



TEATR IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Rok założenia 1922

TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO

odznaczony Orderem Sztandaru Pracy I Kl.

KATOWICE

Bezpłatny

PROGRAM

DYREKTOR TEATRU
EDWARD SZYKSZNIA

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
JÓZEF PARA

KIEROWNIK LITERACKI
WITOLD HAWROCKI



ALEKSANDER FREDRO

MAŻ I ŻONA



SEZON 1975/76

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

Z *Obrachunków* *Fredrowskich*

ALEKSANDER FREDRO

MAŻ I ŻONA



Komedia ta, w chwili gdy ją wystawiono, wywołała zgorszenie. Kisielewski, pisząc do Fredry z Warszawy, „obawia się, aby ministrowi oświecenia nie przyszło zakazać grania tej sztuki”. „Stare kwoki gorszyły się” — pisze. I nie tylko stare kwoki. „Z komedii tej gorszono się — podkreśla Brückner w swoim bezładnym nieco, ale kapitalnym szkicu o Fredrze. Padaly słowa o gangrenie moralnej, zgniliznie, rozkładzie”.

Brückner, którego stosunek do Fredry zawsze wyróżnia się żywością i rozsądkiem, śmieje się z owych zgorszeń: „*Maż i żona* — zaznacza — to nie jakieś przytępienie zmysłu moralnego, lecz wierny obrazek dawno minionej przeszłości i tylko jako taki winien być uważany: tylko brak historycznego ujęcia tłumaczy niewczesne krytyków biadania”.

Odczytując tę komedię, przede wszystkim starałem się wsłuchać w jej ton. Nie będąc towiańczykiem, uważam wszakże z Mistrzem, że ton to jest rzecz bodaj najważniejsza: usłyszeć go to mówi więcej i pewniej niż wszystkie mędrkowania, które jak widzimy, mogą być tak sprzeczne. Nie, stanowczo ta komedia nie dźwięczy dramatem ani nie słyszę w niej świstu owych różeg. Wręcz przeciwnie, pulsuje ona zmysłową rozkoszą, którą sęczy omdlewająca Elwira, do której rozdyma nozdrza młody Alfred, którą nieci zwłaszcza elektryczna Justysia, coś niby bożek miłości tego światka, miłości drwiącej sobie z więzów i nakazów: „Gdzie przysięg trzeba, tam nikną rozkosze” — te słowa Justysi mogłyby być mottem sztuki lepszym niż przyciężkie (ale też niezbyt wysokie moralnie) motto wzięte przez poetę od przodka, Andrzeja Maksymiliana Fredry. Te arcydowcipne kombinacje, w których wszyscy oszukują się wzajem, są doprowadzeniem do absurdu form instytucji małżeńskiej, zuchwalszym — dzięki uzyskanym w ciągu dwóch wieków swobodom sceny — niż kiedykolwiek u Moliera.

Nie twierdzą zresztą koniecznie aby Fredro wszystko to wyrażał z pełną świadomością. Ale czyż raz jeden się zdarza, iż dzieło płata figle autorowi; że talent jego mówi co innego, niżby może on sam ośmielił się, a nawet chciał powiedzieć? Faktem jest, że to mówi jego komedia — mówi swoim rytmem radosnym i jurnym; swoim celnym i czelnym dowcipem, najdalszym zaiste od krwawego morału, jaki mu śledziennicy podsuwają.

Gdybyśmy przyjęli, że komedia ta urodziła się z natchnienia molierowskich antymażeńskich pamfletów, trzeba nam podziwiać, jak Fredro umiał wzbogacić ten odwieczny temat. W dawnej komedii maż — często, jak już wspomniałem, przemycony pod nazwą opiekuna — jest zwykle stary, a zawsze pocieszny

i wstrętny: nie dziw, że młoda kobieta poświęca go dla innego. Tutaj mąż jest to — jak Almaviva — człowiek młody; wyleniały troszkę lew salonowy, który może się podobać i podoba się pono wszystkim z wyjątkiem własnej żony. Dlaczego? — bo jest mężem. I gdy w dawnych komediach mąż — staruch nieodmiennie zakochany jest w młódce, tutaj mąż jest głęboko obojętny na urok kobiety, za którą by może szalał, gdyby była żoną — cudzą.

