

SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji i ZAP



ALEKSANDER FREDRO

MAŻ I ŻONA



1. ZAMIAJEWski. 90

SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Dyrektor naczelny

JERZY RUDNIK

Dyrektor artystyczny

ROMAN KORDZIŃSKI

Kierownik literacki

Krzysztof Ziemiński

Kierownik muzyczny

Jerzy Stachurski

Sezon artystyczny 1990/91

Ze zbiorów
Dzielnicy Kultury ZG ZASP

Cudzego nabywając, swoje często
tracim; kto po cudzą stawkę idzie,
trzeba, żeby swoją stawił, czasem
i zapłacił.

And. Maks. Fredro

A L E K S A N D E R F R E D R O

M A, Ż I Ż O N A

komedie w trzech aktach, wierszem

reżyseria:

Jowita Pięńkiewicz

asystent reżysera

Bogdan Kajak

scenografia:

Jacek Zagajewski

muzyka

Jerzy Stachurski

Premiera: 18 kwietnia 1991.

O B S A D A

HRABIA WACŁAW	- BOGDAN KAJAK
ELWIRA, jego żona	- BOŻENA BOREK
ALFRED	- ANDRZEJ L. PETELSKI
JUSTYSIA	- JOLANTA TADLA
KAMERDYNER	- WOJCIECH ROGOWSKI

Scena w mieście, w domu hrabiego Wacława.

sufler i inspicjent

Marek Huczyk

kompozycja światła

Stanisław Indrusyna

operator światła

Wiesław Wiśniewski

operator dźwięku

Andrzej Możejko

Nagranie i wykonanie muzyki

KRZYSZTOF DUDA

Bohdan Korzeniewski

FREDRO PRZY PULPICIE

Aleksander Fredro od dobrych stu lat uchodzi za największego, może jedynie naprawdę wielkiego komediopisarza polskiego. Jedni nazywają go polskim Molierem, inni polskim Goldonim, a jeszcze inni dla wydobycia szczególnej aury poetyckiej jego komedii uciekają się do nazwy polskiego Musseta.

Już samo zestawienie tych nazwisk wskazuje, że w popularnych porównaniach chodzi raczej o rangę pisarską Fredry w teatrze światowym niż o charakter jego twórczości. Ci z krytyków i badaczy, a było ich w Polsce sporo, którzy wzięli na serio to porównanie i usiłowali zbudować na nim wiedzę o komediopisarzu, ponosili klęskę. Ich przeciwnikom ogromnie łatwo przychodziło wykazać, że podobieństwa są znikome, różnice zaś ogromne. Wiekowe spory o to, kogo Fredro najbardziej przypomina wyrazem twarzy z wielkich dramaturgów, przyniosły mimo wszystko jakąś korzyść. Pozwoliły stwierdzić, że posiada on swoją własną, oryginalną fizjonomię twórczą. Okazało się w końcu, że nie można pokazać go prawdziwie ani w peruce Moliera, ani w romantycznym płaszczu Musseta.

Sądzono przez długi czas, że najbardziej do twarzy będzie Fredrze w tradycyjnym ubiorze polskiego szlachcica — w żupanie, w kontuszu i przy karabeli. Takiemu rozumieniu jego dzieła sprzyjała polityczna dola albo raczej niedola Polski. Od Fredry domagano się jeszcze za życia, aby stał się piewcą jeśli już nie nieszczęść narodu, to przynajmniej jego cnót. Było to jedną z przyczyn zatargu pisarza z opinią publiczną i jego obrażonego milczenia.

Po śmieci. rzecz prosta, nie pytano go już o zgodę.

Jego dzieło, iskrzące się od mistrzowsko opanowanego i dosyć dla natury ludzkiej bezlitosnego komizmu, wciągnięto do „służby narodowej”. Kazano mu pełnić obowiązki stróża i obrońcy narodu, któremu odebrano wolność i zamierzano także odebrać język i historię. Odpowiednio więc namalowano imaginacyjny portret poety.

