

Marian Ursel

"Fredro na scenie", oprac. i red.
Dorota Buchwald, Agnieszka
Krasnodębska, Maria Maziewska,
Warszawa 1994 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/4, 150-161

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

FREDRO NA SCENIE. (Opracowanie i redakcja: Dorota Buchwald, Agnieszka Krasnodębska, Maria Maziewska). (Warszawa 1994). Wydawnictwo Związku Artystów Scen Polskich, ss. 608 + errata na luźnej kartce.

Rok 1993 był dla wszystkich fredrologów niezwykle ważny, a wolno sądzić, że i dla nieprofesjonalnie zainteresowanych teatrem i komedią polską również. Wtedy wszak przypadała dwusetna rocznica urodzin Aleksandra Fredry. Z tej okazji ukazało się m.in. szereg prac istotnie poszerzających i pogłębiających naszą wiedzę o autorze *Pana Jowialskiego* i jego piarstwie oraz dziejach scenicznych jego komedii. Wydarzeniem zaś koronującym była Sesja Fredrowska zorganizowana w październiku we Wrocławiu. Mimo że punkt kulminacyjny owych zainteresowań badawczych już minął, to przecież ciągle pojawiają się prace, które są swoistym pokłosiem owego jubileuszowego roku.

Niedawno (u schyłku 1994 r.) ukazała się kolejna z prac poświęconych Fredrze: wydane przez Związek Artystów Scen Polskich kompendium pod jakże znaczącym i wiele mówiącym tytułem *Fredro na scenie*. Starannie zredagowana księga, wyposażona w bogate przeglądowo ilustracje dokumentarne, posiada również i w ich doborze kapitalną wartość użytkowo-badawczą, zarówno dla scenografów i kostiumologów, jak i dla fredrologów-„literatów”, którzy wiążą swój warsztat z interdyscyplinarną teatrologią. Jest to – jak piszą wydawcy – „praca dokumentacyjna, zmodyfikowany suplement do książki profesora Stanisława Górskiego i Ryszarda Dąbrowskiego” pod takim samym tytułem, która ukazała się w 1963 roku. W obecnej księdze przejęty i zachowany został „zarówno identyczny format publikacji, jak i główna idea zarejestrowania fredrowskich premier na scenach teatralnych”. Jest to więc w pewnym stopniu, bo są przecież określone różnice i innowacje (o nich powiemy za chwilę), kontynuacja zamysłu Górskiego i Dąbrowskiego, którzy zestawili rejestry sztuk Fredrowskich począwszy od dnia ich premiery po rok 1958, „prezentując i omawiając najciekawsze inscenizacje, przytaczając recenzje itp.” (s. 5). *Nb.* warto pamiętać, iż istnieje też arcybogaty zespół – ciągle mało znanych – tekstów pozakomediowych, które ukazują również inne oblicza Fredry, np. liryka, prozaika czy autora niezwykłych, poruszających maksym, sentencji, refleksyjnych not pomieszczonych w *Zapiskach starucha*.

W omawianej pracy dają się wyróżnić dwie części. W pierwszej zgromadzone zostały rozprawy i szkice poświęcone niektórym aspektom Fredrowskiego piarstwa. Rozpoczynają ją uwagi Andrzeja Łapickiego pt. *Współczesny aktor w repertuarze fredrowskim*. Następujące potem rozważania to: Bogdana Zakrzewskiego „*Minos zaszczeaka*” na Fredrę, Marcina Króla *Aleksander Fredro – konserwatysta*, Jarosława Komorowskiego *Fredrowskie szekspiriana*, Rafała Węgrzyniaka *Fredro tradycyjny i zmodernizowany* oraz – o dowcipnym tytule, choć wcale nie o bagatelnych sprawach traktujący – tekst Wojciecha Majcherka *Hrabia w lufciuku* o Fredrowskiej obecności w telewizji, o telewizyjnych realizacjach utworów autora *Dyliżansu*. Drugą zaś, zasadniczą część tego kompendium stanowią różnorodnie ukierunkowane i wyspecjalizowane indeksy odnoszące się do scenicznej obecności Fredry, zestawiające m.in. premiery utworów autora *Pana Jowialskiego* (utworów, bo nie tylko sztuk, wszak na deski teatralne przeniesione zostały fragmenty pamiętnika *Trzy po trzy*), obsadę aktorską, reżyserów, scenografów czy realizatorów telewizyjnych.

W stosunku do pracy Dąbrowskiego i Górskiego nowością są owe teksty naukowe, traktujące o wybranych kwestiach związanych z komediopisarzem, jego twórczością i problemami recepcji. Daleko też bogatsze są wspomniane już indeksy, które różnorodne kwestie Fredrowskiej sceniczności i teatralności ujmują oraz porządkują. O odmienności, a nawet pewnym nowatorstwie, choć nie taki był cel i zamysł autorów opracowania *Fredro na scenie*, stanowią istotne innowacje, jakie zostały poczynione. Powiedzmy też od razu, iż niektóre z nich są znakami czasu, wyrażając symptomatyczne przemiany, jakie dokonały się we współczesnej kulturze, w sposobie komunikacji artystycznej. Dowodem tego jest np. rejestr realizatorów telewizyjnych utworów

Fredrowskich. Rejestr – szerzej o tym jeszcze powiemy później – który wyraziście unaocznia, iż także w przypadku obecności Fredry na scenie pojawił się w naszej kulturze zupełnie nowy etap. Zaistniał bowiem i zagościł już na stałe, i nie sposób tego faktu przecenić, „hrabia w lufciku”. „W lufciku”, czyli – używając dowcipnego określenia nieodżałowanego gawędziarza i satyryka Wiecha – w tym radiu z lufcikiem, które wtargnęło i na trwałe wpisało się w nasze życie, obyczajowość, kulturę, bawiąc nas, ucząc lub pouczając, wzruszając lub denerwując, kradnąc wreszcie nam czas i przykuwając do foteli ustawionych przed owymi aparatami, które sprawiły – dzięki wizji i fonii – iż świat przemienił się w „globową wioskę”.

Fredro na scenie. Brzmi to omal jak truizm, bo gdzież by indziej, jak właśnie nie na scenie. Fredro bowiem od dziesięcioleci zrosł się w naszej świadomości kulturowej z komedią, z teatrem, ze sceną właśnie. Sceną tą tradycyjną, tą z teatru, do którego trzeba pójść i do którego tak chętnie (i to w różnych miastach) niegdyś chadzał Fredro. Ale także z tego teatru, który pisarzowi nie był znany, choć można by przypuszczać, że byłby mu bliski i miły (może szczególnie w jesienno-zimowych, odciętych od świata Jatwięgach czy w rodzinno-familijnych, zazdrośnie przed obcymi strzeżonych, dniach i wieczorach w dworku na Chorążczyźnie); teatru telewizyjnego i radiowego, czyli tego – jak to już w 1935 r. określał Witold Hulewicz – „teatru wyobraźni”. To, rzecz jasna, takie domniemanie czy przypuszczenie, którego słuszności sprawdzenie nigdy nie będzie nam dane. A przecież pozostające w jakiejś tam zgodzie z prawdą psychologiczną o Fredrze.