Drugie, bardziej jeszcze zdobywcze odkrycie Fredry, to zdewaluowanie romansu; odbrązowienie — aby użyć utartego już słowa — kochanka. Romans światowy równie mało ma tu wspólnego z miłością jak małżeństwo; zrodzony z konwenansu, nudy i próżności, staje się, po wyczerpaniu pierwszych słodczy, niby drugim małżeństwem, z wszystkimi jego utrapieniami a bez jego wygód; przymus, niewola, konieczność pisania listów — w owej nieszczęsnej, beztelefonowej epoce — ukrywania się, schodзки, prawnienia czułości... W tym wypadku pierwszy odczuwa **ten ciężar mężczyzna; ale gdyby Alfred był wierny, może on by znowu zaciążył Elwirze?** Zważmy dawniejszą komedię; nigdzie nie zdemaskowano w ten sposób „zakazanej miłości”, choćby dlatego, że obyczaj nie pozwalał pokazać jej na scenie. Sądzę, że komedia Fredry wystawiona w swoim czasie we Francji byłaby i tam czymś bardzo śmiałym, gorszo no by się nią co najmniej tak, jak później *Paryżanką* Becque'a. Trzecie odkrycie Fredry to odnowienie **s u b r e t k i**. Subretka w dawnej komedii to zaufana powiernica i sojuszniczka pani. Jeżeli u Beaumarchais'go staje się nieomal jej rywalką, to bez swojej woli i winy. Tutaj — jest pełną, zwycięską rywalką, i to podwójnie. Mąż i kochanek — obaj znudzeni panią a szalejący za pokojówką, to pomysł, który zdumiewa swym zuchwalstwem, na owe czasy zwłaszcza: rozumiemy, że nie tylko „kwoki” mogły się gorszyć.

Czym czaruje tych mężczyzn Justysia? Ponoć tym, że z nią mogą być sobą — to znaczy po trosze chamami, jakimi są w gruncie; że w stosunku do niej nie ma nic wymuszonego, a równocześnie, że aby ją naprawdę rozkochać, trzeba by się zdobyć bodaj na więcej wysiłku. Oczarować Elwirę może Alfred sentymentalnym frazesem i banialukami w listach, których nawet sam nie pisze; ale sercu tej Justysi trzeba by rzetelniejszej monety. Elwira, skrepowana konwenansem, ma szczupły wybór i ograniczoną jego możność; Justysia, mimo swej zależności, jest wolna jak ptak i jak ptak nieujęta. Justysia wreszcie przynosi to odkrycie, że w miłości różnice społeczne się kończą i że w pewnym momencie nie ma pani i służącej, są tylko dwie kobiety. To wszystko jest bardzo śmiałe!

Prof. Kucharski cytuje i persyflując wyrażenia Tarnowskiego przygania mu, że uległ „mystyfikacji seduktorskiego wdzięku (!) Alfreda i wysokiego (!) uczucia honoru Wacława” (wykrzykniki w nawiasach są pióra prof. Kucharskiego). Nie spodziewał się zaiste świątobliwy Tarnowski, że go tak przelicytują w moralności. Ale doprawdy wobec takich purytanów cnoty, jak dzisiejsi fredrolodzy, Tarnowski trąci niemal frywolnością XVIII wieku. I właśnie dlatego sądzę, że Tarnowski, chociaż może użył śmiesznych na dzisiaj (jak owo „wysokie uczucie honoru”) wyrażań, nie mylił się tak bardzo. Ciasny i ograniczony pod wieloma innymi względami, miał on niewątpliwie trafne wycucie atmosfery fredrowskiej. Nie ulega wątpliwości, że jest w tej sztuce — nawet w jej drażliwym zakończeniu — pewna elegancja, trącająca formami arystokratycznego, francuskiego małżeństwa XVIII wieku — wieku, któremu Fredro z wychowania, z **l i b e r t y ŋ s k i c h** tradycji swego otoczenia był jeszcze tak bliski. Ostatecznie, wszystko jest rzeczą formy: tego rodzaju kompromisy nie są wyłącznie dla „arystokratycznego zepsucia”; skoro małżeństwo