Dla paru pokoleń Polski podbitej i podzielonej Fredro wyrażał te cechy narodowe, które pozwalały zachować wiarę w przyszłość: polską fantazję wojenną i polskie przywiązanie do ziemi, polski szacunek dla cnót domowych i polskie poczucie honoru. Jedni powiadali, że przedstawiał taki świat, jaki widział z siodła kawalerskiego konia, drudzy — że taki, jaki widział z ganku ziemiańskiego dworu. W jednym i drugim wypadku widok byłby swojski, ale nierozległy. Ten imaginacyjny portret pisarza dotąd jeszcze można zobaczyć w domach uczonych polskich i — co za tym idzie — w domach ich kolegów za granicą.

Nie pozostaje to bez wpływu na europejskie losy Fredry. Ta opinia o pocie wiąże go w sposób łatwy, bo na zasadzie pochlebstwa, z losami narodu, któremu los na ogół pochlebstw skąpi. Pochlebstwo jednak ma krótkie nogi. Na takich nogach nie można pójść w szeroki świat i dotrzeć do sztuki powszechnej. Fredro w kontuszu, pełen sarmackiej rubasznosci, nie bardzo może liczyć na zainteresowanie w nowoczesnym świecie, gdzie ciekawość dla form i spraw przebrzmiałych, i to na dobitkę złego — form i spraw polskich, jest bardzo nikła. Tylko, czy to prawdziwy Fredro?

To pytanie można było postawić w Polsce dopiero wtedy, kiedy zmieniły się gruntownie warunki polityczne jej bytu. Spory o prawdziwego Fredrę wybuchły po pierwszej wojnie w niepodległym państwie polskim. Zaogniły się jeszcze po drugiej wojnie. Nowe poglądy na poetę wyraziły się nie tylko w opiniach krytyków i wiadomościach badaczy, ale i w sposobach odmiennego traktowania komedii Fredry na scenie. W latach 1946—1955 Fredro przeżył w teatrach polskich swój prawdziwy renesans. Nigdy dotychczas nie grywano go tak wiele.

Ten niespodziewany sukces zawdzięczał w tych latach w dużej mierze słabości urzędowej literatury dramatycznej. Był to niemal jedyny głos ludzki, przy tym głos pełen mądrego humoru.

Nie na tym jednak polegał prawdziwy renesans poety. Fredrę spotkała przygoda, która przydarza się tylko nielicznym, istotnie wielkim pisarzom. Coraz wyraźniej zaczął występować jako pisarz dotąd nie znany.

Przy usuwaniu patriotycznego werniksu z portretu Fredry wystąpiła całkiem nowa jego twarz. Najmniej chyba nadaje się do niej utarte określenie „pocziwy“. Prawdziwa twarz Fredry uderza olśniewającą inteligencją, głęboką mądrością i trochę smutnym uśmiechem, kwitującym błahość ludzkich spraw i namiętności... Jeśli nie maluje się w niej cecha najistotniejsza poety, jego geniusz komiczny, to dlatego, że tej cechy nie umie wyrazić na ogół żaden portret.

Fredro napisał — niestety — aż trzydzieści pięć komedii. Nie we wszystkich jego geniusz komiczny wyraził się z jednakową siłą. Nie wymagamy tego jednak od polskiego poety, skoro nie wymagamy podobnej doskonałości od jego znakomitych kolegów cieszących się światowym podziwem. Istotnie, większość komedii Fredry ma charakter równie staroświecki jak większość komedii Goldoniego i byłoby błędem domagać się dla nich ciekawości i uznania poza własnym narodem pisarza. Do obowiązków narodowych należy również nudzenie się na utworach własnych klasyków. Nie trzeba z tego czynić obowiązku międzynarodowego nawet w okresach coraz bliższej znajomości między narodami świata. Przynajmniej jednak cztery komedie Fredrowskie osiągnęły tę doskonałość, która pozwoli im liczyć na zajęcie pozycji uniwersalnej. Są to „Mąż i żona“, „Śluby panieńskie“, „Dożywocie“ i „Zemsta“. Miłośnicy gatunku, który miał znakomite tradycje i próbuje do nich powracać, tj. farsy, odkrywają mnóstwo uroku także w „Damach i huzarach“.

