

10876
174

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI

w Jeleniej Górze

Sezon 1957/58



ALEKSANDER FREDRO

ŚLUBY PANIĘŃSKIE

PREMIERA 15. V. 1958 r.



Aleksander Fredro
1793—1876

Aleksander Fredro

Długi bo przeszło osiemdziesięcioletni, żywot Aleksandra Fredry (1793-1876) przebiega równolegle do kilku okresów w historii narodu polskiego i historii jego literatury. Gdy w r. 1812 trzynastoletni Mickiewicz obserwował przemarsz wojsk wielkiej Armii napoleońskiej przez Nowogródek, dziewiętnastoletni kapitan Fredro brał bezpośredni udział w wyprawie Napoleona I na Moskwę. Stary już Fredro patrzył na klęskę powstania styczniowego i później jeszcze upadek Napoleona III i drugiego cesarstwa. W chwili przyścia na świat autora *Zemsty* i *Ślubów Panieńskich* żyli jeszcze wielcy poeci polskiego Oświecenia: Krasicki, Trembecki, Zabłocki, ostatnie zaś lata jego życia zbiegają się z pierwszym okresem twórczości Orzeszkowej i pierwszymi utworami Prusa.

Fredro urodził się zapewne 20 czerwca w Surochowie pod Jarosławiem w zaborze austriackim jako trzeci syn z dziewięciorga rodzeństwa. Pochodził z podupadłej rodziny szlacheckóra dzięki zabiegliwości i gospodarności ojca poety, Jacka Fredry, „awansowała“ znów społecznie uzyskując w r. 1822 tytuł hrabiowski. Ród poety, wbrew utrzymywanej w rodzinie tradycji, nie wywodził się bezpośrednio od wojewody podolskiego i znanego pisarza XVII-wiecznego Andrzeja Maksymiliana Fredry, którego Aleksander obrał niejako za patrona swych komedii, dając prawie każdej z nich motto z jego Przysłów mów potocznych.

Początkowe wykształcenie, i to nader skąpe, odebrał Fredro tylko w domu, uzupełniając je z czasem i pogłębiając samodzielnie. Szybko zresztą, bo w r. 1809, za przykładem starszych braci zgłasza się na ochotnika do szeregów ks. Józefa Poniatowskiego. Twardą szkołę życia przeszedł w r. 1812 — 1814, od wyprawy na Moskwę, gdzie zdobył złoty krzyż *Virtuti Militari*, przez Berezynę, krótką niewolę, aż po udział w bitwach pod Dreznem, Lipskiem i Hanau, za co otrzymał order Legii Honorowej. Doświadczenia wojen napoleońskich i przeżycia tego okresu znalazły wyraz artys-

tyczny w pamiętniku „Trzy po trzy“ napisanym po r. 1840, bohater tego okresu, żołnierz napoleoński, przewinie się przez kilka komedii, z których przede wszystkim *Damy i Huzary* (1825) i *Przyjaciele* (1826) są mu poświęcone. Wynikiem przeżyć napoleońskich Fredry był kult honoru, wierności żołnierskiej, a jednocześnie poczucie rozczarowania i zawodu.

Po powrocie do kraju rozpoczyna Fredro żywot gospodarza, najpierw wspólnie z ojcem w Bieńkowej Wiszni, potem samodzielnie w Jatwiegach, urozmaicając sobie czas wypadami na zabawy i bale karnawałowe do stolicy zaboru austriackiego, do Lwowa. W r. 1828 po śmierci ojca obejmuje gospodarowanie majątkiem za siebie i za braci. W tymże roku po zwalczeniu wielu przeszkód żeni się z Zofią z Jabłonowskich Skarbkową. Nowe obowiązki, osiągnięte szczęście osobiste, a zwłaszcza niechętny i nieufny stosunek do powstań sprawiły, że Fredro nie bierze bezpośredniego udziału w powstaniu listopadowym, poza pracą w Obywatelskim Komitecie Pomocy dla Powstania, utworzonym we Lwowie. Wyrazem uczuciowego i patriotycznego stosunku do wydarzeń 1830 r. jest *Dziennik wygnańca*, ujęty w formę wspomnień sybiraka. Nie znalazło natomiast powstanie odbicia w twórczości komediowej Fredry.

W 1832—1848 bierze czynny udział w życiu polityczno-społecznym tej prowincji, najpierw jako poseł do Sejmu Stanowego, będącego namiastką samorządu prowincjonalnego, następnie jako deputat, tj. członek wydziału Stanowego, miniaturowej reprezentacji społeczeństwa przy gubernialnym rządzie galicyjskim. W r. 1842 zrzekł się tej godności. Nie bez wpływu na tę decyzję były niepowodzenia w zabiegach o wybudowanie kolei, mającej połączyć Lwów z Krakowem, jak również odmowa władz centralnych w sprawie języka polskiego w sądownictwie.

Działalność Fredry na terenie Sejmu Stanowego przypada na okres, w którym Galicja staje się centrum konspiracji politycznej, na okres ostrych sporów ideologicznych, zasilanych przez idee płynące z emigracji, i to zarówno od strony Towarzystwa Demokratycznego, jak i z kręgu Adama Czartoryskiego. Fredro zacięty wróg wszelkiej konspiracji, a zwłaszcza radykalnej społecznie, legalista — zwolennik stopniowych zmian społecznych przeprowadzonych przez powołane do tego organa władzy — bliższy był raczej drugiej orientacji, występował w obronie interesów swej klasy, ale nie podzielał poglądów skrajnych konserwatystów. Należał do grona światlejszych i bardziej postępowych obywateli, którzy

w ramach nawet ograniczonej działalności Sejmu Stanowego podejmowali próby uregulowania stosunków dworu i wsi, a w dalszej konsekwencji uwłaszczenia chłopów drogą wykupu i odszkodowań dla obszarników, występował w obronie autonomii prowincjonalnej przeciw rosnącej wciąż wszechwładzy austriackiej biurokracji.

Wycofując się z Wydziału Stanowego nie uchylił się Fredro od pracy społecznej. W r. 1844 wypowiedział się na temat regulacji stosunków włościańskich w memoriale wystosowanym z inicjatywy T. Wasilewskiego — czołowego działacza w bardziej postępowym ugrupowaniu szlacheckim — do władz prowincjonalnych celem poparcia zabiegów sejmowych w sprawie zniesienia pańszczyzny. Po wypadkach lutowych 1846 r. tzw. rzezi galicyjskiej, znów zabiera głos. Zapewne z inicjatywy A. Potockiego oraz na żądanie hr. R. Stadiona, nadzwyczajnego pełnomocnika komisarza nadwornego, wysłanego celem zbadania na miejscu sytuacji, pisze Fredro memoriał pt. „Uwagi nad stanem socjalnym w Galicji”. Szeroko przed ostatecznym zdegradowaniem dyskutowany, memoriał ten wyraża nie tylko osobiste poglądy i dezyderaty Fredry, ale również reprezentuje opinię szerszych kół ziemian galicyjskich. Zawiera bodajże podwaliny powstałej w późniejszym czasie orientacji politycznej proaustriackiej. Występuje ostro przeciw austriackiej biurokracji w Galicji, wśród niej wskazuje inspiratorów rzezi galicyjskiej, stojąc ciągle na stanowisku autonomii i legalizmu w stosunkach społecznych, wskazuje Fredro na konieczność współpracy szlachty i tronu w ich obopólnym interesie w walce przeciw ideom rewolucyjnym i ewentualnemu niebezpieczeństwu zewnętrznemu.