Fredro na scenie tradycyjnego teatru i w takim teatrze – to zastrzeżeń czy wątpliwości nie budzi. O komediopisarzu istniejącym w owych teatrach poprzez swe sztuki, a także – poprzez swe kilkudziesięcioletnie w nich wizyty, traktowała praca Górskiego i Dąbrowskiego. I taki sposób istnienia scenicznego był autorowi *Intrygi na przedce* dobrze znany. Obecnie zaś wydana księga dowodzi, że rozwój cywilizacyjny i pojawienie się nowych form przekazu oraz wyrazu artystycznego nie tylko nie wpłynęły na zmierzch Fredry, zmierzch, o którym niegdyś, około lat sześćdziesiątych w. XIX, mówiła część krytyki literackiej i teatralnej, lecz znakomicie zaowocowały, tworząc z jego komediopisarstwem nowe, oryginalne, trwałe i nader płodne artystycznie oraz ideowo związki. Fredro swymi sztukami przekroczył więc progi takiego teatru, w którym sam bywał. Zagościł współcześnie na nowych rodzajach scen, dociera poprzez głośniki radiowego teatru wyobraźni, można go zobaczyć na ekranie teatru telewizyjnego, a nawet w kinie (ekranizacja *Zemsty*). I tym samym też Fredro wraz ze swymi utworami opuszczając dzisiaj budynek teatralny przeniósł się i przenosi do naszych domów. I, pomimo że to schyłek w. XX, to przecież dzięki tym nowym możliwościom techniczno-estetycznym – Fredrze wszak nie znanym – możemy uczestniczyć w specyficznych – Fredrze bardzo dobrze znanych – formach spotkań teatralnych. To przecież taki XX-wieczny, uwzględniając „stronę i specyfikę techniczną”, teatr domowy, tak charakterystyczny dla kultury i obyczajowości XIX-wiecznej. Oczywiście to wskazane przez nas „uderzające podobieństwo” trzeba widzieć i traktować *toutes proportions gardées*. Choćby ów – przynajmniej teoretycznie – wielomilionowo-symultaniczny teatr domowy powoływany do życia przez istniejące odbiorniki radiowe czy telewizyjne. A więc nowe, a przecież jakby mimo wszystko z tradycji wyrastające i do tradycji powracające formy i sposoby Fredry teatralnego istnienia. *Nb.* takie właśnie w guście Fredrowskich nawiązań do szerokiej i bogatej tradycji literacko-teatralnej (choć nie tylko), która go tak wielorako i wielokształtnie a efektownie i efektywnie inspirowała.

Omawiana przez nas publikacja wyraźnie dowodzi, iż w teatralnych, scenicznych dziejach obecności Fredry w polskiej kulturze i świadomości kulturowej rozpoczął się nowy okres. I, rzecz ciekawa, swoistą cezurę stanowić tu może właśnie rok 1958. Cezurę, która, chociaż z pewnym uproszczeniem, to przecież wcale trafnie wyznacza dwa zasadnicze okresy w scenicznym żywocie Fredry. Najogólniej bowiem mówiąc, jest to

podział na czas „tradycyjnych” realizacji sztuk autora *Dożywocia*, a więc z ducha i w duchu Fredry, oraz na czas, gdy do głosu dochodzić zaczęły coraz to silniejsze tendencje do uwspółcześniania tego komediopisarstwa, tendencje zmierzające do odejścia od Fredrowskiej formuły i koncepcji kontusza lub fraka. Cezura ta jest nader silna i wieloraka, mając swe uzasadnienie również i w ówczesnej polityce kulturalnej wobec sztuk autora o szlacheckim pochodzeniu społecznym, a na dodatek „lwowianina”, i to jeszcze hrabiego. A więc w tym czasami silniej dostrzeganym i ideowo doskwierającym konserwatyzmie (rzeczywistym lub też na potrzebę chwili urojonym) samotnika z dworku na Chorążczyźnie. *Nb.* działo się tak nie tylko w okresie po r. 1945, gdy Fredro niekiedy był tylko podejrzany klasowo, a niekiedy uważany wręcz za wroga klasowego. O konserwatyzmie bowiem autora *Zemsty* mówiło się już znacznie wcześniej i zarzuty te wysuwano jeszcze pod adresem żyjącego pisarza.

O dokonujących się przemianach w obecności Fredry w naszej świadomości, o przemianach zachodzących również w naszym traktowaniu Fredry i jego sztuk pisali np. wspomniany już Andrzej Łapicki oraz Rafał Węgrzyniak, pokazując m.in. nowe aktorskie podejście do tego komediopisarstwa czy zdecydowane „modernizowanie” kształtu scenicznego sztuk, co staje się trwałym wyznacznikiem wielu współczesnych realizacji teatralnych. Na to wszystko zaś nałoży się epoka „utelewizyjnienia” Fredry. A że ma to swoje określone znaczenie w naszych czasach, w naszej tak bardzo skomplikowanej rzeczywistości, niech świadczy fakt, że według badań Instytutu Książki i Czytelnictwa przeprowadzonych w 1992 r. aż 40% – słownie: czterdzieści procent – Polaków nie czytało *Zemsty*. A zatem może główną szansą dla Fredry jest żywot sceniczny, łącznie z obecnością na tej największej ze scen i przy największej publiczności, jaką ma lub przynajmniej mieć może teatr telewizyj?

Warto może powiedzieć, że ten właśnie sposób istnienia i spotykania się z szeroką i różnorodną publicznością byłby w guście i w stylu teatromana Aleksandra Fredry. Teatromana, dającego się śmiało porównywać z innym teatromanem tego okresu, Juliuszem Słowackim, których to twórców ważne i ważne konseksje – m.in. poprzez literaturę popularną czy właśnie teatr (także ten popularny) i sposoby wyzyskania tej tradycji – należy przebadać i ukazać. Dla Fredry bowiem, który nie posiadał „kształconej”, regularnej edukacji jak inni współcześni mu twórcy, bardzo ważną i istotną szkołą była – najogólniej mówiąc – kultura oglądania i słuchania, w niej zaś szczególnie poczesne miejsce przypadają właśnie teatrowi. Jednak głównie takiemu, który przyciągał swą atrakcyjnością fabularną, swym nastawieniem na zaspokojenie ludycznych potrzeb i upodobań „demokratycznej” widowni. Tego teatru, o którym po latach, w r. 1860, w autobiografii sporządzanej na życzenie Lucjana Siemieńskiego, wspominając pobyt w Paryżu z czasów swej młodości, Fredro pisał: zrobił on „na mnie nieopisane wrażenie, odpowiednie memu wewnętrznemu usposobieniu, a przy tym całkiem nowe; Lwów bowiem nie miał wtedy polskiej sceny; a jeżeli bywałem niekiedy na przedstawieniach teatralnych, to najczęściej wykonywali je amatorowie; a tak nie mogłem mieć jasnego pojęcia o potędze tej sztuki. [...] wodewil, komedia wprawiła mię w zachwycenie”¹.

Nie były to li tylko młodzieńcze upodobania, bo w jednym z listów do żony pisanym z Paryża w r. 1852 informował: „Staram się mało myśleć i szukać rozrywki w teatrach”². A szukał tej rozrywki Fredro w paryskich teatrzykach bulwarowych, grywających farsy, wodewile i operetki, szukał jej w momencie, gdy w życiu jego rodziny było szczególnie wiele komplikacji i nad Fredrowską rodziną gromadziły się i gęstniały czarne chmury (syn przebywał na banicji za udział w Wiośnie Ludów, toczył się proces polityczny przeciwko komediopisarzowi, pozostawionej wtedy w kraju żonie i córce

¹ A. Fredro, *Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne*. Opracował S. Pigoń. Wstępem poprzedził K. Wyka. T. 14. Warszawa 1976, s. 186.

