w miłosnej malignie z niosącym ją na plecach parobkiem, zyskała wiele pochwał i obsypał ją deszcz nagród — stając się w ten sposób kolejnym *signum temporis*.

Te i podobne poszukiwania, połączone z wyraźnym obniżeniem sztuki aktorskiej, tam gdzie wymaga się od niej perfekcyjnego mówienia wiersza, nienagannego noszenia kostiumu i znajomości obyczaju odległych epok, spowodowały w teatrze polskim nieomal całkowitą atrofie stylu Fredrowskiego w jego pierwotnym znaczeniu, zapoczątkowaną inscenizacją Tadeusza Pawlikowskiego i zamienionym w kanon na krakowskiej scenie. Dziś już nieliczne tylko sceny, które na to stać, nawiązują do tych tradycji i przyrządzają Fredrę nie wedle współczesnych wyobrażeń o możliwościach i zawartości tych tekstów, ale tak jak grano go latami — dbając tylko o jasność, sens i urodę słów i przejrzystość sytuacji. Jasność dla współczesnego widza obdarzonego nieco już inną wrażliwością i uwagą, ale równie chłonnego na wszystko co w młodzieńczej i przewrotnej sztuce Fredry jest komedią charakterów, obrazem wzajemnych podstępów, kłamstw, pozorów.



To o niej — o „Mężu i żonie” w „Obrachunkach fredrowskich” napisał Boy takie oto słowa: *W karierze literackiej Fredry jest sporo rzeczy zdumiewających, ale ta komedia, której elegancji, dowcipu i... cynizmu mogłyby pozazdrościć bulwary paryskie wraz z czterdziestoma członkami Akademii, ta komedia — powstała w r. 1821 na głuchym Podkarpaciu, w języku, w którym pisał ksiądz Skarga — to jest rzecz może najbardziej zdumiewająca*”.

Aby zaś zadość uczynić powinności wynikającej z miejsca i czasu, wbrew panującym tendencjom do unowocześniania interpretacji i szukania za wszelką cenę nowych znaczeń i aluzji, przedstawiamy Państwu „Męża i żonę” w wyraznie tradycyjnym, Fredrowskim, w zamierzeniu, stylu — dbając jedynie o nośność słowa i sens intrygi. No — może jeszcze o słowa tego szczególną wyrazistość, brzmienie i urodę. O jego niedzisiejszą barwę i dokładność. I o melodię wiersza, świadomość średniowki, misterność budowy. Wierzymy bowiem, że w takiej postaci komedia o mężu i żonie, przyjacielu domu i sprytnej Justysi jest najbardziej Fredrowska. Wydaje się nam ponadto, że w formie tej humor jej, wdzięk i ironia — stają się bardziej nośne i czytelne.

Tak czasem bywa, że to, co nowe lub przynajmniej przydatne, nie ucieka za wszelką cenę od wypróbowanych rozwiązań.

## ALINA WITKOWSKA O KOMEDIACH FREDRY

(...) *Komedie Fredry nie są dydaktyczne. Przede wszystkim bawią, śmieją, jeśli wychowują, to wyłącznie w takim sensie, w jakim śmiešność jest orężem przeciwko głupstwu. Brak dydaktyzmu stanowi istotną cechę różniącą Fredrę od dotychczasowej komedii polskiej, przede wszystkim czasów Oświecenia (...)*

(...) *„Mąż i żona” obywatela się już bez moralu i swą wybitność oraz siłę komiczną zawdzięczała m. in. brakowi tendencji wychowawczej, która musiałaby przestąpić właściwy tej sztuce libertyński uśmiech igraszek miłości wolnej od skrupułów moralnych. W „Mężu i żonie” grają same osoby „występne”, powiązane wzajemnie stosunkami erotycznymi i wolne od jakichkolwiek zasad wierności. Ich układy erotyczne zostają wprawdzie ujawnione, ale nikt nie ulega potępiającym osądom moralnym i nie obiecuje trwałej poprawy. Ów brak moralu ściągnął na głowę Fredry wielokrotnie ponawiane zarzuty o głuchotę moralną i obojętność wobec zgnilizny obyczajowej, a autentyczność zakończenia w zmienionej, „moralniejszej” wersji sztuki ogłoszonej w wydaniu pośmiertnym (1880), obudziła gorące spory.*

Fredro nie tylko nie lubił tendencji wychowawczej w komedii — mówił o tym wprost w „Zapiskach starucha” (I 298): *„Komedia wyłącznie tendencyjna nic nie nauczy, nikogo nie poprawi. Więcej w niej zawsze złości niż prawdy”* — ale budowa postaci w jego sztukach, jego bohaterowie nie mieścili się w ramach scenicznej dydaktyki. A budowa postaci jest jedną z najbardziej oryginalnych, indywidualnych cech artysty Fredry, współtworzących odrębność jego literackiej rzeczywistości komediowej (...)