Na uwagę zasługują wystąpienia Fredry w okresie Wiosny Ludów w r. 1848. Wśród trzech najwyraźniej zarysowanych wówczas ugrupowań społeczno-politycznych: skrajnie konserwatywnego (magnackiego), bardziej postępowego („młodoszlacheckiego“) i legalnie demokratycznego (ze Smolką i Ziemiańkowskim na czele) skupiającego głównie mieszczaństwo i radykalniejszą drobną szlachtę — Fredro jak i w poprzednim okresie znalazł się w drugim ugrupowaniu. Niektóre fakty zdają się świadczyć nawet o pewnych przejściowych sympatiach poety dla obozu demokratycznego. Tak np. wraz z wielu innymi podpisał 18 marca adres złożony przez Smolkę i towarzyszy, domagający się krajowej autonomii, powołania nowego sejmu, będącego reprezentacją wszystkich klas narodu, utworzenia Gwardii Narodowej, przyjęcia zasady całkowitej równości obywatelskiej i poli-

tycznej dla wszystkich klas i wyznań. Podpisawszy ten adres uważał go za podstawę dalszego działania. Stojąc na gruncie jego wytycznych, sprzeciwiał się ostro (manifestując to ostatecznie wyjściem z sali) gdy 5 kwietnia gubernator Stadion usiłował ożywić nie zwolowany od kilku lat Sejm Stanowy i stworzyć manekinową reprezentację społeczeństwa.

Wraz z J. Dobrzańskim równie ostro interweniował w sprawie zniesienia cenzury. Gdy 13 kwietnia na publicznym zgromadzeniu we Lwowie utworzona została Rada Narodowa, w pierwszych jej pracach uczestniczył również wybrany do niej Fredro. Z chwilą uformowania się Gwardii Narodowej były napoleończyk objął dowództwo kompanii w I batalionie. W imieniu tejże Gwardii wraz z jej dowódcą protestował pisemnie przeciw samowolom Stadiona. Niebawem jednak zniechęcony i chory usunął się na wieś.

Udział w wypadkach lwowskich Wiosny Ludów zakończył właściwie działalność polityczno-społeczną Fredry. Wybrany jeszcze raz w r. 1861 posłem większej własności ziemi samoborskiej do pierwszego Sejmu Krajowego, po kilku miesiącach złożył mandat wycofując się całkowicie w zacisze domowe. Był to już okres zołamanania i pogłębiającego się regresu ideowego Fredry. Kryzys przekonań zaczął się u poety w jakiś czas po r. 1848. Wpłynęły nań zarówno rozgoryczenie i zawód spowodowany nieszczęśliwym zakończeniem Wiosny Ludów, wzmocnieniem przez zaborcę ucisku narodowego, jak i osobiste przykrości (proces o zdradę stanu, wytoczony mu przez władze zaborcze), jak też podupadające zdrowie i chorobliwie zwiększające się samotnictwo. Głębszym może powodem były nieuchronne zmiany zachodzące pod wpływem zwyciężającego kapitalizmu, który zdaniem Fredry był głównym wrogiem jego klasy, w tym samym stopniu co idee rewolucji społecznej, i przeciw któremu zawsze występował w swej twórczości. Spędziwszy lata 1850—55 w Paryżu, gdzie przebywał jego jedyny syn nie mogący z powodu udziału w kampanii węgierskiej 1849 r. wrócić do kraju, po powrocie osiadł na stałe we Lwowie w swym dworku na Chorążczyźnie. Zamknawszy się w kółku rodzinnym, nie udzielając się publicznie kontynuował swą twórczość literacką jeszcze przez kilka lat.

W r. 1865 społeczeństwo złożyło hołd pisarzowi w uroczystym obchodzie, połączonym z wręczeniem pamiątkowego medalu.

Zmarł Fredro, prawie że nie znany osobiście wyrosłemu w latach jego odosobnienia pokoleniu, 15 lipca 1876 r. we Lwowie.

Śluby panięskie

Śluby panięskie, komedia napisana w pierwszej wersji w r. 1826—27 pt. „Nienawiść męczyzn“, w ostatecznym kształcie powstaje w r. 1832. Czas akcji utworu jest współczesny jego powstaniu. Miejszem akcji jest teren najbliższy sercu poety, wiejski dworek, położony gdzieś na Lubelszczyźnie, na której lokuje Fredro kilka innych swoich komedii, np. „Damy i huzary“.

Podwójny tytuł komedii: Śluby panięskie czyli Magnetyzm serca, od razu naprowadza na intencję poety i główny temat utworu. Owe „śluby“ — to wyraz prawa kobiety do wolnego wyboru w dziedzinie uczucia; „magnetyzm serca“ (termin zaczerpnięty z modnej w początku XIX w. teorii magnetyzmu zwierzęcego, tj. zdolności oddziaływania na innych za pomocą fluidu istniejącego rzekomo w ciele ludzkim), czyli przyrodzona niejako skłonność dwu serc — to wyraz przekonania, że tylko więzy uczuciowe mogą prawdziwie połączyć dwoje ludzi. Oba te przekonania są wspólne Fredrze i romantynom z tym, że nie pokrywają się w pełni. Fredro bowiem nie rozumiał istoty buntowniczej miłości romantycznej, razily go jej sentymentalne objawy, przede wszystkim w oparciu o rachuby majątkowe. Toteż w „Ślubach panięskich“ dla uniknięcia zgrzytów dobiera partnerów odpowiadających sobie pozycją majątkową i pochodzeniem.

„Śluby panięskie“ ukazują dwa rodzaje miłości. Bardzo zręcznie przeprowadzona intryga udowadnia, że miłość romantyczno-sentymentalna, łzawa, lubująca się w cierpieniu, którą reprezentuje Albin, nie prowadzi do celu. Takiej miłości przeciwstawia autor męską miłość Gustawa, urzekającego młodością, temperamentem, osobistym czarem i dowcipem.

W „Ślubach panięskich“ skupily się wszystkie główne cechy talentu komediowego Fredry. Był on mistrzem w zawiązywaniu intrygi, w budowie akcji scenicznej i tworzeniu

postaci działającej. Mistrzostwo przeprowadzania akcji polega głównie na tym, że pisarz umie tak ustawić na scenie swoje postacie i tak powiązać wydarzenia, że osoby charakteryzują się w działaniu, a widz sam bez dodatkowych własnych wypowiedzi autora rozumie jego intencje. Akcja w „Ślubach panińskich“ toczy się żywo, skoncentrowana jest wokół jednego tematu, nie rozprasza się na uboczne wątki. Między innymi dla tej zwartości i jednolitości tonu komedii zrezygnował Fredro w ostatecznej formie „Ślubów“ z zamierzonego pierwotnie mocniejszego zaznaczenia nieszczęśliwej miłości Radosta i pani Dobrójskiej. Działanie postaci komediowych wynika z ich indywidualności i zarazem właśnie w tym działaniu najpełniej się one charakteryzują. Ustawia je autor kontrastowymi parami. Każda z tych sześciu osób jest inną realistycznie umotywowaną osobowością. Każda inaczej postępuje. Inaczej kocha żywa jak iskra, przekorna Klara, inaczej rozważna, delikatna w uczuciach, wrażliwa na cierpienie bliźnich, wdzięczna w swej kobiecej ciekawości Aniela. Inaczej pełen młodzieńczego uroku Gustaw, a inaczej snujący się jak cień, celowo trochę przerysowany Albin. Niemniej pełnymi osobowościami są Radost i pani Dobrójska. Nawet tok wypowiedzi jest charakterystyczny dla każdej postaci. Długim i powolniejszym w rytmie trzynastozgłoskowcem mówi na ogół Albin i starsi państwo. Jedenastozgłoskowcem, jako wierszem żywszym, dynamicznym posługuje się Gustaw i obie panny. Fredro był mistrzem i w tej dziedzinie. Jego wiersz sceniczny jest przystosowany do wymogów uprawianego gatunku — komedii.