² *Ibidem*, s. 153–154.

zagrozić mogła szerząca się w Galicji cholera). Chociaż należy tutaj zaraz też powiedzieć, że to Fredry upodobanie do lekkiego repertuaru nie oznaczało bynajmniej, iż w swoim komediopisarstwie preferował głównie ten aspekt. Wręcz odwrotnie, stwierdzić należy, że autor *Intrygi na przedce* wyciągnął dla własnej praktyki pisarskiej ważne i ciekawe wnioski, gdyż pisał swe utwory sceniczne jakby pod hasłem: dla każdego coś interesującego. Oznaczało to zaś, że oprócz śmiechu, rozrywki pojawiały się, w bardziej zakodowanym nurcie komedii, również poważne refleksje, pogłębiona i często zgoła niewesoła analiza otaczającej rzeczywistości i mechanizmów ludzkiego świata oraz diagnozy na temat człowieka i człowieczej egzystencji. A zatem według Fredry teatr mógł i miał nie tylko bawić, ale także uczyć, chociaż nie tą tradycyjną i natrętną dydaktyką oświeconego komediopisarstwa z ducha i w duchu stypizowanych sztuk Moliera. Przeto formuła: „Fredro na scenie i ze sceny”, zdaje się być szczególnie właściwa i bliska samemu komediopisarzowi, który przecież jednak liczył się także z faktem lekturowego istnienia w świadomości kulturowej Polaków, czego dowodem jest nie kończące się cyzelowanie własnych tekstów.

Ale teraz przejdźmy do kwestii „Fredro na scenie” i do tego, jak się ona jawi w świetle omawianej książki. Przypomnijmy, że recenzowane kompendium obejmuje lata 1959–1992. I w zasadzie ta pierwsza data stanowi cezurę w dziejach scenicznych, choć jest ona niekiedy (dość rzadko) naruszana. Te sporadyczne odstępstwa tłumaczą się z reguły specyficzną zaistnienia określonych sztuk Fredry, która nakazuje uwzględnić i odnotować je właśnie w ramach tego tomu, jakkolwiek daty ich realizacji teatralnych wykraczają poza brany tu pod uwagę okres. Choć nie zawsze i nie do końca ufać można liczbom i statystyce, to jednak w tym miejscu konieczne są owe „trzy łyki statystyki”.

W interesujących nas latach 34 utwory Fredrowskie były przenoszone na scenę przez 268 reżyserów w prawie 560 wystawieniach premierowych (spośród których 54 miały miejsce w teatrze telewizji), a wystąpiło w nich łącznie bez mała 2860 aktorów. Współtworzyły owe spektakle 217 scenografów, 54 choreografów, stronę muzyczną zawdzięczały sztuki Fredry 123 osobom (kompozytorzy, dyrygenci, kierownicy muzyczni), 24 realizatorom telewizyjnym i 11 innym osobom, wśród których byli np. autorzy słów piosenek, scenariusza czy opracowania dramaturgicznego. Działo się to w 65 teatrach 35 polskich miast, w teatrze polskiej telewizji, a także na scenach w 6 krajach poza Polską. Aby zaś to zestawienie było pełniejsze, ale nade wszystko – prawdziwsze, to należałoby wskazać lub wspomnieć przynajmniej o tych anonimowych, nie dających się z liczby określić, bezimiennych, szeregowych pracownikach teatru, którzy m.in. igłami i nożycami, gwoździami i młotkami, pędzlami i reflektorami współtworzyli kształt sceniczny owych sztuk. I wtedy okaże się, że jest omal legion ludzi, który nazywa się „Fredro na scenie”. To właśnie ten dopiero cały legion sprawił, iż w latach 1959–1992 owe 34 utwory zostały „uteatralnione i teatralizowane”. A koniecznie dodać tu trzeba ów anonimowy zespół dokumentacyjny Związku Artystów Scen Polskich, który swą żmudną i niezwykle cenną pracą sprawił, iż te tak ważne materiały ukazały się drukiem i dzięki temu otworzyły się przed fredrologami nowe perspektywy badawcze.

Problem „Fredro na scenie” sprowadzony do postaci „Fredro w liczbach” nie tylko powinien, ale wręcz musiał się w tym miejscu pojawić. Przy całej zwodniczości niektórych statystyk czy zestawień liczbowych, których mankamenty wywołują tyle dowcipów ukazujących „statystyczność ludzką” w krzywym zwierciadle humoru i żartu, nie sposób jednak czasami od nich, od owych kolumn cyfr i liczb się uwolnić. Nie demonizując ani też nie przeceniając sporządzonych tu na podstawie recenzowanej książki wyliczeń, nie możemy wszak popaść w skrajność przeciwną i nie dostrzec oraz nie docenić płynących z nich wniosków, które w nowym świetle stawiają kwestię współczesnej obecności „starego” Fredry na polskich scenach. W świetle na tyle nowym, że aż do zaskakujących sądów prowadzić mogącym.

Wśród owych 34 utworów wystawionych w latach 1959–1992 na scenach teatralnych i – co ważne, bo to nowa już epoka Fredrowskich dziejów scenicznych – także w teatrze telewizji znalazły się, uzyskując kształt sceniczny, trzy teksty, które pomimo wewnętrznych predylekcji do odtworzenia teatralnego czy fonicznego z takim wszak przeznaczeniem nie były pisane. Na deskach teatralnych zaistniały więc – w fragmentach – pamiętnik *Trzy po trzy*, wystawiony szczęśliwym trafem w wigilię Bożego Narodzenia r. 1977 w Teatrze Telewizji w reżyserii Adama Hanuszkiewicza i z Andrzejem Łapickim w roli Fredry, *Ćwiczenia z Fredry*, spektakl w reżyserii i według scenariusza Krzysztofa Rotnickiego (Gorzów Wielkopolski, 1977), będący montażem najpopularniejszych sztuk Fredrowskich (m.in. *Ciotuni*, *Zemsty*, *Ślubów panieńskich*), i wreszcie *Piczomira królowa Branlomanii*, jeden z najpopularniejszych tekstów obscenicznych Fredry, które i niegdyś, i dzisiaj przysparzają mu tyle sławy szczególnej, ale niekiedy też kłopotów – jako „ojcu komedii polskiej”. Owo *obscenum* zaprezentował warszawski Teatr „Syrena” w premierowy wieczór 8 VII 1987 w reżyserii Zdzisława Leśniaka, ze scenografią Edwarda Lutczyna i z udziałem znanych polskich aktorów oraz Andrzejem Grąźewiczem i Bogdanem Łazuką jako „gospodarzami wieczoru”. Bezspornie te dwie premiery były szczególnie głośne, stały się wydarzeniami teatralnymi. Choć tak i tak miejsce szczególne przypada tutaj *Piczomirze*. Wystawienie to na poły serio, na poły żartobliwie przywracało i rehabilitowało, a także „ocalało od oficjalnego zapomnienia” – w świadomości kulturowej Polaków – tę gałąź pisarstwa Fredrowskiego, która w różnych czasach, ale w zasadzie z tych samych względów była przedmiotem ataków ze strony wprawier niektórych krytyków, a potem i badaczy, historyków literatury, wstydliwie czasami zaciągających zasłonę zarumienionego milczenia nad „wsztecnościami” Fredry czy przyoblekających i osłaniających „dramatyczne” perypetie nieszczęsnej królowej Piczomiry (pozostałe utwory obsceniczne również) szatami innego autora.