Alina Witkowska — *Literatura romantyzmu* — PWN 1986, wyd. I, s. 298—299.



## NIE FAŁSZUJCI NAM FREDRY!

Od czasu jak poruszyłem sprawę podwójnego zakończenia *Męża i żony*, przekonałem się, jak mało ta sprawa jest znana nawet gorącym czcicielom Fredry posiadającym jego dzieła przeważnie w starych wydaniach, do których nawykli od młodu. Rozmawiałem na przykład ze znakomitym aktorem z mego pokolenia, jednym z największych miłośników i znawców Fredry, Stanisławem Stanisławskim; zdziwił się, nie wiedział nawet, że owo drugie zakończenie istnieje; w zupełności wystarczało mu pierwsze! Potwierdził mi przy tej sposobności moje wspomnienie o tradycji scenicznej owego finału.

Ponieważ nie każdy z czytelników ma pod ręką różne wydania Fredry, przytoczę tutaj oba zakończenia. W pierwotnej redakcji zatem kończy się *Mąż i żona* następującą sceną:

Elwira, Wacław, Alfred, Justysia.

*Alfred chce wychodzić; Wacław, który przed kilku wierszami wszedł, trzymając rękę Elwiry, zatrzymuje Alfreda.*

Wacław

Już się dowiedział. (Do Justysi) Ty, panienko miła  
Znalazłaś sobie równą, co ciebie zdradziła.  
Twoje miłostki, zdrady, usługi obfite,  
Wszystko już wiemy, wszystko już odkryte,  
A że masz do klasztoru szczerę powołanie,  
Dziś twojej chęci zadosyć się stanie.

Justysia

*placząc*

Ja do klasztoru! Wprzód umrę dwa razy!  
*Wychodzi szlochając.*

Wacław

Alfredzie, nie chcę wspominać urazy,  
Którą za ufność odebrał od ciebie;  
Wiem twą odpowiedź w podobnej potrzebie;  
Ale znając cię dobrze, znanym będąc tobie,  
Wszystko w chlubniejszym chcę skończyć sposobie.  
Nadto pewny, że wiedząc, ile honor cenię,  
Nie podłajej bojaźni dasz temu znaczenie.

Elwira sama błąd mi swój wyznała,  
Nad moją zemstę droższa mi jej chwala,  
Żalom jej wierzę, młodości przebaczam,  
Tak ją szanuję, sobie nie uwłaczam.

Alfred

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

*Odchodzi.*

Elwira

*chcąc przykleknąć*

Przebacz, Wacławie!

Wacław

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

Tak zawsze grywano *Męża i żonę*; ta scena powtarza się niezmiennie w czterech wydaniach Fredry dokonanych za życia poety. Natomiast w pierwszym wydaniu pośmiertnym (Warszawa 1880, w 13 tomach) cała ta scena znika, pojawia się natomiast w jej miejsce następująca:

Wacław, Alfred.

Wacław

Elwira wszystko wyznała,  
Winna, ale wina cała  
Na nią samą spaść nie może;  
W naszym sumieniu największą część złożeń.  
Alfredzie, tego rodzaju urazy  
Jednym zwyczajnie kończą się wyrazem;  
Wiem, co odpowiesz, ale wiem zarazem,  
I to przyznasz — że w tej dobie,  
Jaka bądź żądza szalona  
Wre w głębi naszego łona,  
Musim zapomnieć o sobie.  
Jest obowiązkiem naszego honoru  
Chronić od skazy, od skazy pozoru  
Tę, co zbyt ufna, serca tylko żyjąc wiarą,  
Przewrotności dziś naszej stała się ofiarą.

Alfred

Rozumiem i przyrzekam święcie, że w tym względzie  
Wola twoja, jaka bądź, prawem dla mnie będzie.  
*Kłaniają się ziemnym ukłonem i odchodzą w przeciwną stronę.*



Uderzające jest, że wprowadzając tak znaczną zmianę redakcja wydania warszawskiego nie poczuwała się do obowiązku usprawiedliwić jej najmniejszym objaśnieniem, skąd ten tekst wzięto i na jakiej zasadzie. Następne z kolei wydanie, lwowskie (1897, pod redakcją Biegeleisena), daje również w tekście zakończenie drugie, pierwotne zaś zamieszcza w przypisach z następującą lakoniczną adnotacją: „Sceny dziesiątej i ostatniej (56, 6—22) nie znajdujemy w R1 W1”.