Z codziennej mowy płynie i słownictwo. Stąd częste u Fredry prowincjonalizmy, wyrażenia mniej eleganckie, prozaickie, a nawet niepoprawności składniowe. Całość zaś skrzy się dowcipem i nierównanym humorem.

Ten humor jest również trwałą wartością sztuki Fredry. Śmiech jego posiada bogatą gamę odcieni, zależną od stosunku uczuciowego autora do przedstawionej postaci czy zjawiska. Bywa więc pogardliwy i gorzki, a nawet satyryczny, gdy wyraża krytykę i dezaprobatę. I bywa pełen ciepłego uczucia, serdecznego pobłażania, gdy autor chce wyrazić swą sympatię czy zrozumienie, gdy chce powiedzieć, że nawet śmiejąc się z kogoś uważa go za bliskiego sercu.

Tego drugiego rodzaju jest humor Fredry w „Ślubach panińskich“. I on sprawia, że nic tam nie zakłóca pogodnej atmosfery szczęśliwej miłości i spokojnego życia rodzinnego.

Boy o „Ślubach panieńskich”

...Fredro, to wielka poezja polska; nie ta zrodzona z niewoli i męki, patologiczna i wzniosła, natchniona i obłąkana w swojej 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 chłopca; ta Polska, która otwiera nam ramiona dzisiaj. Tą niepożytą polskość, jaka kryje się w uśmiechu Fredry, niedość rozumiano za jego życia, nie prędko zrozumiano ją i po jego śmierci. Pojęcie wielkości, poezji, utożsamilo się z wyrazem bólu narodowego lub nawet z jego gestem; niejeden wieszcz, niezawsze nawet najczystszej wody, który górnio rozdzierał szaty nad losem ojczyzny, przesłonił tedy Fredrę naszemu sercu i pamięci. Fredro szat nad ojczyznę nie rozdzierał, bo on nią był; najgłębiej może, bo bezwiednie. I był jednym z największych polskich artystów, tym którego nazwisko możemy, bez cienia szowinizmu, postawić obok pierwszych nazwisk świata. Przełom w naszym życiu narodowym stanie się nieodzownie początkiem przemiany polskiej myśli i odczuwania, także i w zakresie retrospektywnym; jestem przekonany, że wiele relikwii polskiej literatury spokojnie w proch zettleje w swoich relikwiarzach, podczas gdy imię Fredry, nie przesłaniane już przez mgły i dumy narodowych smutków, jaśnieć nam będzie coraz żywszym blaskiem wielkiej sztuki.

Oglądać „Śluby Panieńskie” na scenie jest zawsze rozkoszą; wiele musieliby dotożyć starań aktorzy aby tę rozkosz zamącić. A przy tym uleż 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 nieomal jako współczesną komedię; jeżeli się nie mylę, w zwyciężajnych sukniach i surdutach, w obojętnym ramie jakiegoś banalnego tekturowego pokoju — i grane, mimo to, znakomicie. O stylu fredrowskim niewiele rozpra-

wiano 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 Dobrońskiej wietrzyk muzealny. Odkryto mianowicie wówczas, że jest to sztuka par excellence „stylowa“; ustalono ściśle datę w której rozgrywa się akcja; wypatrzone jakie fotele, kantorki, szpinety mogły stać w pokoju, a miniatury i obrazy wisieć na ścianach; skopiowano wiernie z kostiumologii fryzury panien, rajtroczyki 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 stylizacji, zapodział się gdzieś styl Fredry: bo styl Fredry to przede wszystkim życie, a życie nigdy nie da się odtworzyć za pomocą rzeczy martwych. Pamiętam zwłaszcza 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 kupierkiem pochłonęło całą uwagę utalentowanego artysty. Na szczęście okres tego neofityzmu stylizacyjnego, w którym rekwizyt przytłaczał autora i poezję, minął; nastąpiło 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 serce pod staroświeczyzną kostiumu.

Młodość! W tym tkwi bodaj czy nie największa część sekretu. Pamiętam także „Śluby“, grane w pierwszorzędnym zespole, ale w których zsumowane lata obu kochających się par dawały w przybliżeniu cyfrę zbliżoną do 200, jeśli nie wyżej; i wtedy, mimo całego wysokiego artyzmu, czegoś brakło przedstawieniu. Jest to jedna z tych sztuk, w których łatwiej pewne braki wykończenia nadrobić młodością niż odwrotnie.

...Rola Anieli, tej amoureuse z polskiego dworu, jest osobliwie trudna do zagrania. Aniela, to najbardziej urocze wcielenie woli bożej, jakie kiedykolwiek dreptało na dwóch łapkach w literaturze polskiej; rola niewinno zmysłowa, harfa kobiecości, grająca za samym zbliżeniem męskiej dłoni...

Czegóż — bo nie ma w tej roli; i duma dziewczyna, i tak drażniący erotycznie takt doskonale wychowanej panny, bierność hurysy, wdzięk, marzenie, poezja, — i to polskie cie-

lątko wreszcie, którego rasa rozplenila się później tak szczęśliwie. Nie raz żalowałem, że tego rodzaju igraszki nie są u nas w modzie; bardzobym pragnął, aby ktoś napisał dalszy ciąg „Ślubów panięńskich“, tak jak istnieje dalszy ciąg „Mizantropa“, lub owe przemile fantazje Juliusza Lemaitre „na marginesie“ klasycznych arcydzieł...

...Jeden z profesorów szkoły dramatycznej strawił podobno kilka godzin w dociekaniu z młodymi uczniami, jakim Gustaw ze „Ślubów panięńskich“ byłby obywatelem, czyby poszedł w 1830 roku do powstania, etc. Sądzę, iż odpowiedź na te pytania byłaby wcale dowolna, gdyż tekst Fredry milczy tu zawzięcie. Równie dobrze mógł Gucio być świetnym utanem i bić się pod Stoczkiem, jak mógł przetańczyć te krytyczne chwile ojczyzny pod Złotą Papugą, albo przecałować z młodą żoną w domu. Diabli go wiedzą, co by zrobił i jaki przypadek mógłby o tym rozstrzygnąć.

Jeżeli trafilo mi się zamyślić nad jego karierą, to od innej strony. Wiodła mnie szczerą sympatia do panny Anieli. Komuż nie zdarzyło się na ślubie ładnej kuzynki, w której się człowiek podkochiwał troszkę, zadumać przy bombastycznych toastach weselnych, i z odrobiną melancholii próbować czytać w runach przyszłości?

Przyznam się, że tu bywam niespokojny. Ci młodzi kochają się, zapewne; ale oboje podobno bardziej kochają miłość, niż siebie. Gustaw to wirtuoz; mistrz w prowadzeniu gry miłosnej, pokonywaniu przeszkód, w sączeniu owego magnetyzmu, pod którego wpływem Aniela tak bezwolnie drży w jego dłoniach. Ona to cudowne skrzypce, czekające na swego grajka. Przeżyją trochę ładnych chwil, pewnie na wsi. Później zamieszkają w mieście, pewnie we Lwowie. Będą wieść dystyngowane próżniacze życie wielkiego świata; on nie oprze się pokusie próbowania swego magnetyzmu na lwowskich pięknościach; zapal stanie się rutyną, inwencja pedanterią; zostanie mu zamilowanie do obdziałania innych radami, doświadczeniem. Ona przeplacze kilka lat; potem w słabym momencie zjawi się jakiś frant, który znów ujmie ją za rękę i ożywi magnetycznym prądem; stanie się żwąką i nekana wyrzutami, trochę nudną i niezręczną kochanką, chowającą pliki listów miłosnych za domowym ołtarzykiem. Albo się grubo myłę, albo to jest epilog „Ślubów panięńskich“, wart byłby napisania, gdyby... go Fredro nie napisał sam. To „Mąż i żona“. Waclaw, to o dziesięć lat postarzały Gustaw; Elwira — to Aniela jako „kobieta trzydziestoletnia“. Szczęście, że pani Dobrójska tego nie doczekała: umarło biedactwo przedwcześnie na skręcenie kiszek,

bawiąc u krewnych na Litwie i objadłszy się nadmiernie koldunów.