Ważne jest to, że w omawianym okresie nie wszystkie sztuki Fredry doczekały się swych premier. „Niesceniczne” utwory zagościły na scenie, a spośród tych, które od początku były pisane z myślą o światłach rampy teatralnej, ujrzało je 31. *Nb.* z opracowania Dąbrowskiego i Górskiego wiadomo, że do r. 1958 swego wystawienia doczekały się wszystkie sztuki i tylko sztuki, łącznie z „niekomedią” *Obrona Olsztyna*. Obowiązywała więc formuła „Fredro dla sceny i na scenie”, sprowadzająca obecność jego li tylko do „dramatopisarstwa”. Upatrywanie i prezentowanie sceniczności autora *Trzy po trzy* w jego niescenicznych utworach jest tendencją świeżej daty, wiąże się już w zasadzie z najnowszymi dziejami recepcji Fredrowskiej twórczości.

Po roku 1959 nie znalazły swego reżysera m.in. takie sztuki, jak muzyczna komedia *Koncert* czy „opera” *Rymond* bądź też – co zastanawiać może – debiutancka farsa z r. 1817 *Intryga na przedce*, która poniekąd Fredrę na autora teatralnego pasowała.

Warto powiedzieć, że nie z równą frekwencją pojawiały się sztuki Fredry na deskach teatralnych. Były przecież takie, które miały tylko swą jedną, dwie lub najwyższą trzy premiery w interesujących nas latach i potem niknęły gdzieś jakby w zakurzonych mrokach teatralnej rekwizytorni. Sztuk sporadycznie wystawianych było w sumie 10, a są wśród nich np. *Cudzoziemczynna*, *Dwie bliźny*, *List*, *Przyjaciele* czy *Zrządność i przekora*. *Nocleg w Apeninach* zaistniał w świadomości kulturowej, ożył i upowszechnił się głównie dzięki aż dwóm – na trzy – premierom w teatrze telewizyjnym.

Są również sztuki, które miały rekordowo dużą liczbę premier w owych latach. Do absolutnej czołówki zaliczają się dwie komedie: *Śluby panieńskie* i *Zemsta*. Każda z nich miała po 91 premierowych wystawień. Nieco niżej na tej liście Fredrowskich „przebojów” teatralnych plasują się *Damy i huzary* (62 premiery), *Mąż i żona* (57) oraz *Pan Jowialski* (43), a jeszcze niżej, lecz też ze znaczącą liczbą premier, bo po 26 – *Dożywocie* i *Gwałtu, co się dzieje!* Większość jednak utworów Fredry miała najczęściej po kilka tylko premier. I to właśnie określać może zasadę i reguły jego obecności na scenie. Bo przecież w rzeczywistości, w świetle przywołanych danych, Fredro pozostaje w po-

wszelkiej świadomości nadal autorem kilku zaledwie komedii, dających się policzyć na palcach. Można omal mówić o czymś takim, jak standard, Fredrowski standard, który stanowią owe najczęściej grywane sztuki. Fakt zaś, że był komediopisarzem nader płodnym i pozostawił po sobie wcale obfity dorobek sceniczny, dalej funkcjonuje na prawach wiedzy podręcznikowej, „teoretycznej”. Podobnie jak pewnik, iż jest ojcem komedii polskiej, choć o jego „dzieciach” niezbyt wiele współczesny Polak wie. I rodzi się tu pytanie, czy to wina źle ustawionego repertuaru, wina dyrektorów teatrów lub reżyserów? A może to wina Fredry, który nazbyt się postarzał? Można by się też zastanawiać, czy te najczęściej wystawiane spośród jego sztuk są ciągle rzeczywiście tak bardzo – jak niegdyś – popularne wśród dzisiejszych widzów? Czy to już tylko siła inercji, echo niegdysiejszej sławy, dowód na to, że i w teatrze współczesnym wytworzył się Fredrowski standard, stereotypowy obraz komediopisarza – ojca komedii polskiej – co to, na dobrą sprawę, znany jest jako autor pięciu komedii?

Myślę, że katastrofizm w tym względzie nie jest uzasadniony ani też nawet mniej drastyczne utyskiwanie. Trzeba ten fakt odnotować i stosowne wnioski z niego wyprowadzić. Wnioski dla badaczy, fredrologów i realizatorów teatralnych. Generalnie bowiem stwierdzić można, iż pomimo tylu premier, tak zmieniającego się sposobu funkcjonowania kultury, tylu „nowoczesnych udogodnień techniczno-cywilizacyjnych” Aleksander Fredro ciągle czeka na pełniejszą i prawdziwszą prezentację, a jego komedie, ale także i inne utwory, na kolejne premiery, które, być może, odkryją nowe aspekty – a są one liczne – twórczości autora *Intrygi na przedce*, jego sztuki komediopisarskiej. Być może zmieni się też wtedy lub nieco inaczej ułoży kanoniczny obraz „pięciokomediowego ojca”. I jak sądzę, jest to krzepiące odkrycie, że Fredro, znany klasyk naszej literatury, na dobrą sprawę ciągle jest nie znany lub – to już na pewno – za mało znany. A zatem wystawiajmy, odkrywajmy Fredrę, piszmy o nim, nie bójmy się Fredry, bo warto, bo jest on młody i dojrzały zarazem, bo jest jak wiosna, która przychodzi wprawdzie co roku, ale przecież za każdym razem nieco inna, inaczej odczuwana, choć zawsze porywająca, zachwycająca.

Fredro na scenie to przede wszystkim publiczność, ta, dla której autor *Zemsty* pisał swe sztuki, ale to także aktorzy i reżyserzy, a więc ci, którzy „powierzone” im przez Fredrę komedie realizowali, adaptowali, nadając im kształt sceniczny. Fredro o tych, którzy tworzą teatr, stanowią jego sens i istotę, czyli o widowni i zespole aktorskim, myślał zawsze. Wiedział świetnie, że autor jest tylko jednym z trzech współtwórców spektaklu. Obok niego bowiem nader istotny był wkład ludzi teatru, czyli właśnie aktorów i reżysera (choć nie tylko), a także publiczności, która mogła wpływać istotnie na kształt teatralny utworów.