jest nierozzerwalne musi jakoś rzeczy załatwiać! Jak rozegrałoby się to w świecie np. Justysi? Wacek skułby Fredrowi mordę i wyrzuciłby go na pysk, przy czym sam by może oberwał majchrem pod ziobro; Elwirę wygrzmociłby fest, no i pogodziliby się do następnego razu. Otóż nie ulega kwestii, że małżeński styl osiemnastowieczny, którego tyle wzorów znajdziemy bodaj w anegdotach Chamforta, umiał rozwiązywać tego rodzaju konflikty z maksimum elegancji, a może i czegoś więcej.

Jeszcze jedna analogia. Przypomnijcie sobie „Fizjologię małżeństwa” Balzaka: toż ta komedia Fredry jest jakby żywą projekcją ironicznej wiedzy francuskiego „doktora spraw małżeńskich”, ilustracją do owych rozdziałów, podzielonych niby to wielce poważnie na paragrafy: Mąż — Kochanek — Pokojówka — Korespondencja... Otóż Fizjologia małżeństwa wyszła w r. 1830 w Paryżu i wywołała wiele krzyku; komedia Fredry urodziła się w r. 1821 gdzieś w Jatwiągach czy Bieńkowej Wiszni. 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 roku 1821 na głuchym Podkarpaciu, w języku, w którym pisał ksiądz Skarga — to jest rzecz może najbardziej zdumiewająca.

Istnieje zatem „nieporozumienie”, o którym mówi prof. Kucharski, ale innego rodzaju: nieporozumienie wynikłe stąd, że Fredro, kiedy pisał tę komedię, nie był jeszcze ową „kamienną osobą”, jaką widzą w nim komentatorowie, czujący się tym samym w obowiązku podciągnąć Fredrę do swego pedagogicznego ideału. Ani też Fredro, kiedy pisał *Męża i żonę*, nie był autorem dla szkół „dozwolonym” czy „poleconym” w komplecie dla bibliotek uczniowskich. Może się tedy

znaleźć w jego twórczości jedna komedia gorsza — wybryk młodzieńczej jurności i zuchwalstwa; dziś ta „kamienna osoba” nie może już sobie na to pozwolić.

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

KAZIMIERZ WYKA

Aleksander Fredro
• *Mąż i Żona* •

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), *Cudzoziemczynna* (1822), *Przyjaciele* (1826),

OBSADA: 21 XII 1945

Hrabia Wacław — ANDRZEJ RZECHOWSKI
Elwira, jego żona — OKSANA SZYJAN
Alfred — WOJCIECH GÓRNIAK
— JEFZY KRÓL
Justysia --- MAŁGORZATA PIEKLUS

Scenografia
WOJCIECH SIECIŃSKI

Muzyka
ZENON KOWALOWSKI

Reżyseria
JÓZEF WYSZOMIRSKI

Gra duet fortepianowy
MICHAŁ BANASIK
ANDRZEJ ZUBEK

Śluby panięskie (1826—1827, 1832), *Pan Jowialski* (1832), *Zemsta* (1832—1833), *Ciotunia* (1834), *Dożywocie* (1835).