Wiem wszystko, jakbym w książce czytał, i... nie przeszkadza mi to delektować się tą komedią, najmilszą chyba jaka istnieje. Sam dialog wystarczyłby, aby z niej uczynić fenomen. Ten dialog wierszem, którego wiersz ani na chwilę nie obciąża, ale dodaje mu skrzydeł, punktuje bogactwem rytmów, przepaja dowcipem, werwą; ta niewinna intryga pleciona tak lekko i misternie, snująca się poprzez kilkadziesiąt scen, z których jedna rozkoszniejsza jest od drugiej; ten zmysłowy flud, aki emanuje z dziewiczej postaci Anieli, — wszystko to czyni „Śluby panięskie“ nieporównanym kąskiem dla smakoszków. Niech nam tylko nie wmawiają zbyt gorliwie nasi sarmaci i moralisci, że Guccio jest wzorem Polaka i obywatela, a Aniela kandydatką na polską matronę; niech uczą obcować z Fredrą jak z przedziwnym artystą, niech teatr ogrzewa go stale swą miłością i swym życiem, a ręczę, że publiczność nasza coraz bardziej będzie wrastać w serdeczny kult Fredry.

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI
w Jeleniej Górze
Sezon 1957/58 r.

Dyrektor:
WŁADYSŁAW ZIEMIAŃSKI

Kierownik artystyczny:
JANINA ORSZA - ŁUKASIEWICZ

Kierownik literacki:
MIECZYSLAW MARKOWSKI

Aleksander Fredro

ŚLUBY PANIEŃSKIE

Komedia w 5-ciu aktach
wierszem

Reżyser: KAROL BOROWSKI
Scenograf: KRYSTYNA WÓJCIK
Asystent reżysera: HENRYK MACHALICA

Premiera w Jeleniej Górze 15.V. 1958 r.

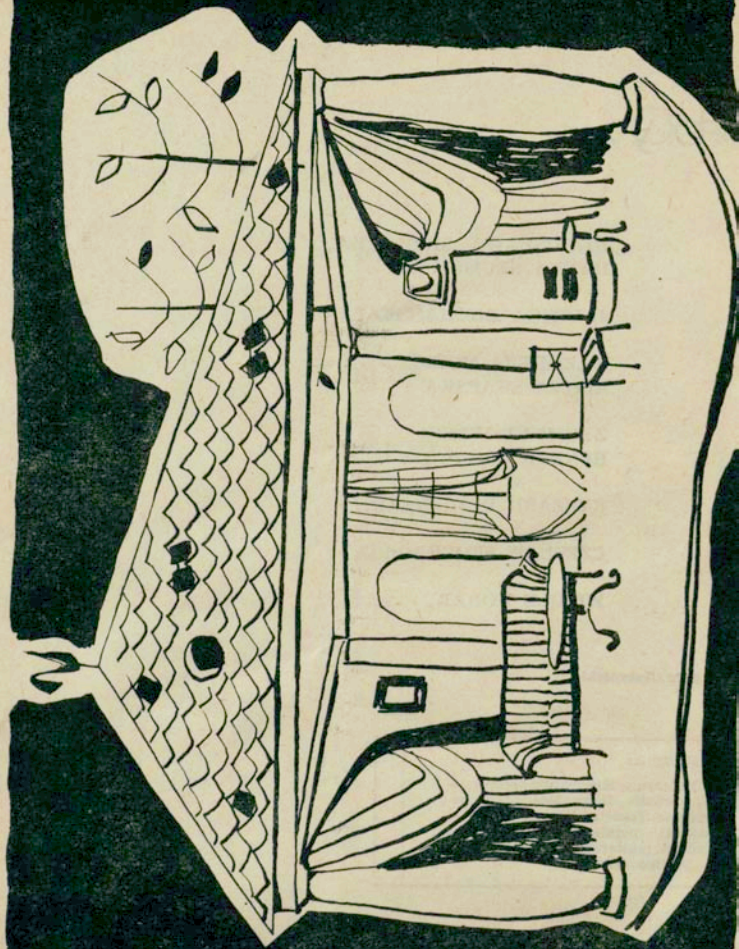
Osoby:

PANI DOBRÓJSKA	STANISŁAWA SIEDLECKA HANNA SZUMOWSKA
ANIELA	JADWIGA ZIEMIAŃSKA
KLARA	KAZIMIERA MOŹDŻEN ALICJA SKAPSKA
RADOST	ZYGMUNT MILSKI HENRYK MACHALICA
GUSTAW	RYSZARD DEMBIŃSKI
ALBIN	CZESŁAW STOPKA
JAN	WITOLD KONAR

Scena na wsi, w domu pani Dobrójskiej.

OBSADA TECHNICZNA:

Kierownik techniczny — Mieczysław Kulczyk, Kierownik sceny —
Teresa Dembińska, Sufler — Janina Wronowska, Oświetlenie — Bene-
dykt Zientalak, Brygadier sceny — Tadeusz Tekieła, Kierownicy pra-
cowni: malarzkiej — Hellodor Jankowski, perukarskiej — Alfons
Domiczek, krawieckiej — Emilia Rochowicz, stolarskiej — Franciszek
Nowak, tapicerskiej — Wiktor Godyń.



NAJPIĘKNIEJSZA KOMEDIA ROMANTYCZNA

Są utwory dramatyczne, które przeżywają co jakiś czas swój renesans, swoją kurację odmładzającą. Wypada ona zwykle w okresie, kiedy realizacje ich na scenie nie budzą zainteresowania widzów, a tytuł na afiszu nie zatrzymuje przechodniów. Z odrętwienia czy letargu budzi je dopiero świeża rewelacyjna innowacja inscenizacji, czy reżyserii, czy objawienie w formie aktorskiej kreacji. Mamy przykłady: gdy już wszystkie amatorskie teatry ograły „Grube ryby“, znakomite ujęcie tej komedii z r. 1911 uświetnione kreacjami Kamińskiego, Frenkla, Wojdałowicza zrobiło z wyświechtanej sztuki arcydzieło. — Już nikt w 20-leciu międzywojennym nie pragnął oglądać „Moralności pani Dulskiej“, — a jaką karierę zrobiła ona od 1945 r...?

Komedie Fredry należały przez tyle dziesiątków lat do tych uroczysszych, obowiązkowych pozycji, którymi się otwierało sezon w dramatycznych teatrach: „Zemsta“ traktowało się dostojnych gości, jak w operze „Halka“, — „Śluby panięskie“ montowało się dawniej marginesowo, po dwóch próbach (wszyscy gotowi!) by nimi zatkać popołudniówki dla młodzieży. Uroczym utworem Fredry skąpiono trochę serca, nazwisko czcigodne autora na afiszu miało obowiązek krycia niedostatków artystycznych teatru i repertuaru. Stare dekoracje, byle kostiumy, i odklepanie rytmów, — to wszystko na co się teatr zdobywał przez kilka lat. Właściwie komedie Fredry po kilkakrotnym odegraniu w roku premiery wznowiały teatry w większych miastach, jak Warszawa, Lwów, Kraków, w następnych dziesiątkach lat, raz do roku, czasem dwa, — z początku oczekiwano od Fredry dalszych nowych premier, gdy przestał dostarczać ich scenom, — dopiero znaleziony cykl pośmiertnych jego utworów ożywił zainteresowanie teatrów i publiczności zapomnianym autorem.