Komediopisarz w przywoływanej już autobiografii m.in. zanotował i taką refleksję: „Teatr francuski zrobił na mnie wielkie wrażenie, tragedija nie podobała mi się zrazu, lubo w niej słyszałem Talmę, a to z powodu przesadnej deklamacji i zbyt konwencjonalnych ruchów. Komediją byłem zachwycony, powziąłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, jakkolwiek ono dokładnie jest nakreślonym, które nie potrzebowałoby dalszego rozwinięcia i uwydatnienia dobrą grą aktorów. Dlatego mówią we Francji: *créer un rôle*, i słusznie – aktor przetwarza myśl w czyn, zresztą wiele by o tym powiedzieć”³. Natomiast w drugiej redakcji tego tekstu Fredro niektóre myśli rozwijał nieco inaczej, wzbogacając i pogłębiając część spośród podniesionych wcześniej wątków myślowych. My przywołajmy ustęp, który ma istotne znaczenie dla tego fragmentu naszych rozważań: „Z rejterującym a staczającym po drodze krwawe bitwy Napoleonem doszedłem do Paryża i pobyтови w tej stolicy winien jestem poznanie teatru francuskiego, który zrobił na mnie nieopisane wrażenie, odpowiednie memu wewnętrznemu usposobieniu, a przy tym całkiem nowe; Lwów bowiem nie miał wtedy stałej polskiej sceny; a jeżeli bywałem niekiedy na przedsta-

³ *Ibidem*, s. 183.

wieniach teatralnych, to najczęściej wykonywali je amatorowie; a tak nie mogłem mieć jasnego pojęcia o potędze tej sztuki. Tragedia francuska, lubo szczyciła się wówczas królem tragików, Talmą, znalazła mię prawie obojętnym widzmem; przesadna deklamacja, ruchy konwencjonalne, monotonia aleksandrynów, ziębiąca wszelkie ciepło, w ogóle nie mogła mi się podobać nic nie widzącemu [!] o trzech jednościach. Przeciwnie wodewil, komedia wprawiła mię w zachwycenie. Pierwszy raz widziałem tam skończonych i doskonałych artystów utrzymujących grą samą najlichsze ramoty i wtedy powziąłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, choćby jak mistrzowsko przeprowadzonego i wykończonego w częściach, które by się obeszło bez dalszego rozwinięcia i podniesienia dobrą grą aktorów”⁴.

Sformułowane tu opinie są niezwykle ważne dla naszej wiedzy nie tylko o specyficznej biografii literackiej autora *Pana Jowialskiego*, ale i o jego poglądach na koncepcję teatru, komediopisarstwa, warsztatu autorskiego i aktorskiego. W świetle tych przywołanych enuncjacji – jakkolwiek szkiecowo, to przecież wyraźnie – zarysowują się symptomatyczne tendencje Fredrowskiego pisarstwa scenicznego (choć nie tylko). Nader ważne jest to, iż uwidacznia się zarówno aspekt teoretyczny, jak i praktyczny. Sam zaś Fredro jawi się nie tylko jako zdolny komediopisarz, który wiele zawdzięcza swemu specyficznemu talentowi (zdolność postrzegania oraz opisywania rzeczywistości, ludzi i ich spraw w kategoriach i funkcjach teatralnych), samouctwu artystyczno-ideowemu i wpływowi kultury oglądania i słuchania. Prezentuje się również jako twórca, który miał zdecydowany i wypracowany pogląd na komedię i teatr, czego świadectwem nader interesującym mogą być uwagi formułowane bezpośrednio choćby w jego *Zapiskach starucha* lub jakże obficie rozsiane po utworach, i to zarówno tych scenicznych, jak i pozascenicznych. Postrzegał też wyraziście kształt sceniczny własnych sztuk, miał ich wizję teatralną i często realizację owej wizji – pośrednio lub bezpośrednio – nadzorował. Doceniał także i wręcz zakładał konstruktywny wkład nowoczesnego aktorstwa, które mogło w sposób istotny wzbogacać i rozwijać jego sztuki. A z owych tak obficie porozrzucanych po całym pisarstwie Fredry (także jego korespondencji) uwag i refleksji układa się specyficzna autorska teoria komedii i teatru. Można by z tych wypowiedzi sporządzić wypisy, które ukazałyby Fredrę jako nie tylko praktyka teatru, ale i interesującego, oryginalnego teoretyka. Wypisy, które pomocne byłyby w inscenizowaniu jego sztuk.

Warto w tym miejscu przywołać jeszcze bardzo ważny i ciekawe światło rzucający na sygnalizowane kwestie fragment z pamiętnika Ludwika Jabłonowskiego, szwagra poety, który konstatował: „Komedie Fredry były pisane dla tych aktorów, oni je sami w myśl autora poczęli, oni zarysy działających osób nakreślili, oni dali mu swoje pojęcie o sztuce i znajomość tajemnic sceny. On to w odwet dał ciało ich myślom, w lepszego towarzystwa odział go szaty i ożywił go swym dowcipem, a to podwójne życie, spłynąwszy się w jedną całość, utworzyło piękne dzieło sztuki. We wszystkich jego komediach główne role to nie żadne urojone osobowości, ale Benza, Nowakowski, Kamiński, dla własnej rozrywki w dobrym humorze usnutą intrygę przeprowadzający podług natchnienia. Zarzucano mu [tj. Fredrze], że często żywe osoby ze świata wprowadza na deski, a nie ogólne charaktery. Zarzut wydaje mi się niesprawiedliwy, a jeżeli jest w tym wina, to aktorów. Oni, ściśle obznajomieni z publicznością, chwyтали słabe strony znanych osobowości; w *Mężu i żonie*, *Damach i huzarach*, *Zrządzie i przekorze* tak przez aktorów były charakteryzowane postacie, że prawdziwe imiona działających z ust do ust latały po łóżach i zamkniętych krzesłach. Kto nie widział tych komedii w lwowskim, brudnym, ciasnym teatrzyku, na scenie dwudziestu dymiącymi łojówkami oświetlonej, przez którą się do niektórych łóż drabiniastymi schodkami w razie spóźnienia już po podniesieniu zastony wchodziło, ten ich nie widział, widzieć nie będzie, a tym mniej zrozumie. Jedną z przyczyn mniejszej wartości po śmierci

⁴ *Ibidem*, s. 186.

Aleksandra [Fredry] przedstawionych komedii jest niezawodnie zejście ze sceny mistrzów, dla których pisał. A kto znowu nie widział małżeństwa sceny lwowskiej z publicznością i nie był świadkiem wzajemnego oddziaływania tych dwóch potęg na siebie, ten wpływu sceny na życie i odwrotnie nigdy prawdziwie nie oceni”⁵.

Zachowując w pamięci enuncjacje Jabłonowskiego przejdźmy do omówienia kwestii udziału reżyserów i aktorów realizujących w omawianym okresie Fredrowskie utwory. A dopiero potem przedstawimy stosowny komentarz.