Ten ciąg komedii przetkany jest przed r. 1830 utworami innego rzędu. Przetkany jest ciągiem muzycznego wodewilu, groteski, farsy, „operetkowej chryi”: *Nowy Don Kiszot* (1822) *Damy i huzary* (1825). *Noćleg w Apeninach* (1825), *Gwałtu, co się dzieje* (1826), *Dylizans* (1827). Dopiero w łańcuchu od *Pana Jowialskiego* po *Dożywocie* pióro Fredry obywa się bez mniejszych i pośrednich ogniów.

Lecz i to nie wszystko: bo przecież *Nowy Don Kiszot* narodził się z najpierwszej dochodowej jednoaktówki Fredry *Intryga na przedce*. Nader różne w treści, nader wymowne co do mistrzostwa pisarza w tej trudnej i zwartej formie jednoaktówki towarzyszą komediom i groteskom: *Intryga na przedce* (1815), *Zrzedność 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 najszcześniejszego 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 Krasieński.

To proste przypomnienie utworów nie tylko ostrzega przed sądem zbyt uproszczonym komediopisarza. Ostrzega także przed przypuszczeniem, jakoby rzeczywiste problemy i tematy twórczości Fredry pokrywały się z granicami gatunków. To znaczy, jakoby groteski i „operetkowe chryje” mówiły o kwestiach mniej ważnych dla zrozumienia pisarza aniżeli jego pełne komedie. Lub też, jakoby pomiędzy szeregi formalnymi uprawianymi przez Fredrę związki przebiegały w inny sposób, a nie ten, który właśnie komedie, jednoaktówkę i list w określonym wypadku, w innym zaś wiersz, komedię i groteskę łączą w rzeczywistą artystycznie, rzeczywistą ideowo całość.

W takich bowiem całościach dokonywa się rozwój Fredry.

W takich całościach zmieniają się jego główne zainteresowania.

Oto podstawowe przykłady: Te, które posłużą za kanwę dalszych, bardziej szczegółowych rozważań. Nie trudno dostrzec, że taką pierwszą całość stanowi *Pan Geldhab*, *Mąż i żona*, *Zrzedność i przekora*, *Cudzoziemczynna* oraz wiersze i listy pisarza, z których jedne stanowią wstęp do *Pana Geldhaba*, *Jak Kupido* oraz *List do Henryka Rz-o*, posyłając „*Ode do dukata*”, inne do *Cudzoziemczynny* jak *Orzeł i żuraw*, inne wreszcie do *Męża i żony*, jak *Czyżyk i zięba*, *Zale męża* czy naprowadzający wprost na genezę obyczajową tej pysznej komedii list do Jelskiego z r. 1814. Zatem: komedie, jednoaktówka, grupa wierszy satyrycznych i realistycznych.

Takie bowiem występują rzeczywiste całości w dorobku Fredry. Co zespala tę pierwszą spośród nich? Chronologicznie obejmuje ona utwory wczesne, grawitujące wokół r. 1820, bezpośrednio przed i bezpośrednio po tym roku. Nie wnikając na razie w bliższą charakterystykę zespala je to, że owe utwory najbliższe są atmosfery ideowej, problematyki społecznej oraz sposobu konstruowania postaci, a szczególnie postaci centralnej, opartej na jednej i uwypuklonej właściwości ujemnej — typowych dla komedii polskiego Oświecenia.

Jednocześnie, jak dowodzą wierszowe załączniki satyryczne, ta atmosfera i budowa artystyczna nie stanowią wyniku mechanicznej recepcji Oświecenia stanisławowskiego. Wypływają z obserwacji warunków i ludzi, której wyrazem stają się utwory, w jakich zrzedność z przekorą, cudzoziemczynna ze swojszczyzną, dorobkiewiczostwo z tradycją prowadzą komediowy spór. Typowe wady społeczeństwa szlacheckiego na progu nowych czasów. Ich autor pisuje też satyry, zupełnie jak z Krasieńskiego wzięte — *Modne gospodarstwo*, *Rymotwórstwo*.