Komedja „Śluby panięskie“ wizualnie w XIX wieku nie starzała się na scenie, zawsze była traktowana współcześnie: Pani Dobrójska wyciągała z szafy swoją najlepszą salonową suknię, panny prasowały swoje jasne sukienki, Guccio przywdziewał swój prywatny najmłodniejszy frak i kurtyna szła bez kłopotów w górę. Pierwszy dyrektor Tadeusz Pawlikowski w swej nowej inscenizacji w Krakowie w 1893 r. nadał kształt przedstawieniu z epoki młodości Fredry z r. 1814, gdy powstał pierwszy pomysł twórczy komedii. Odtąd uszanowano na wszystkich scenach wiek komedii fredrowskich i ich prawa scenograficzne. Rozkoszowała się widownia ożywionymi scenicznymi obrazkami z czasów prababek, a wkrótce prasa zaczęła krytykować w wznowieniach komedii fredrowskich niedbanie o wierność stylową mundurów huzarów czy fraków amantów. Za kulisami w teatrach utarły się wyrażenia „fraczek fredrowski“, garnitur mebli „fredrowski“. Ciekawym zdarzeniem było wznowienie Ślubów za dyrekcji Solskiego w Krakowie w 1907, gdy K. Frycza scenografia niezwykle wiernie, drobniawo i trafnie ukazująca wnętrze dworku z lat 1828 do 1833 wraz z pięknymi ko-

stiumami i fryzurami z tej epoki tak skępowa'a i ozlebiła grę aktorów, że walory oprawy scenicznej owego wieczoru wysunęły się na plan pierwszy!

Kierownicy teatrów zdawali sobie sprawę, że do interpretowania tej delikatnej przedy komedii pełnej czaru, potrzebna jest artystyczna atmosfera teatru i władających kunsztem mówienia wierszem aktorów. I że w zespole potrzebny jest urodzony Gustaw, którego żaden reżyser do tej roli nie wyszkoli, i że Radosć musi mieć złote serce pełne pobożania dla swego bratanka, bo i on był kiedyś Guciem... I że Aniela to śliczny arcytyp polskiej dziewczyny z wiejskiego dworku, o nieprzebranych skarbach uczucia. Pisał w 1868 r. T. Lewestam patrząc na kreację Modrzejewskiej w Warszawie: „była w najpiękniejszym i najwznioślejszym znaczeniu tego wyrazu polską dziewczicą. A była nią nie skutkiem użycia jakichś środków nie zwyczajnych i wielkich, lecz po prostu i jedynie prawdą pochwyconą w intuicji własnego talentu i serca jak gdyby na gorącym uczynku”. A Wł. Bogusławski pozostając pod czarem tej „porannej gwiazdy wiejskiego zacisza” notuje swe wrażenia: „roli Anieli nikt jeszcze tak nie grał i nie rychło zagra. To nie jest panienka jaką w salonach wszystkich krajów znaleźć można. To nasza własna dziewczica, typ rodzinny, którego między rogatkami miast szukać napróżno. Mało z was kto go widział, bo go trzeba szukać w głębi puszczy po dworach modrzejewskich... O takiej Anieli jaką stworzyła Modrzejewska, to nikt na scenie ani się domyślał”.

Niefortunną Klarę na scenie krakowskiej występującą potrafiła zgromić Gazeta Krakowska 1843 r. W interpretacji Łozińskiej była ona „wykapana, gminną kobietą, panną ze wszech miar doświadczoną, z używającym spojrzeniem, gotową na wszystko i z wszystkim oswojoną, jednym słowem panną jak to mówią ostrzelaną”.

Najlepszą, przez długi czas głośną w tradycji teatralnej Klarą była Antonina Hoffman artystka krakowska. Swoją koncertową grą „malowidło mistrzowskie uplastyczniła żywością kobiecą, miłą analogią pojedynczych odcieni i tchnącym prawdą ciepłym życia pełnego świeżości i ruchu”.

Sam autor przywiązywał wagę do kulturalnej atmosfery dworku pani Dobrońskiej i takiegoż traktowania figur i gdy we Lwowie zaproszony przez dyrektora teatru i doskonałego aktora J. Nep. Nowakowskiego na występ jego syna w roli Albina ujrzawszy jak on ku uciesze galerii wyciskał wodę (niby lzy) z zmoczonej uprzednio chusteczki, trzasnął ostentacyjnie drzwiami i wyszedł z teatru. A niestety i w 20-leciu międzywojennym widzieliśmy jak w Reducie znany komik w roli Albina łapał w chwilach zakłopotania muchy na ścianie, a po 1945 jak reżyserka wypuściła na scenę Klarę rozbrykaną, niby dziewczucha z czworaków folwarcznych i Jana bezczelnego, impertynenckiego młodego fagasa (gdy Adam Grzymała Siedlecki słusznie w analizie swej kiedyś podniósł, że ten opiekun lekkomyślnego Gucia to stary jego sługa, chyba wiarus napoleoński), — oglądaliśmy tragicznego Albina ucharakteryzowanego na Gustawa z „Dziadów” w czarnej pelerynie włączającego się po wymiecionym z mebli pustym salonie Dobrońskiej itp. nonsensy i wydzławiania, do których się dochodzi w poszukiwaniu nowych koncepcji, bardzo niebezpiecznych w tego typu utworach rodzinnych.

„Śluby panięskie” w Krakowie za dyrekcji Koźmiana były mocną i stałą pozycją repertuaru dzięki fenomenalnemu artystycznemu duetowi: Modrzejewska i Hoffman (Aniela i Klara). Ta sama komedia w Warszawie w tym czasie gasła i wiodła anemiczny żywot. Przyjazd Modrzejewskiej do Warszawy 1868 i ukazanie tej kreacji w oryginal-

nym, nowym właściwym ujęciu ożywiło sztukę wprawiło w zachwyty widzów i prasę. Ośnienie ukazało nową sztukę w której przedtem figlarna Klara wiodła prym i tylko ona interesowała widzów i inkasowała oklaski a Anieli gdzieś w cieniu snuła się po scenie. Z komedyjki powstała komedia rozpięta na strunach najsurowszych drgań serca, przywróciła się istotna atmosfera polskiego dworku z pod Lublina. Tego dokonała wielka artystka wykonaniem roli, a przy niej Klara utrzymała swą pozycję na scenie o stopień niżej. Słusznie pisał W. Bogusławski w 1866 r. „Anielę trzeba odnaleźć w sercu, Klarę w studiach odzorcować”. Musiał Fredro cenić stworzoną przez siebie postać Anieli i jej znakomitą wykonawczynię Aspergerową gdy po premierze ofiarował jej garnitur klejnotów.

Prapremiera Ślubów odbyła się we Lwowie 15 II 1833. Wśród wielu wykonawców na tej scenie przez sto lat błyszczały na afiszach takie nazwiska: Gustaw — A. Benza, W. Smochowski — Albin. Gucia grzywali później najlepiej: Bogumił Dawison, W. Woleński, L. Kwieciński, L. Wostrowski, J. Nowacki, — Albina B. Ładnowski, K. Adwentowicz, — oglądano tu Radosłów: W. Wojdałowicza, W. Rapackiego, G. Fiszera, L. Solskiego, F. Feldmana. Najlepsze Dobrońskie: J. Radzyńska, Z. Cichocka, świetna A. Gostyńska, w setną rocznicę wystawienia Ślubów w 1933 grała ją W. Siemaszkowa. Wśród wielu, najwybitniejszymi Anielami były: W. Starzewska (Dawisonowa), A. Aspergerowa, M. Deryng, wśród Klar — Z. Czaplinska, I. Trapszo.