Wymienionych pięć komedii znajdzie się zapewne w tym wyborze najcenniejszych dzieł sztuki, jakiego ludzkość kiedyś dokona. Jeśli kataklizm nie zniszczy żywej dzisiaj ciekawości wszystkiego, co ludzie w dziedzinie piękna wytworzyli na ziemi. Wydaje się, że pozwolą one w pełni poznać jednego z najświetniejszych i — uważam — jednego z najbardziej tajemniczych artystów. Dzisiaj już zaczynamy dostrzegać, że nowa twarz Fredry mieni się takim bogactwem uczuć i myśli, jakiego dotąd mało kto się spodziewał.

Przed kilkunastu laty rozumniejsi krytycy zsadzili Fredrę z konia i odpasali mu ułańską szablę. Dzisiaj zaczynamy go wyprowadzać z tego ganku we dworze, skąd widok rozciąga się tylko do lasu na horyzoncie. Otwieramy przed nim — z całym szacunkiem! — drzwi do domu, gdzie mieściła się jego pracownia. Juliusz Kossak, także malarz koni, zostawił portret Fredry stojącego przy pulpicie do pi-

sania. Wskazał, zapewne mimo woli, właściwą drogę do poznania poety. W pracowni pisarskiej Fredry mieści się ten skarb wartości ogólnoludzkich, który możemy ofiarować kulturze światowej.

Sądzę, że jeszcze nie dzisiaj. Sami zaczynamy dopiero odkrywać Fredrę. Nie stać nas jeszcze na sąd, który moglibyśmy zaproponować wiedzy o sztuce nie tylko polskiej. Tymczasem zbierajmy wiadomości dla takiego sądu, który rozstrzyga o przynależności do twórców miary najwyższej.

(wyjątek z książki: „O wolność dla pioruna... w teatrze”)

x x x

W zgromadzeniu kobiet najłatwiej o mowę -
a najtrudniej o słuchacza.

x x x

Biedny mąż! - żona i przez sen gada.

Biedna żona! - mąż chrapie.

x x x

Pycha - w piekło spycha.

x x x

Wielu może uchodzić za rozsądnych, powtarzając
cudze zdania - jeżeli tylko wiedzą, co powtórzyć

"Zapiski starucha"

MAŻ I ŻONA. MIĘDZY GENEZĄ A RECEPCJĄ

1.

Treść *Męża i żony*, uroczej i bardzo teatralnej komedii Aleksandra Fredry, której akcja toczyła się w środowisku arystokratycznym, zapowiadało „karciane” motto: „Cudzego nabywając, swoje często tracim; kto po cudzą stawkę idzie, trzeba, żeby swoją stawiał, czasem i zapłacił”. Bohaterowie naszej komedii: hrabia Wacław, jego żona Elwira, zalotny fircyk Alfred i pokojówka Justysia, byli bowiem szczególnego rodzaju amatorami zakazanych owoców, które ponadto trzeba było osiągnąć za pomocą przemysłnych zabiegów. Alfred kochał się w Elwirze i bałamuścił Justysię, którą jednocześnie usiłował uwieść Wacław. Justysia zapuszczała sieć umizgów na Wacława, zwodząc Alfreda i oszukując Elwirę. Elwira zdradzała męża i chętnie ulegała miłosnym zakłębom przewrotnego Alfreda. Bohaterowie komedii, spędzając życie w beczynności i nudzie, zaczęli traktować miłostkę jako rodzaj rozrywki. Warunki społeczne, w których wyrastali, nieograniczone możliwości majątkowe prowokowały ich niejako do szukania przyjemności. Legalna miłość nie zadowalała ich wybrednych apetytów i dlatego wymyślili cały system zabiegów umożliwiających im osiągnięcie upragnionego celu. Tego typu atmosfera promieniowała na Justysię. Zaczęła ona traktować miłostki panów jako źródło dochodów, umożliwiających jej poprawę pozycji społecznej i sytuacji materialnej.