Myliłby się, kto by mniemał, że można sądzić tak prosto. Że przyjąć wystarczy, iż są to utwory, najdawniejsze, a zatem najbliższe tradycji Oświecenia. Dawniejsza jest od nich *Intryga na przedce*, załączek *Nowego Don Kiszota*. Jeszcze dawniejsze są: jakaś

komedie *Kwita*, jakiś wodewil *Teatr na teatrze*, które „utonęły w wiecznym zapomnieniu”, nie drukowane i nie dochowane. Najstarszą sztukę, dwunastoletniego chłopca, znamy na szczęście z własnej relacji pisarza.

[...] Aż prosi się o udokumentowane opracowanie paralela Fredro — Skarbk. Nie jedyny to i nie ostatni z literackich żywotów paralelnych, których w ramach epoki przeżytej przez Fredrę dotychczasowa polonistyka nie tylko nie opracowała, ale w ogóle nie dostrzegła. Chociaż przez historię literatury Skarbk został zapamiętany głównie jako prozaik, w identycznych co Fredro latach (debiut Skarbk *Panna na wydaniu*, 1813) próbował on przecież pióra w komedii. Coraz styka się ona z tematami, z doświadczeniem współczesności w dziełach Fredry. W niemniejszym aniżeli Fredro zakresie wprowadza świat drobnomieszczkański, tak znamienne dla Fredry jako autora *Dyliżansu*, popasy, zajazdy, drogi i miejsca podrózne, w których mieszą się kontrastowo żywioły społeczne i obyczaje. *Popas* (1829), *Nieproszeni goście* (1830), te szczególnie, przez Skarbką niekiedy poniechane w wydaniu zbiorowym komedii, jednoaktówki i popularne wodewile, przynoszą jakże cenną dokumentację do paraleli Fredro — Skarbk. Dokumentacja ta dotyczy ich związków z codziennym obyczajem epoki i z ludowym teatrem okresu, pogłębia przeto i poszerza ludowe składniki twórczości Fredry.

Skarbk powołanie swoich utworów, najbardziej przesyconych elementem codzienności, wprowadzających na scenę chłopca, plebs miejski, drobną brać biuralistyczną, skłonny był przypisywać dobrem aktorom. Właśnie brakiem aktora jako współczynnika tekstu tylko drukowanego argumentował pominięcie ich w wydaniu zbiorowym. Nie zdawał sobie zapewne sprawy, że istotne wyjaśnienie podał był sam przy innej sposobności. Najbardziej oparte na codziennej obserwacji sztuki Skarbką związane są z początkami warszawskiego teatru „Rozmaitości”, zamierzonego jako „teatr ludowy, dostępny dla niskich cen wejścia dla mniej zamożnych klas ludności i mający przedstawiać sztuki łatwiejsze do pojęcia każdego, a zarazem malujące obyczaje ludowe ... Stosując się do pierwotnego założenia utworzenia sceny ludowej, napisałem pierwszą sztukę dla teatru „Rozmaitości” z ży-

wego obrazu, jaki miałem w jednym ze straganów, obok którego często przechodziłem, i moja *Intryga w straganie*, w październiku 1829 r. po raz pierwszy przedstawiona, wprowadziła na deski teatralne osoby codzienne, na bruku widziane, jako to: przekupkę, szewca, doróżkarza, grajka i kucharkę, które weselej przez publiczność przyjętymi zostały niż niejedyn bohater wielkiego dramatu. Sztuka ta, do której po pierwszym jej przedstawieniu, dorobiłem śpiewki, miała długo wielkie powodzenie.”

„Dorobiłem śpiewki”. Czyli po prostu profesor i liberał popełnił komediooperę, od jakich roi się w ówczesnym repertuarze, jakiej przykładem u Fredry będzie *Nowy Don Kiszot* czy *Nocleg w Apeninach*. Z plebem miejskim, który nie chadzał przecież na jego wykłady, tutaj na straganie zetknął się z korzyścią większą aniżeli w zakładzie dobroczynności, innej „ludowej” imprezie Fryderyka Skarbk.