Warszawska premiera 16 XI 1834 ukazała B. Kudlicza Radosta, L. Żółkowską Dobrońską, A. Kurpińską Anielę, L. Żuczokowską (Halpertową) Klarę, W. Piaseckiego Gustawa, S. Bogusławskiego Albina. W wielokrotnych wznowieniach przez wiek cały przewinęli się najlepsi reprezentanci Radosta: J. Rychter, W. Rapacki, M. Frenkel, S. Stanisławski. Gustawa grali W. Świeszewski, E. Wolski, Wł. Piasecki, J. Leszczyński. — Albina: B. Ładnowski, J. Sliwicki, W. Brydziński. Żadna Anieli nie oczarowała widzów tak jak Modrzejewska, a później J. Szylling. Były za to doskonałe Klary: S. Palińska, W. Bakałowiczowa, R. Popiel, H. Leszczyńska, S. Lubicz-Sarnowska.

W Krakowie w premierze 1 I 1834 wybiła się na pierwszy plan Klara D. Nowińska, J. Pfeiffer Gucio, J. Szymkajłowa Anieli. Dopiero w 1865 z Modrzejowską Anielą, A. Hoffman Klarą i W. Rapackim Radostem, F. Bendą Guciem, B. Ładnowskim Albinem dane przedstawienie ukazało właściwy kształt tej ślicznej komedii. W krakowskim teatrze dominowała przez wiele lat: B. Wolska Dobrońska, W. Sobiesław Gucio, a R. Żelazowski, A. Mielewski, J. Sliwicki, S. Stanisławski Albini. Bywały dobre wykonawczynie roli Anieli: A. Pique, M. Biedrońska, F. Stachowicz, K. Bednarzewska, M. Przybyłko, — oraz Klary G. Morska i bardzo oryginalna I. Solska.

Nie ma chyba sceny polskiej na której by nie grano Ślubów. Nawet Niemcy wykorzystali je i wystawili pt. Mädchen Schwüre. Grano je po angielsku w Londynie i w teatrach jugosłowiańskich, obecnie oglądali je i Czesi.

„Śluby panieńskie” to chyba najulubieńsza komedia Fredry, to egzamin sił aktorskich zespołu, to pole popisu talentów, sposobność wypróbowania umiejętności władania uczuciem i wierszem, opanowania swobody stylowej gry. Role z tej komedii to najpiękniejsze pozycje funduszu szczytnego repertuaru dawnych aktorów.

Pięknie ślaWił ten utwór w 1853 r. Józef Korzeniewski:

„Śluby panieńskie”, gniew ich nie szczery i płochy

Schwycił Fredro i zaklął do swej cudnej sztuki

Tam te pełne wyjątków przysięgi, te fochy,

Będą trwać, będą bawić i uczyć prawniki,

Stanisław Dąbrowski



ALBIN: Nigdyż Klaro nie przyjdzie chwila wyłakana
Kiedy balsam otrzyma sroga serca rana?

KLARA: Otrzymać może, ale nie ode mnie.

Co sądzili o Fredrze

SEWERYN GOSZCZYŃSKI

JEST ruskie przysłowie, które powiada: „nie ródz się pięknym, ale szczęśliwym” — jakoby chciało powiedzieć, że częstokroć przyczyny powodzenia są niewytłumaczone, że nie chęci czyste, nie zaśługa prawdziwa, ale zbieg okoliczności, niezależnie od woli ludzkiej, wpływają na pomyślność, na chwałę człowieka. Duchem tego przysłowia najlepiej da się określić zawód Fredry. Niejeden znakomity pisarz mógłby zazdrościć tej wziętości, jaką jednały sobie i w jakiej utrzymują się jeszcze dotąd jego komedie; chociaż, obejrzaną na wszystkie strony, nie pokazują do niej żadnego prawa.

„Złośliwe bluźnierstwo — zawołają wielbiciele; Weź je tylko i czytaj! Jaki wiersz gładki, jaki dowcip! Potrzeba pękać ze śmiechu na każdej karcie!” Prawda, jest to jedyna zaleta, którą ludzie sądzący z powierzchowności, bronić mogą komedię Fredra (sic) przeciw dzisiejszej krytyce, ale i ta nawet broń — jakże niedostateczna!

Wiersz gładki w ogólności nie jest najwyższym poezji warunkiem, a co do Fredra (sic), jego wiersz gładki jest to wymanierowanie języka trybem francuskim, bez oryginalności, bez indywidualnej barwy, bez odcienia charakterów. Płynny jak woda, ma też smak wody; nie znajdziesz w nim tej jedności, tej mocy, tego wdzięku jakie ujmują w znakomitych naszych pisarzach, prawdziwie po polsku, z prawdziwym talentem

piszących. Równie i dowcip nie stanowi komedii, a tem mniej nie tworzy poety; można słysać najdowcipniejszym w świecie człowiekiem, a nie być poetą; można być poetą, a nie mieć zgoła dowcipu — gdy tymczasem komedia, według nas, poezją być powinna. Wreszcie stara bajka, że komedia cel swój osiągnęła, skoro rozśmieszyła — zginęła wraz z owym przesądem, że ta tragedia jest doskonała, w której na żadnych ustach śmiechu nie zobaczysz.

O dowcipie Fredra i to jeszcze powiemy, że wpada w karykaturę. Całe jego komedie karykaturami nazwać można. Weźmy np. „Nowego Donkiszota”. Czemuż on jest właściwie? Pomysł niezgrabny, wypadki nienaturalne. Ów Karol, pragnący wrócić dawne rycerskie czasy, jest w duchu dzisiejszego wieku? Maż jaką styczość z dzisiejszymi obyczajami? Widnyż w tym cel jaki? Może mi kto odpowiedzieć, że „Nowy Donkiszot” jest alegorią, że właśnie wiek dzisiejszy ma na celu i powtórzy mi za dowód owe wiersze:

„trzeba być wariatem,

Aby chcieć świat przerobić,
walczyć z całym światem.

Na to umilknę. Ale zapytajmy się głębi serc naszych, co myśleć o poecie który wojuje podobnymi prawdami; czy się stało ze szlachetnymi uniesieniami, gdyby podobne prawdy kierowały ludźmi? Niemoralność, poziomość uczuć jeszcze trudniej wybaczyć poecie, jak karykaturowanie zdarzeń.

Obok tej wady błędą inne, pa-nujące w komediach Fredry, jako

to: niedołęzne cieniowanie charakterów, powszednia nienaturalność i deklamacja w rozmowach, naśladownictwo, a niekiedy żywe przyswajanie włoskiego lub francuskiego teatru, wczynie tegoż samego ducha i kształtu dowcipki bez względu na charakter, na położenie osoby — jednostronność stylu, oklepane miłosne intrygi, jednym słowem, wszystkie nierzeczności pseudoklasycznych komedii.