Toż samo ostatnie wydanie Ossolineum (Lwów 1926, pod redakcją prof. Kucharskiego) daje w tekście redakcję drugą, w przypisach pierwszą, objaśniając zarazem ogólnie, że warszawskie wydanie (1880) zawierało „zmiany poczynione przez pocztę przed r. 1870”, tym samym użyto go jako podstawy. Wynikałoby z tego, że ta druga redakcja finału *Męza i żony* wprowadzona została na zasadzie zmiany dokonanej przez poetę przed r. 1870, z czym zresztą w niejakiej sprzeczności stoi fakt, że poeta nie postarał się jej wprowadzić do wydania z r. 1871 (wydanie Siemieńskiego). Otóż uważam, że tak znaczna zmiana tekstu utrwalonego przez wszystkie wydania za życia poety wymagałaby szczególowszej, a zwłaszcza ściślejszej legitymacji. Mamy prawo żądać od pp. wydawców i specjalistów wyjaśnienia, jak mianowicie — w jakiej formie — wyrażona jest wola Fredry w tej mierze i w ogóle, czy wola taka istnieje? Może to w ogóle nie jest poprawka Fredry, ale po prostu jakiś odnaleziony wariant, z którego skwapliwie skorzystano, aby usunąć zakończenie z dawną rażące niewczesnych moralistów? Stwierdzam, że żaden z pp. wydawców Fredry nie uważał za stosowne usprawiedliwić nawet formalnie tej substytucji. Wydanie z r. 1880 nie daje żadnego objaśnienia, a wydania późniejsze opierają się na... wydaniu z r. 1880.

Co do samej różnicy obu zakończeń, to nie jest ona błaha i mamy wszelkie prawo zachować się wobec tej innowacji odporne. O ile pierwsza wersja zgodna jest z tonem całej komedii i zamyka ją znakomicie, o tyle druga odbija dość rażąco od całości, uderza w ton zbyt poważny, który fałszywie brzmi tutaj już w czytaniu, a jeszcze fałszywiej na scenie. O względach konstrukcyjnych, przemawiających za pierwszą wersją, wspominałem już poprzednio.

Brückner, wspominając oba zakończenia („Przegląd Warszawski” maj 1923), traktuje drugie jedynie jako „inną tego ustępu redakcję”, bynajmniej nie uznając jej autorytetu — wręcz przeciwnie, lekceważąc ją. Stwierdza, że pierwszego rozwiązania Fredro użył „po najdoskonalszej rozwadze”; wydaje mu się ono znakomitym i jedynie trafnym zakończeniem komedii. Jedyne, co Brückner krytykuje w finale pierwotnym, to — lzy Justysi. *Chyba się — pisze — od zbytniego śmiechu łzami zanosiła. Boć ona panem sytuacji, jeśli usteczka rozchyli, to zatrzęsie się Lwów w posiadach od śmiechu i nie ona pójdzie do klasztoru, lecz hrabiostwo umkną ze Lwowa i na wsi się zakopią czekając, aż nowy skandal towarzyski ich własny zagłuszy...*

Zarazem stwierdza Brückner, iż przez pruderię „sarkano na niemoralne zakończenie komedii” (owo pierwsze), budzące jakoby „wstręt, a nawet obrzydzenie”. Można też przypuścić — to już moja supozycja — że nie wola Fredry, ale ciasna cenzurka obyczajowa, chwyciwszy się jakiegoś pozoru, stała się powodem tej zmiany tekstu, utrwalonej dziś konsekwentnie przez najnowszy kurs naszej fredrologii. Widzieliśmy, iż poniesiony nieopatrzny zapaleń, lwowski fredrolog wyroił bajeczkę o „wprowadzeniu tej zmiany przez Fredrę w wydaniu z r. 1839 (!), aby tym wiaterekiem nadać puzon swego moralu.