Sprawa obyczaju i granic tolerancji wobec jego prawdziwego wyglądu godna jest na tle Skarbką nieco szerszej uwagi. *Mąż i żona* Fredry otrzymuje w jego dorobku nieoczekiwaną partnerkę w komedii *Laura*. Dlatego komedię Fredry wyłączamy z czysto oświeceniowego zespołu jego utworów. *Mąż i żona* tłumaczy się na tle samego obyczaju i na tle kilku innych sztuk, nie tylko przez Fredrę napisanych. Oto one: *Spazmy modne* (1797) Bogusławskiego, *Mąż i żona* (1821), *Laura* (1833) Skarbką, *Ciotunia* (1834).

Bliscy epoce Fredry krytycy, nawet Stanisław Tar-nowski, nie oburzali się, jak późniejsi świętoszkowie polonistyczni, na atmosferę moralną *Męża i żony*. Zbyt dobrze pamiętali obyczaje górnej warstwy dworsko-szlacheckiej ze schyłku Oświecenia, ażeby Fredrę posądzać o przesadę. Bo przecież z tych obyczajów właśnie („charaktery osób w ogólności do ówczesnych stosowane obyczajów” powiada o swej sztuce Bogusławski) utworzone są *Spazmy modne*, zupełna zapowiedź *Męża i żony*.

Spazmy modne nie osiągały jeszcze tej pozbawionej złudzeń ostrości psychologicznego i moralnego rysunku, jaką posiadał Fredro. Przedstawiają się jak *Mąż i żona* z drugim dorobionym być może przez syna poetę, zakończeniem „umoralniającym”. Bogusławski stał zbyt blisko dydaktycznych wymagań komedii sta-

nislawowskiej ażeby mógł sztukę rozwiązać inaczej aniżeli w ramach ogólnej normy zgodnego małżeństwa, reprezentowanej przez pułkownika Zdawniałskiego i hrabiego Modnickiego. Nie miał też Bogusławski realistycznej odwagi Fredry. W *Spazmach modnych* widnieją wszakże wszystkie pobudki działań i „moralności” małżeńskiej, które rozkręcone i wprawione w ruch niedający się powstrzymać, wydadzą *Męża i żonę*. Młoda małżonka, która w kilka miesięcy nauczyła się roli światowej damy: kochanek, karty reduty, długi, wino. Jej siostra Lukrecja, która niecierpliwie oczekuje dnia ślubu, by tę samą zdobyć swobodę zdradzania męża. Były major Szarmantski, przyjaciel Hrabiny, który nie przestanie nim być związawszy się małżeństwem z Lukrecją — za jej wiedzą i pozwoleniem. Filozofię etyczną tego światka wyklada Lukrecja, filozofię samą i jej związki ze sprawą przymuszonych, czysto interesownych małżeństw.

Hrabia

Siostrze, i ciebie to nic nie obchodzi, że się twój kochanek do mojej żony umizga?

Lukrecja

Cóż to, zapomniałeś Hrabio, że on ma być moim mężem? Gdyby pan Szarmantski był tylko moim aman-tem, jak zwyczajnie są inni amanci, oczy bym mu wydrapała za podobne postęпки; ale z przyszłym mężem nie czyni się takich zachodów. Dostyc będzie czasu nudzić się przez całe życie. Panu Szarmantskiemu wpadł w oczy mój majątek, a panu wujaszskowi zachciało się wydać mnie za niego z powodu, że jego ojciec był tam kiedyś w wielkiej przyjaźni z moim. Mniejsza o to, niechaj sobie robią, co im się podoba z moją ręką, byle się serca mojego o nic nie pytali.