Fredro jednakże nie wysuwał społecznej motywacji na plan pierwszy i ukazywał ją widzowi jako układ zastany, dający się odczytać pośrednio z realiów czasu i miejsca akcji oraz z obrazów środowiska. W komedii dominowała konstrukcja przestrzeni ludycznej. Układ społeczny został potraktowany jako rzeczywistość poddawana swobodnym eksperymentom. Granice tego eksperymentu były wyznaczane jedynie przez reguły zabawy, wśród których naczelną stała się zasada „nie dać się złapać na gorącym uczynku”. Tej zasadzie została podporządkowana gestyka aktorów, wychodzących przez okno i uciekających oknem, czy chowających pieczołowicie dowody zdrady. Tego typu zabawa zdawała się tworzyć cel sam w sobie.

W odróżnieniu od większości komedii, w których rozwiązanie kon-

fliktu wynikało z przyczyn od bohaterów niezależnych, a przebieg konfliktu polegał na odwracaniu skutków tak zarysowanej konieczności, bohaterowie *Męża i żony*, zgodnie z istotą zabawy, brali w niej udział dobrowolnie. Zasiadali po prostu do stołu wielkiej gry, jaką w ich wykonaniu stawała się zabawa w miłość:

[...] jak gra szachów jest miłość sztuka.

Każdy w niej do zwalczania skrytej drogi szuka.

[akt II, sc. 6, w. 364—365]

— stwierdzał cynicznie Wacław w ramach kwestii opisującej wybiegi miłosne w kategoriach gry.

Obecność tonacji ironicznej, przechodzącej miejscami w cyniczną, zbliżała Fredrę do wolteriańskiej linii Oświecenia. Zachował on jednakże, jak to za chwilę postaramy się szerzej ukazać, pozycję oryginalnego mistrza komedii. W *Mężu i żonie* utrzymał się oczywiście znamienity dla świata komediowego w ogóle układ relacji między wolnością a koniecznością. Z tym że, jak to zaznaczyliśmy na początku, była to relacja od początku do końca programowana przez uczestników akcji, w pełni świadomych zarówno celów, jak i dróg prowadzących do tych celów. Byli oni, przynajmniej w swoim mniemaniu, kreatorami zarówno „konieczności”, jak i „wolności”, a tym samym w ich postępowaniu zacierając się różnica między tak wyglądającymi stronami dramatycznego losu. Każda z postaci zaczynała działanie w sytuacji determinowanej wyłącznie przez własną namietność. Była to sytuacja umożliwiająca wybór między określonymi ruchami, czyli posunięciami. Każda z postaci, zgodnie z regułami ludycznymi, zmierzała do wyniku programowanego przez owe posunięcia. Konflikt dramatyczny wynikał zarówno z odmienności postaw graczy, jak i z naturalnej niewiadomej, jaką w każdej grze stanowił wynik. Elwira, decydując się na romans z wybranym przez siebie amantem, na romans, który miał jej zrekompensować nudę małżeńską, grała spontanicznie, ujawniając postawę gracza naiwnego, czyli wierząc w istnienie wiecznej miłości między dobranymi uczuciowo kochankami. Wacław i Alfred kierowali się cynicznie dobieranymi zasadami gry — określając kolejność, zasięg i rodzaj poszczególnych posunięć i chlubiąc się znajomością strategii optymalnej, czyli przepisów ustalających w każdej sytuacji wygraną przy minimum możliwych strat. Strategia ich polegała, najogólniej rzecz biorąc, na stylizacji własnego postępowania według trafnie róższyfrowanych pragnień i marzeń partnerek. Wacław od razu ustalił z Justysią wysokość stawki, którą miał zamiar zapłacić za jej uległość. Justysia dokonała błyskawicznego rachunku strat i zysków, w wyniku czego postanowiła zacząć grę przeciw swemu dotychczasowemu kochankowi na rzecz Wacława. Mistrzostwo Wacława uznawał w pełni młody Alfred, przedstawiony w roli wiernego ucznia. Komizm układu wynikał z sytuacji, w której Alfred demonstrował swoje