Nie dotknęliśmy jeszcze narodowości. Ze komedie, pisane dla narodu, powinny schwytywać i wydáwać treść jego życia z właściwej swemu powołaniu strony, na to się każdy zgodzi, kto przyzna, iż komedia nie jest dziecinnyim cackiem, ale jednym z najdzielniejszych środków wychowania i ukształtania narodu. Ze komedie Fredry nie odpowiadają temu celowi, że są nienarodowe, o tem lepiej, niż najdłuższa rozprawa, przekona odczytanie ichże samych. Nazwiska polskie nie są tym samym, co charaktery polskie; kilka osób, kilka scen narodowych nie rozleją barwy narodowej na wiersze czterech tomów; paszlet przysłów, bez związku z charakterami i z całością dzieła, jest tylko słownikiem przysłów; miłosna strona narodu jest to rys jego kosmopolityczny — a to jest właśnie wszystko, co ma stanowić polskość komedii Fredra. Ale cnoty, wady, śmieszności, charaktery pojedyncze, fizjonomia ogólna, zgola, cokolwiek tworzy pomniki prawdziwie narodowe indywidualności, tego naprózno byś tam szukał.

Kiedy więc takie zarzuta ciążą na komediach Fredra, skąd-że to w nich upodobanie? Wymienimy parę przyczyn główniejszych. Jedną, że talentowi Fredra, jakkolwiek podrzdnemu, potrzeba przyznać dowcip, wesołość, łatwość wierszowania i kilka miejsc, godnych znakomitego pisarza; druga — jest ubóstwo polskiego teatru. Kiedy z jednej strony milczenie talentów pojmujących swoje powołanie, usprawiedliwione przekonana-

niem, że dzieło, napisane według ich pojęć, stosownie do dzisiejszych potrzeb niełatwo-by uzyskało wstęp na scenę, otwiera zawód takim, jak Fredro, komikom, z drugiej naród łaknie dramatycznej poezji, przyjmuje więc, jak zgłodniały nędzarz, cokolwiek rzucą w próżne jego sakwy, bodaj kawał spleśniałego chleba, bez względu, czy ten datek pochodzi z czystej miłości bliźniego, czy z chęci pochłubienia się przed światem, czy towarzyszy jemu troskliwość, ażeby właściwym był pokarmem; przyjmuje wszystko i biedny jeszcze daje oklaski. Trochę czasu, trochę więcej oświaty, a będziemy skąpsi w oklaskach dla komedii takich, jakimi są Fredrowe.

„Nowa epoka poezji polskiej“, 1835.
(„Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego“, Tom II. Wydanie Z. Wasilewski, Lwów).

STANISŁAW TARNOWSKI

KOMEDIA jego wystrzela z ziemi zniecka, niespodzianie, w chwili, kiedy jej się nikt nie spodziewał i można powiedzieć nikt o niej nie myślał; a przecież była ona rezultatem długich prac i usiłowań, plonem z dawnego i wytrwale powtarzanego posiewu. Powiedzieć, że poprzednikiem Fredry na tym polu był czy Bogusławski, czy Zabłocki byłaby rzecz niesprawiedliwa, bo tylko materialnie prawdziwa. Pisali oni komedie i pisali je przed Fredra, — to prawda; ale żaden na niego wpływu nie wywarł, żaden nie dopomógł, nie przyczynił się do wykształcenia jego talentu i wspólnego nie ma między nimi nic, prócz tego, że pisali komedie. Ale jeżeli żaden z osobna nie ma prawa uważać się za jego poprzednika, za nauczyciela jego młodości, to wszyscy razem stanowią przecież ten geologiczny przykład gruntu, z którego komedia Fredry wyrosła; wszyscy

są wyrazem i skutkiem tej samej dążności, szczeblami, po których komedia polska dochodzi do prawdziwego, oczywistego i upragnionego bytu...

...Jaka była ta jego komedia? Mówi Ludmir w „Jowialskim“, że komedia Moliera przestała być prawdą; a Ludmir figlarz i pustak na pozór, jest chłopiec dowcipny i bystry, który nieraz powie coś trafnego, coś jak żeby z myśli swego autora. Otóż rozumie on, że świat się zmienił od czasów Moliera i pierwotne typy ludzkie natur zmieniły nie tło swoje i istotę, ale kontury i kształty. „W każdym człowieku dwie osoby, sceny musiały być zawsze podwójne jak medale i mieć dwie strony. Skąpiec dawniej chodził w przeciwnej sukni i trzymał ręce w kieszeni; teraz sknera sknerą tylko w kącie, troskliwość o mniemanie przemogła miłość złota i ubogiego hojnie obdarzy, byleby świat o tym wiedział. Zazdrosny gryzie wargi i milczy. Słowem wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości, wszystkie charaktery wzięły jedną powierzchowność, niema wydatnych zarysów“. Powodem tego ma być nasze wychowanie, nasza ogłada, nasza cywilizacja, która pociągnęła wszystko i wszystkich grubą warstwą jednostajnego pokostu; a skutkiem dla komedii miałaby zapewne być konieczność przedstawiania figur i sytuacji bardziej zawiłych. Charaktery proste i normalne, idące śmiało i prawie naiwnie za swoją górującą skłonnością, prosty skąpiec Harpagon, prosty Mizantrop, te już nie mają w rzeczywistości ludzi do siebie podobnych; nawet Tartuffe jest na nasze czasy za prostym, może, za otwartym i zupełnym hipokrytą. Osobistość ludzka w naszym społeczeństwie jest produktem zawiłych stosunków moralnych, społecznych i politycznych i w nich rosnąc, musi być zawiślana jak one, zmieszana z tysiącem różnych pierwiastków, nieraz anormalną i krzywo wywołaną.

Ze to zdanie może być prawdziwym, trudno przeczyć; przynajmniej nowsze komedie w Europie, i Musset i Feulliet i Dumas i Sardou stwierdza tą przepowiednię Ludmira. Ale czy ją stwierdza i komedia Fredry także? Czy powiedziawszy, że dawny jej kształt, zakrój i sposób przedstawienia zużył się, przeżył i przestał wystarczać, czy Fredro wprowadza komedię w nowe koleje, nadaje jej nowe kształty? Czy ma jakiś nowy a odrębny sposób malowania? Molier daje tylko najprostsze zarysy różnych ludzkich skłonności i zdrożności, tak jak one są same w sobie i jak się objawiają naturalnie: u nas skłonności i zdrożności zostały te same w gruncie, ale objawiają się inaczej, kontury się wypełniły i wycieniowały mnóstwem skłonności, zdrożności i śmieszności nowych, nam właściwych, skutków całego naszego życia, wszystkich naszych pojęć, stosunków, dążności, wyobrażeń? Czy Fredro w swej komedii ten kontur wypełnił, czy to cieniowanie zrobił?

...Weźmy którąkolwiek z jego figur, co zobaczymy? Naprzód fizjognomię tak wyraźnie, tak niewątpliwie polską, że nie można się pod tym względem pomylić; wszyscy ci ludzie tu się tylko mogli urodzić i tu tylko żyć mogą; ale pod nią co się znajdzie więcej? czy natura, namfętność, śmieszność ludzka, poplątana i zawiślana rozmaicie różnymi wpływami i stosunkami i w całej tej zawiłej plątanie starannie i misternie wycieniowana, lub też są to li różne fenomena ludzkiej natury w swoich kształtach prostych i przyrodzonych, nakreślone śmiało i wyrazistymi ale również prostymi pociągnięciami pędzla, z wielką nawet oszczędnością dodatków? Oczywiście te ostatnie. Hipokryzja Milczka np. oddana jest najogólniejszymi rysami, jest sama w sobie, jest tak oddana, że każda hipokryzja w życiu zastosowana do jakichkolwiek celów i stosunków może być do niej podobna; ale ona w komedii

do takich zewnętrznych stosunków i celów się nie stosuje. To nie hipokryzja zastosowana do polityki jak u Rabagasa, ale raczej sama w sobie jak u Tartuffa. Łatka, jest tym prostym sknerą w wytartym odzieniu, o którym mówi Ludmir i do Harpagona bardzo podobnym. Klara nie ubiera się dziwacznie, nie jest poufała z mężczyznami jak panny Benoiton, do czego przez złe wychowanie i przykłady ze swoją naturą dojść mogła: jest żywą, trochę niezależną, trochę kapryśną naturą dziewczęcą, w swoim wyrazie najprostszym i najogólniejszym. I poszukawszy, znajdujemy to samo we wszystkich prawie figurach Fredry: a z tego wynika, że choć zdaniem jego komedia Moliere przestała być prawdziwą, on przeciw figury swoje kreślił tym samym sposobem co Moliere, patrzy na nie z tego samego punktu widzenia, tego samego w nich szuka i dostrzega, że i jego komedia podobniejsza jest daleko do dawnej, której Moliere jest typem, aniżeli do tej nowszej...