Liczba 268 reżyserów – chociaż powiedziano już, że nie liczby są najważniejsze – którzy w latach 1959–1992 przenosili utwory Fredry na scenę w prawie 560 wystawieniach, musi mimo wszystko uderzać swą wielkością, skłaniać do refleksji. 268 reżyserów toż to prawie cała armia. Ale należy jednak od razu zaznaczyć, że z tej olbrzymiej grupy aż 145 było – jeśli można tak powiedzieć – reżyserami jednej tylko Fredrowskiej sztuki. I znowu – tak jak to z liczbami – może to znaczyć dużo, a może też znaczyć dla nas niewiele. Nie wyklucza bowiem owa „jednostkowość” reżyserskiego kontaktu z pisarstwem autora *Gwaltu, co się dzieje!*, iż powstawać mogły realizacje wybitne czy interesujące. Tak samo zresztą jak fakt „specjalizacji we Fredrze”, którą „poświadcza” duża liczba przygotowanych do wystawienia sztuk, nie jest bynajmniej dowodem, że są to wystawienia dobre czy wybitne. Ważniejsze raczej jest to, iż tak wielka liczba reżyserów podejmowała próbę teatralnego kontaktu z Fredrą. Iż – na pewno z różnych względów – ulegali albo modzie na Fredrę, albo jego scenicznemu urokowi lub też czynili to z jeszcze jakichś innych powodów. Istotne jednak jest to, że działał tu ów specyficzny „Fredrowski magnetyzm”. Wśród zaś tych, którzy reżyserowali tylko jednokrotnie jakąś ze sztuk Fredry, są reżyserzy czy aktorzy tej miary, co np. Jan Ciecierski (*Pan Geldhab*, 1966), Izabella Cywińska (*Mąż i żona*, 1966), Edward Dziewoński (*Damy i huzary*, 1977), Zygmunt Hübner (*Zemsta*, 1978), Andrzej Wajda (*Zemsta*, 1986), Czesław Wołłejko (*Mąż i żona*, 1962), Jacek Woszczerowicz (*Dożywocie*, 1968) czy Andrzej Zaorski (*Śluby panięskie*, 1981). Same więc nazwiska realizatorów stanowić mogły gwarancję, jeśli już nie wysokiej jakości przedstawień (bo wpadka zdarzyć się zawsze przecież może i nie jest to bynajmniej grzech), to przynajmniej tego, iż starania o tę wysoką jakość czynione były. Na dodatkową uwagę zasługuje też i to, że podejmowali się działań reżyserskich również aktorzy, i to aktorzy, którzy wcześniej (także i później) występowali w sztukach Fredry, kreowali postacie ze świata jego komedii. W tym zaś przypadku pociągał ich jeszcze i ten inny, nowy dla nich rodzaj kontaktu z twórczością autora *Intrygi na przedce*. Warto też zauważyć, że o doborze sztuk decydowało ówczesne *emploi* aktorów i – by użyć cytowanego już określenia Fredry z jego autobiografii – to, że odpowiadały one ich „wewnętrznyemu usposobieniu”.

Jest też grupa druga – to ci, którzy Fredrę reżyserowali po wielokroć. Do niej można zaliczyć reżyserów, którzy przygotowali od 5 aż po 18 premier. Należy jednak powiedzieć, iż liczba premier nie pokrywa się z liczbą realizowanych sztuk i najczęściej ta druga jest niższa, gdyż niezwykle często któraś ze sztuk była reżyserowana co najmniej dwukrotnie. Podając przeto – celem ilustracji zagadnienia – nazwiska reżyserów, umieszczam w nawiasie na miejscu pierwszym liczbę przygotowanych przez nich Fredrowskich premier, a na drugim liczbę sztuk. Na czele tej wyodrębnionej przeze mnie grupy wystawień premierowych stoi Stefania Domańska, bo przygotowała w omawianych latach aż 18 premier 5 sztuk Fredry. A oto alfabetyczna lista innych, „wielokrotnych reżyserów” Fredry: Eugeniusz Aniszczenko (7/5), Mieczysław Daszewski (6/6), Mieczysław Górkiewicz (8/4), Tomasz Grochoczyński (6/4), Adam Hanuszkiewicz (5/4), Bogdan Korzeniewski (6/4), łącznie z filmem *Zemsta*, Jerzy Kreczmar

⁵ L. Jabłonowski, *Pamiętniki*. Opracował oraz wstępem i przypisami opatrzył K. Lewicki. Kraków 1963, s. 50–51. Podkreśl. M. U.

(9/6), Olga Lipińska (7/6), Andrzej Łapicki (10/8), Marek Okopiński (5/4), Bronisław Orlicz (6/4), Jowita Pięnkiewicz (5/3), Tadeusz Pleszewicz (5/5), Jan Świdorski (8/6), Jerzy Wróblewski (5/3) i Józef Wyszomirski (7/7).

Zanim pokusimy się o krótki komentarz, wspomnijmy o jeszcze innym ciekawym zjawisku. Otóż w świetle materiałów zgromadzonych w recenzowanej księdze można mówić o „specjalizacjach reżyserskich w jednej sztuce” – rzecz jasna, Fredry. Oto niektórzy z reżyserów, jakby nie mogąc się rozstać z ulubionymi – bo chyba taka była tu motywacja – sztukami, reżyserowali je wielokrotnie. Tak więc podaję tytułem przykładu: Tadeusz Byrski trzykrotnie przygotowywał premierę *Ślubów panińskich* (1967, 1974, 1976), Kazimierz Dejmek czynił to także trzykrotnie, lecz z *Zemstą* (1978, 1983, 1988), Lech Komarnicki aż... sześciokrotnie (w różnych teatrach) z *Gwałtu, co się dzieje!* (1969, 1970, 1970, 1970, 1971, 1972), a Jerzy Krasowski także trzykrotnie przygotowywał do premiery *Zemstę* (1968, 1968, 1984).

Czas obecnie nieco uwagi poświęcić aktorom wcielającym się w postacie ze świata Fredrowskich utworów. Jak wielką wagę przywiązywał komediopisarz do dobrego aktorstwa, to już wiemy. Wiemy również, że bezpowrotnie skończył się czas przedstawień, gdzie – jak to wspominał Jabłonowski – występowali aktorzy, dla których pisał niektóre z ról Fredro, jak skończył się i ten specyficzny rodzaj współpracy oraz porozumienia pomiędzy aktorami a widownią lwowskiego teatru, ze sceną oświetloną „dwudziestu dymiącymi łożówkami”. Ten czas obecności Fredry na scenie minął bezpowrotnie i nic już tego nie zmieni. Ale przecież komedie autora *Nikt mnie nie zna* grywane są dalej i stanowią ciekawe wyzwanie aktorskie.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że według danych zawartych w opracowaniu Dąbrowskiego i Górskiego od pierwszego przedstawienia komedii *Intryga na przedce* 10 III 1817 we Lwowie, czyli od debiutu scenicznego Fredry, do r. 1958 wystawionych zostało wszystkich 39 sztuk Fredrowskich, a wystąpiło w nich 136 aktorów. Natomiast w latach 1959–1992 w role w 34 utworach Fredry wcieliło się prawie 2860 aktorów, dokładnie zaś – jeśli recenzent nie pomylił się w liczeniu – 2857. I co by się myślało, różnica jest wręcz uderzająca. Dodajmy, że według informacji działu dokumentacji ZASP-u w r. 1995 było w Polsce około 3000 (trzech tysięcy) aktorów. Liczby te dają, mimo wszystko, przy całej ostrożności powstrzymującej od wysuwania zbyt pochopnych uogólnień na podstawie statystyki, asumpt do stwierdzenia, iż Fredro dalej jest żywy i żyje bynajmniej nie jesienną egzystencją.

Uproszczeniem byłoby stwierdzenie, że w świetle przywołanych danych prawie wszyscy aktorzy polscy wystąpili w sztukach Fredry. Tych 2857 aktorów kreowało role na przestrzeni lat 35. Ale przecież uprawniony jest wniosek, że znakomita większość aktorów z repertuarem Fredrowskim się zmierzyła czy może lepiej – bo wszak komediopisarz ani z publicznością, ani z ludźmi teatru nie walczył – swych sił i możliwości warsztatowych popróbowwała. To trochę tak, jakby omal wszyscy żyjący aktorzy wystąpili naraz w spektaklu zatytułowanym „Fredro na scenie”. I wtedy z całą wyrazistością jawi się nam znaczenie tego faktu. Sztuki Fredry są bowiem jakby „aktorskim kanonem”. Bez „zagrania Fredry” prawie niemożliwa jest żadna biografia aktorska. A tak na marginesie: warto by sprawdzić, czy podobną funkcję „pasowania na aktora” (choć nie jest to najlepsze określenie) spełnia jeszcze jakiś inny dramaturg. I można raczej bez większej pomyłki stwierdzić, że jest to fenomen aktorski związany z fenomenem obecności Fredry na scenie. Będąc aktorem należy w jakiejś – choćby jednej – roli autora *Ślubów panińskich* wystąpić. W Polsce być aktorem znaczy w repertuarze Fredrowskim zagrać.