Hrabia

Ale jakież to będzie wasze pożycie?

Lukrecja

Najszczęśliwsze na świecie. On mnie nie kocha, a ja go cierpieć nie mogę; czy może być lepiej dobrane małżeństwo?

Taki jest wstęp do *Męża i żony*. I dlatego kiedy nawet po Fredrze sięgał ktoś bezpośrednio do obyczajów

erotycznych, powstawała komedia bardziej odpychająca swą atmosferą niż *Mąż i żona*, bo nie oczyszczona przez artyzm tej świetnej i błyskotliwej intrygi.

Sięgała tak daleko tolerancja Skarbka jako obserwatora w *Laurze*, historii artystycznie nudnej, nie umywającej się do Fredry.

Sam konflikt jest jednakże w tej komedii o wiele bardziej cyniczny niż u Fredry... Opiera się na postępowaniu męża, który własną żonę pcha gwałtownie do cudzego łóżka, by tym sposobem uzyskać karierę publiczną, męża, który żonę porzuca, skoro intryga się nie powiodła.

„Nie cierpię udanej skromności i przesadnej cnoty — powiada Hrabia na rozstanie — małżeństwo każde jest niewolą, a żona o tyle znośna, ile we wszystkim wolę męża wypełnia”. Gdybyż te słowa przybrać w świetność Fredrowskiego wiersza i ironii!

Chociaż Skarbek sam odsłonił rzeczywiste podłoże utworu w otoczeniu generała Witta, gubernatora wojennego Warszawy po powstaniu listopadowym, krytyka znająca dobrze obyczaje arystokratyczne na przełomie stulecia, skłonna była widzieć w *Laurze* odbicie zjawiska ogólnego i dawno zakorzenionego. Tak postąpił K. Wł. Wójcicki. Pomyłka wcale nie dyskwalifikuje jego obserwacji...

„Kto zna naszą społeczność w owej dobie, z której tak rzecz, jak postaci brał autor, a poprzedzają one prawie ćwierć wieku chwilę przedstawienia tej sztuki (...) musi mu oddać sprawiedliwość, że malowidło, jest staranne, wierne i z artystycznym talentem odane. Niechaj nikt nie sądzi, że takiego rodzaju domowe sceny w wyższym świecie były tylko wyjątkowe: wierny historyk tej epoki (rok 1808—1815), jakkolwiek z przykrością, będzie musiał wyznać, że były częstymi pojavami zasługującymi czy na ostrze satyry, czy na postawienie na scenie teatralnej, pod pręgiem opinii publicznej”.

Zakończenie całego łańcucha przynosi Fredrowska *Ciotunia*. Odeszły w przeszłość rokoko i empirowe salony. Pozostały majątki, posągi, intrygi i ludzie, zestarzelali w zabiegach z pozoru uczuciowych, w istocie notarialnych. I pozostała ta sama moralność dnia codziennego i moralność egoistyczna. W okresie pisania *Ciotuni* i *Dożywocia* Fredro tę moralność dostrzegał

z goryczą o wiele dotkliwszą aniżeli wówczas, kiedy zabawiał widza perypetiami czwórki nierobów wzajemnie wyprowadzających się w pole w *Mężu i żonie*.

KAZIMIERZ WYKA

(Ze wstępu do „Pism wszystkich”)



Inspicjent BOLESŁAW WAWROS, Kontrola tekstu MIROSŁAWA KRAWCZYK, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny ERYK JANECKI, Kierownik oświetlenia JERZY HOŁÓWKA, Główny elektryk JAN KRĘŻEL, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej ALOJZY BLUKACZ, krawieckiej damskiej GIZELA SZENDZIELORZ, perukarskiej ZOFIA JANKOWSKA, stolarskiej STANISŁAW WÓJCIK, malarskiej i modelarskiej KONRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA

CENA ZŁ 7



SEZON 1975/1976

KATOWICE