I zważmy, jaka jest przemoc tych, którzy zawładnęli aparatem rzekomo „naukowym”. Pierwotne wydania Fredry — te autentyczne, drukowane za jego życia — są raczej antykwarską rzadkością; wydania późniejsze narzuciły (z wyjątkiem wydania Chmielowskiego z r. 1898) zmieniony tekst *Męza i żony*; popularne przedruki trzymają się, oczywiście, nowych „zdobyczy wiedzy”; teatr rad nie rad poddałby się również. I oto po cichu, bez usprawiedliwienia, bez dostatecznych legitymacji, odbyła się ta substytucja i nawet nikt nie zapytał, jakim prawem się to dzieje. Boję się, że prawem kaduka; czekam, aby mnie przekonano, że jest inaczej. W każdym razie ta prestidigitatorska sztuczka dokonana w biały dzień, bez sprzeciwu, na tekście najpopularniejszego z pisarzy to istna osobliwość!

A teraz rozważmy rzecz jeszcze z innej strony. Nie jest — jak stwierdziłem — dowiedzione, czy w istocie Fredro sobie takiej zmiany życzył. Ale przypuśćmy wreszcie nawet, że jej sobie życzył. Wyłania się w takim razie niezmiernie ciekawa kwestia: w jakim stopniu (i przez jaki przeciąg czasu) pisarz ma prawo do przekształcania swego dzieła? Rzuciłem świeżo to pytanie w gronie literatów: wywołało ono bardzo ożywioną dyskusję. Bo w istocie rzecz nie jest tak prosta, jakby się zdawało. Na pozór prawa twórcy do własnego dzieła są nieograniczone; często bywa, że autor coś zmienia, coś ulepsza; przyjęte jest, że obowiązuje ostatnia redakcja utworu. Ale wyobraźmy sobie np., że Mickiewicz na schyłku życia przegląda swoją *Improwizację*, że — w momencie pojednania z Bogiem — zuchwałstwa jej wydają mu się bluźnierstwem, że je skreśla, przerabia, łagodzi. Czy potomność przyjmie to i uzna, czy wyrzeknie się dlatego prawdziwej, pełnej *Improwizacji*? Albo wyobraźmy sobie, że Przybyszewski pod koniec życia, załzawiony, odmieniony i nawrócony, zaczyna poprawiać i oczyszczać swoje dawne, najlepsze utwory. Mogą tu działać różne względy: wiek, choroba, nawet nakaz spowiednika; w jakim stopniu ma to nas, obowiązywać? Które dzieło jest autentyczne; czy takie, jakie wyszło z rąk twórcy, czy też takie, jakim je chciał widzieć w nastroju ducha wielce odmiennym od stanu, w którym je tworzył?

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

\* T. Boy-Zeleński — *Obrachunki fredrowskie* — PIW W-wa, 1954 wyd. II, s. 69—75.



Z-CA DYREKTORA:  
SYLWESTER STANISŁAWSKI  
KIEROWNIK TECHNICZNY:  
RYSZARD HODUR  
BRYGADIER SCENY:  
JÓZEF WOLSKI  
GŁ. ELEKTRYK:  
RYSZARD STAROBRĄNSKI  
REALIZACJA ŚWIATŁA:  
JANUSZ ZIELONKA  
GŁ. AKUSTYK:  
EDWARD JAKUBCZYK  
REALIZACJA DŹWIĘKU:  
JACEK LUTHER  
KIEROWNICY PRACOWNI:  
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — ZOFIA BOROWSKA  
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — LESZEK WYŻGA  
MALARSKIEJ — WŁADYSŁAW MALIK  
PERUKARSKIEJ — ANNA LIS  
STOLARSKIEJ — BOLESŁAW ADAMSKI  
SZEWSKIEJ — WŁADYSŁAW NOWAKOWSKI  
ŚLUSARSKIEJ — BOLESŁAW CYGANIK  
TAPICERSKIEJ — KRZYSZTOF SOKÓŁ  
  
REDAKTOR PROGRAMU — KRYSZYNA TAJWAN

Przedsprzedaż biletów w kasie biletowej w godz. 10—13 i 16—18, tel. 22-43-64. W niedzielę i święta w godz. 16—18. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje DZIAŁ OBSŁUGI WIDZÓW I REKLAMY, Kraków, pl. Św. Ducha 1 — tel. 22-40-22 i 22-45-75.

Cena 100 zł





ТЕАТЪ КАРЛОВАНИ

СЪИЗВОДИТЕЛИТЕ  
ДОНАТЪ И КОМПАНИ  
СЪИЗВОДИТЕЛИТЕ  
ДОНАТЪ И КОМПАНИ  
ДОНАТЪ И КОМПАНИ