Wydawcy recenzowanej pracy zwracają się we wstępie do czytelników z prośbą o pomoc. Część druga *Fredry na scenie* obejmuje swym zasięgiem lata 1959–1992. Jest to zatem okres 35-letni i bynajmniej nie zanurzony w głębokiej przeszłości historycznej. A przecież wydawcy mają i tutaj już określone problemy. Mimo że było to tak niedawno, niewiele dawniej niż wczoraj, gdzieś zagubiły się niektóre imiona czy nawet

nazwiska odtwórców Fredrowskich ról. Ten apel wydawców o pomoc w rozwikłaniu niektórych zagadek związanych np. z obsadą można zarazem uznać za potwierdzenie sensu tego typu edycji. Ocalić od zapomnienia. Taki był cel inicjatywy Dąbrowskiego i Górskiego, taki jest cel również i tej pracy. Można na podstawie owych indeksów prześledzić komediancki los. Można m.in. prześledzić dzieje czy może meandry karier polskich komedianów wcielających się we Fredrowskie role. I nie trzeba tu chyba nikogo przekonywać, iż użyte słowo „komediant” ma w sobie walor najwyższy, wyrasta i nawiązuje do tego systemu wartości, który kazał hrabiemu Fredrze do kręgu najbliższych, najbardziej zaufanych, najwierniejszych przyjaciół zaliczać właśnie ludzi teatru. Tych tak bliskich jego sercu komedianów. Były to w czasach Fredry przyjaźnie o charakterze wręcz manifestacyjnym – choć bynajmniej nie taki był zamysł komediopisarza. Demonstracyjne, lecz nie dla samej demonstracji, przełamujące ówczesne skostniałe i anachroniczne bariery kulturowe, obyczajowe, towarzyskie, ludzkie.

Pełniejsze omówienie informacji płynących tylko z zamieszczonych w recenzowanym tomie zestawień mogłoby, a może nawet powinno przekształcić się w odrębną, obszerną pracę na temat aktorstwa i aktorów w repertuarze Fredrowskim. Zobaczyć można, jak niektórzy z aktorów polskich w swoim aktorskim życiu wcielali się w różnorodne kreacje, ewoluowali, dojrzewali, a także starzeli się wraz z bohaterami autora *Pana Jowialskiego*. To chociażby takie fragmenty teatralnej biografii, jak Tadeusza Łomnickiego, Jana Kobuszewskiego, Anny Seniuk czy Wieniśysława Glinińskiego, aktorskie peregrynacje przez świat Fredrowskich komedii i bohaterów. To również np. biografia sceniczna Andrzeja Łapickiego, który wcielił się m.in. w Leona Birbanckiego w *Dożywociu*, w Czesława w *Odludkach i poecie*, jak też w samego Fredrę w teatralnej wersji pamiętnika *Trzy po trzy* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, a który w czasie Wrocławskiej Sesji Fredrowskiej w r. 1994 kończył swe wystąpienie takim oto marzącym wyznaniem: „Niewiele mi już czasu zostało, myślę o moich działaniach scenicznych. Gdyby mi powiedziano, że mogę zrobić tylko jedno jeszcze przedstawienie, byłby to na pewno Fredro. A co? No, myślę, że w tej sytuacji stosowne byłyby w moim własnym wykonaniu – *Zapiski starucha*”⁶.

I jakże w tym miejscu nie wspomnieć niesłuchanie błyskotliwej propozycji wysuniętej wtedy przez Bogdana Zakrzewskiego, który sugerował Łapickiemu, by podjął się bodaj czy nie najlepszej z Fredrowskich ról, jaka znalazła się w „nie znanej jeszcze jednej komedii hrabiego”. Mowa była o słynnych protokołach sądowych z procesu toczącego się przeciwko Fredrze pod zarzutem zdrady stanu. Protokołów spisanych ręką austriackiego urzędnika w całym majestacie prawa tragifarsowego tworu Królestwa Lodomerii i Galicji, którego poddanym był komediopisarz Fredro. Protokołów, które są wyborynym scenariuszem dla komedii czy raczej tragifarsy, w której pierwszoplanową rolę z niesłuchanym powodzeniem (proces umorzono) odegrał sam poeta. Tragifarsy i roli tym ciekawszych, że odegranych na teatrze życia. A kunszt komediopisarza połączony został z aktorskim w tym szczególnym teatrze jednego aktora.

Omawiane kompendium jest istną kopalnią wiedzy na temat scenicznych dzieł Fredry w latach 1959–1992 i dlatego nie sposób choćby nawet pobieżnie poruszyć wszystkich kwestii czy je przynajmniej zasygnalizować. Może, nieco na prawach ciekawostek, kilka uwag poświęćmy stronie scenograficznej i muzycznej prezentowanych na scenach teatralnych – także w teatrze telewizji – utworów Fredry.

Łącznie 217 scenografów zajmowało się sztukami Fredry. Rzecz się ma podobnie jak z reżyserami. Są scenografowie, którzy pracowali tylko nad jedną komedią (tych jest 109), a są i tacy, którzy kształt plastyczny nadali kilku sztukom. Do grupy rekordzistów – choć przecież nie o rekordy tutaj chodziło – zaliczyć można m.in. Wandę Czaplanę z 10 premierami 6 sztuk, Ryszarda Grajewskiego (9/7), Lillianę

⁶ A. Łapicki, *Mój Fredro*. W zbiorze: *Księga w dwusetną rocznicę urodzin Aleksandra Fredry*. Wrocław 1994, s. 14.

Jankowską (13/6), Łucję Kossakowską (9/5), Ewę Nahlik (9/6), Barbarę Stopkę (11/9), Janusza Warpechowskiego (11/8) czy Xymenę Zaniewską (9/8). Jeden z wniosków, jakie się tu nasuwają, to stwierdzenie, że ten niebywały „run na Fredrę” także w zakresie scenograficznym jest czymś więcej niż tylko przejawem mody czy „szacunku dla tradycji”. Jest to kolejny dowód na atrakcyjność teatralną (także w teatrze telewizyjnym) utworów Fredry, dowód wysokich walorów artystycznych jego pisarstwa, talentu dramaturgiczno-teatralnego.