Jest wszakże jeden warunek, pod którym Fredro zawsze naturę ludzką widzi, uważa i przedstawia: warunek nie czasu, ale miejsca. Rzecz jasna, że pisarz któryby chciał stworzyć postacie od wszelkiej rzeczywistości oderwane, naturę ludzką jak jest, w absolutnej czystości jej różnych rodzajów a nie wcieloną w indywiduala należące do pewnego wieku czy kraju, tworzyby jakieś filozoficzne mary bez ciała i kości; jakieś ogólne definicje i formuły na ludzi, w których rzeczywistości byłoby tak mało, że ludzi jużby się w nich poznać nie mogło. Człowiek nie jest tylko człowiekiem, i tylko dobrym lub złym, żywym lub powolnym, skąpym lub rozrzutnym, ma swoje właściwości narodowe, swoją fizjognomię moralną tak odrębną, jak odrębnym bywa typ twarzy u różnych narodów. W poezji, czy w powieści, czy w komedni wreszcie, to co w naturze ludzkiej jest powszechnym i wspólnym, powinno przebijać przez tę fizjognomię odrębną, każdemu narodowi właściwą.

Postać w wyobraźni stworzona, powinna mieć cechy narodu do którego należy, a nie przestać być typem ogólnie ludzkim. Połączenie to, na którym zawisł i narodowy charakter i powszechna prawda poezji, rzadko bywa tak doskonale odmierzoną, żeby ani jeden, ani drugi pierwiastek nie brał góry lub nie ponosił uszczerbku. Proporcja ta może najlepiej jest zachowana u wielkich poetów niemieckich.

U naszych zwykle pierwiastek narodowy przeważa nad tamtym. W kreacjach samego Mickiewicza bije w oczy naprzód ich charakter polski; ich natura ludzka dopiero się poza tym później odstania. Fredro jest pod tym względem do wszystkich naszych poetów podobny. Niektóre z jego postaci i to może najdoskonalsze właśnie, są tak specyficznie polskie, że cudzoziemiec w zupełności nie mógłby ich zrozumieć i ocenić. Nie, żeby w nich nie było ogólnoludzkiej prawdy i rzetelnego dowcipu przystępnego dla wszystkich; ale nie mówiąc już o Panu Jowialskim, który w tym kierunku narodowej typowości dochodzi aż do narodowej idiosynkrazji, ale od Raptusiewicza aż do Dyndalskiego, od Majorów i Rotmistrzów aż do Grzesiów i Rembów, od ślicznej Anieli ze „Ślubów panińskich” aż do starszej Anieli z „Huzarów”, wszystko jest przede wszystkim typem polskim. A nawet w tych komediach, które nie nosząc na sobie żadnej cechy czasu, mogą być obrazem wszystkich czasów. W takich jak „Śluby panińskie” właśnie lub „Mał i żona”, które mogą się odbywać dziś tak samo jak przed laty czterdziestu, jak za lat czterdzieści; nawet w takich, choć one dla cudzoziemców mogą być, sądzę, tak samo jak dla nas, przystępne, jeszcze charakter narodowy jest tak wyraźny i silny, że widocznie Gustaw, Radost, zwłaszcza Aniela i Klara, w wyobraźni autora Francuza lub Niemca, byłiby musieli przybrać fizjognomię cokolwiek inną niż ta, którą mają.

Ze przez ten tak silny i wybitny charakter narodowy, komedie Fredry mogą tracić nieco na swojej wartości ogólnej, dla całego świata, to być może. Wspólne im to jest zresztą z całą naszą nowszą poezją, która znaczenia uniwersalnego nie będzie nigdy miała w mierze takiej, do jakiej dawałby jej prawo geniusz naszych poetów i piękność ich dzieł dlatego, że pierwiastek narodowy góruje w niej bardzo nad ogólnie ludzkim. Fakt to, któremu nie ma się co dziwić, ani go żałować; konieczność, którą okoliczności — dopłatecznie tłumaczą; dla naszej zaś literatury i w ogóle dla całego naszego życia było to zbawieniem. Powszechnie znaczenie i powszechna sława jest pięknym zbytkiem, o którym wtedy dopiero myśleć można, kiedy zaspokojona jest pierwsza potrzeba, jaką dla każdego narodu jest literatura własna obejmująca wszystkie jego uczucia, odpowiadająca jego dążnościom. U nas tej potrzebie stało się zadosyć w drugiej ćwierci naszego wieku. Epoka to dziwnie świetna i płodna, podnosząca literaturę polską na wysokości, o jakich jej się przedtem nie śniło. Od najwyższych natchnień i form najpiękniejszych, od „Pana Tadeusza” i „Irydiona”, aż do potocznej powieści, wydał ten okres wszystko co literatura oświeconego narodu

mieć może. A jakby po to, żeby z jednym wyjątkiem tragedii, nie brakło mu na żadnej chwale i zaśludze, w nim także wyrosła i dojrzała polska komedia. I nie będzie to wcale najmniejszą częścią jej chwały. Z naszych dzisiejszych wielkich reputacji literackich wiele uschnie za czas niedługi, jak trawa i kwiat polny, że i miejsca gdzie były nie poznać. Ale kiedy potomni patrzeć będą ze czcią na prawdziwe wielkości naszego wieku i mówić, że dzielnym musiało być pokolenie, wśród którego powstał: „Pan Tadeusz” i „Nieboska”, „Ojciec zadżumionych” i „Maria”, po tych wielkich imionach wspomni zawsze z sympatją z przywiązaniem „Zemstę” i „Śluby panieńskie”, a oprócz tych poetów, którym wielkie geniusze, jeszcze większe serca, zapewniają nieśmiertelność, jak Mickiewicz i Krasiński, oprócz mniejszych niż oni, lecz palających przecie świętym ogniem poezji jak Słowacki i Malczewski, nie wiemy kto w naszej literaturze pięknej mógłby pewniejszym być trwałego życia i pamięci, takoby do nich więcej miał prawa — jak Fredro.

Stanisław Tarnowski: „Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania Tom II. Kraków 1886.



RADOST: Ach moćcia dobrodziejko!
P. DOBRÓJSKA: Zawsze Radost jeszcze!

W roku 1957
Państwowy Teatr Dolnośląski

wystawił

10 premier

dając w

50 miejscowościach

ogółem

750 przedstawień

które obejrzało

277243 widzów

Wydawca:
Państwowy Teatr Dolnośląski
w Jeleniej Górze

Cena 2 zł 50 gr.



GUSTAW: Pisz z łaski swojej.

ANIELA: Jak to?

GUSTAW: Dostyc już tego! Procz wszelkie ukrycie!
Kocham Anieio, kocham Cię nad życie.