uwodzicielskie umiejętności. Jak wiadomo, skuteczność nauk Wacława i pojętność ucznia ujawniał romans tego ostatniego z Elwirą. Alfred, wykorzystując modę literacką, zyskał przychylność wybranki setkami listów miłosnych, według prawideł wyczytanych w uwielbianych przez uczuciową Elwirę romansach. Dla ostrożności i wygody nie pisał tych listów sam, lecz wynajmował w tym celu „jakiegoś starego Francuza”. Był to jeden z kilku stylów uwodzenia, dobierany w zależności od charakteru zdobywanego obiektu. Bo miłość dla Alfreda była m. in. polem dla próbowania różnych strategii gry. Posłuchajmy jego słów, kierowanych do Justysi, tłumaczących zarazem nienormalną dla subretki regułę równoległej gry na dwóch szachownicach:

Justysia ma rozsądek i woli rozprawiać

Jak się listkami zabawiać;

Lecz twoja para inne ma żądania

I do tych moja powinność się skłania.

[akt I, sc. 10, w. 551—554]

Zgodnie z regułami gatunku (honorującymi nieoczekiwany zbieg okoliczności jako czynnik dynamizujący akcję) pisarz przekształcił zabawę swoich bohaterów w zapowiedzianą przez motto grę hazardową, czyli układ, w którym wynik został uzależniony w dużej mierze od przypadku niezależnego od świadomych operacji i świadomych decyzji graczy. Przypadek okazał się też narzędziem podporządkowania „swawolnych” poczynąń graczy regułom komediowego ładu, czyli harmonii przywracającej prawu moralnemu utracone przez nie panowanie.

Analizując strukturę komedii w kategoriach teorii gier¹, warto zauważyć, że zarysował się tutaj kontrast między stereotypowym charakterem zabiegów strategicznych, a złożonością taktyki, realizującą w intrydze owe zamiary. Nad banalnym czworokątem małżeńskim nadbudował pisarz całą gamę zabiegów porywających widza rytmem szybkich zmian i zaskakujących komizmem *qui pro quo*. Tak wyglądający kontrast między założeniem strategicznym, budzącym w krytykach mieszane uczucia, a porywającym artystycznie komizmem postaw bohaterów komedii, stanie się podstawowym dylematem obecnym w wielu wypowiedziach krytycznych o *Mężu i żonie*.

/ wyjątek z książki Mieczysława Inglota
"Świat komedii fredrowskich"/

SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Dyrektor naczelny	- Jerzy Rudnik
Dyrektor artystyczny	- Roman Kordziński
Kierownik literacki	- Krzysztof Ziemiński
Sekretarz literacki	- Mirosława Hopf
Kierownik muzyczny	- Jerzy Stachurski
Kierownik techniczny	- Janusz Wysocki
Za -ca kierownika tech.	- Stanisław Indrusyna
Kierownicy pracowni :	
elektryczno- akustycznej	- Wiesław Wiśniewski
krawieckiej	- Janusz Wiernek
perukarskiej	- Irena Pakuła
plastycznej	- Grzegorz Sujecki
stolarskiej	- Jacek Jurcaba
brygadier sceny	- Jan Paradowski
szewc	- Ryszard Kowalewski
tapicer	- Ryszard Zieliński
ślusarz	- Gabriel Kotowski
rekwizytor	- Scholastyka Kotowska

Redakcja programu
Mirosława Hopf

Wydawca programu:

SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Wałowa 3

76-200 SŁUPSK

Tel. 249-60, 238-39

Biuro Obsługi widzów czynne jest w dni powszednie od
8.00 —15.00, tel. 249-60, 238-39

Kasa biletowa czynna jest w dni powszednie od godz. 8.00
do 15.00 oraz codziennie godzinę przed przedstawieniem