Nad wyraz ciekawy jest, a i charakterystyczny, jak sądzę, zestaw nazwisk tzw. „oprawiaczy muzycznych”, jak ich się określa w slangu środowiska. Na liście tej znajdują się bowiem nazwiska i utwory Ludwiga van Beethovena, którego muzyka towarzyszyła „panieńskim ślubom” czynionym w teatrze kieleckim (23 VI 1991), Stanisława Moniuszki w 10 premierach 4 komedii Fredry czy Wolfganga Amadeusza Mozarta w słupskim wystawieniu *Męża i żony* (12 I 1979). Jednak te próby wykorzystywania klasycznej muzyki w przedstawieniach Fredrowskich były czynione sporadycznie. Bardziej typowe i charakterystyczne jest sięganie po muzykę kompozytorów współczesnych, i to muzyków rodzimych, co dziwić nie może. Zauważyć przy tym warto, że niejednokrotnie na owej liście kompozytorów, liczącej łącznie nazwisk 123, znajdują się nazwiska, które pokoleniu dzisiejszych czterdziestolatków kjarzą się z czasami młodości i początkami polskiej muzyki młodzieżowej, z jej ówczesnymi idolami, którzy potrafili oprzeć się czasowi, zwycięsko wyjść z tej próby. Muzykę bowiem do Fredry komponowali m.in. Czesław Niemen, który na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych polskiej młodzieży „wyśpiewał Norwida”, czy leader Czerwonych Gitar – „polskich Beatlesów” – Seweryn Krajewski. Był też Fredro grywany z muzyką takich polskich jazzmenów, jak np. Wojciech Karolak, Andrzej Kurylewicz czy Jacek Mikuła. I trzeba tutaj jednak zauważyć, że wyraźna i żywa jest tendencja, która objawiła się w latach sześćdziesiątych, do realizowania utworów Fredry według formuły „przedstawień synkretycznych”, a więc wzbogacania warstwą muzyczną, jak też plastyką scenograficzną, które korespondując z tekstem, uzupełniają – a przynajmniej takie jest założenie – kształt sceniczny, teatralny sztuk autora *Gwałtu, co się dzieje!* Staje się też ów „synkretyzm” jednym z bardziej charakterystycznych rysów części wystawień, stanowi o zrodzeniu się trwałych tendencji zmierzających do „modernizowania Fredry”. Istnieje i rozwija się nurt adaptacji sztuk Fredrowskich w kostiumie współczesnym, a przynajmniej uwspółcześnionym. Czy to dobrze, czy źle? Zdecyduje o tym publiczność. Choć chyba przypuszczać już teraz można, że tendencja owa będzie dominować, wyznaczy kolejny etap w istnieniu Fredry i jego sztuk na scenie.

Na zakończenie chciałoby się sformułować pewną sugestię, i nie jest to bynajmniej zarzut pod adresem wydawców tomu *Fredro na scenie*. Sugestia ta zresztą wykracza poza przyjęte założenia wyjściowe recenzowanej książki. Mianowicie marzyłoby się mieć do dyspozycji jeszcze jedno zestawienie – i nie byłby to indeks sporządzony według nazwisk aktorów, lecz postaci ze świata komedii Fredrowskich. Otrzymalibyśmy informacje na temat wszystkich aktorów kreujących np. rolę Gucia, Cześnika Raptusiewicza, Papkina czy Jowialskiego. A mogłoby to być zestawienie frapujące i niezwykle instructywne. Być może zresztą tego typu opracowania, wzbogaconego np. o recenzenckie opisy i wzmianki lub wspomnienia widzów na temat owych kreacji, kiedyś się doczekamy. I mieć tylko należy nadzieję, że nie trzeba będzie na nie zbyt długo oczekiwać.

Aleksander hrabia Fredro kończąc swój wiersz *Pro memoria* wyznawał u schyłku drogi literackiej, u schyłku swego żywota:

[...] już dzisiaj tworzę tylko do szuflady,
Bo pochwałam nie wierzę, za późno na rady,
A teraz pro memoria spisałem dokładnie,
Aby niezbyt gwizdano, gdy kurtyna spadnie⁷.

⁷ Fredro, *op. cit.*, t. 12 (1962), s. 136.

Jak dobrze jest stwierdzić wertując obecnie książkę *Fredro na scenie*, iż autorowi *Nikt mnie nie zna* nie gwizdano, gdy spadała kurtyna teatralna (także w teatrze życia), i że zawsze „publiczność [...] szczerą” miał i ma „po sobie”.

Sezon na Fredrę trwa.

Marian Urseł

Bolesław Prus, *KRONIKI. WYBÓR*. Opracował Józef Bachórz. Wrocław – Warszawa – Kraków (1994). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, ss. CII, 522. „Biblioteka Narodowa”. Seria I. Nr 285. (Redakcja „Biblioteki Narodowej”: Jan Błoński i Mieczysław Klimowicz).

1

Nieprześlącony naukowo trud edytorski Zygmunta Szweykowskiego jako wydawcy całości *Kronik tygodniowych* Bolesława Prusa w latach 1953–1970 – podkreślony w przypomnianej niedawno sylwetce uczonego¹ – uczynił z „roboty parobczej”² warszawskiego kronikarza „użyteczną »encyklopedię« o życiu polskim, a zwłaszcza o Warszawie i jej sprawach w epoce Prusa”³. Ta 20-tomowa edycja *Kronik* stała się bowiem źródłem dla wyborów felietonów Prusa, dokonanych pod kątem Nałęczowa (przez Tadeusza Kłaka w 1972 r.) czy też dla ukazania Prusowej wizji Warszawy w przygotowanym przez Stanisława Fitę – pierwotnie z myślą o varsavianistycznej serii „Syrenka” – 2-tomowym wydaniu *Kronik* (1987).

Obecny zaś wybór *Kronik* w serii „Biblioteka Narodowa”, opracowany przez Józefa Bachórza, „obejmuje 42 felietony ułożone chronologicznie i publikowane bez skrótów, by tom zawierał prezentację felietonów właśnie, a nie tylko tematów lub problemów poruszanych przez Prusa” (s. XCVIII). Wybór ten otwiera pierwsza kronika Prusa („Kolce” 1874, nr 7), a zamyka – ostatnia z całości cyklu, zatytułowana *Szkola i duch* („Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 11).

Decyzja publikowania felietonów Prusa bez skrótów jest o tyle słuszna, że w tekście prasowym przedrukowanym w książce jego semantyka (pierwotnie podporządkowana profilowi pisma⁴) zyskuje przewagę nad sytuacyjnością i pragmatyką wypowiedzi. Artykuł ekscerpowany z czasopisma „znacznie silniej zaznacza swą autonomię i charakter monologiczny”⁵, a wówczas istotną rolę odgrywają jego cechy strukturalne (morfologiczne) i – podobnie jak w utworze literackim – odpowiednio modelują przedstawianą rzeczywistość. Konsekwencje wynikające ze zmiany miejsca i sposobu istnienia tekstu prasowego są szczególnie ważne w przypadku felietonu, w którym wprowadzenie fikcji literackiej obok zdarzeń rzeczywistych kwalifikuje tę formę wypowiedzi dziennikarskiej jako literaturę piękną⁶.

¹ E. Jankowski, *Zygmunt Szweykowski*. W: *Z różnych sfer. Studia i portrety*. Pod redakcją M. Bokszczanin, S. Fity i D. Świerczyńskiej. Warszawa 1994, s. 289–290. Zob. wykaz biografów Z. Szweykowskiego – jw., s. 293.

² B. Prus, list 44 do Erazma Piltza. W: A. Głowacki [B. Prus], *Listy*. Opracowanie, komentarz i posłowie K. Tokarżówna. Warszawa 1959, s. 120.

³ S. Fita, wstęp w: B. Prus, *Kroniki. Wybór*. T. 1. 1875–1900. Wyboru dokonał, [...] przypisami opatrzył S. Fita. Warszawa 1987, s. 18.

⁴ Zob. J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura: formy komunikacji językowej*. W zbiorze: *Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Wrocław 1974, s. 381–382.

⁵ K. Dybciak, *Problemy interpretacji tekstu krytycznoliterackiego*. W zbiorze: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Wrocław 1979, s. 197.

⁶ S. Fita, *op. cit.*, s. 10.