

Maria Jolanta Olszewska: W świecie Aleksandra Fredry

Z gruntu fałszywa okazuje się możliwość naprawy świata, który teraz staje się coraz bardziej chaotyczny, ma bowiem w sobie coś sprzecznego z poczuciem zwyczajowo rozumianej normalności i przyzwoitości, przez co jest trudniejszy do poznania i oceny. Pod pozorem banalnymi wydarzeniami dnia codziennego, niezobowiązującymi rozmowami i gestami kryje się tragizm, którego źródłem stał się relatywizm moralny charakterystyczny dla współczesnego świata – pisze Maria Jolanta Olszewska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Fredro. Ciepły opis polityczności”.

Aleksander Fredro (1793-1876) żył 82 lata. Jego życie było barwne i ciekawe, nadające się z powodzeniem na scenariusz filmowy [1]. Fredro znany jest przede wszystkim jako autor kilkudziesięciu utworów scenicznych, z których część jeszcze za jego życia trafiała na deski teatrów we Lwowie, Warszawie i Krakowie. Rekordy popularności były przedstawienia *Pana Geldhaba* (1818, wyst.1821), *Cudzoziemszczyzny* (1824), *Pana Jowialskiego* (1832), *Ślubów pańskich, czyli Magnetyzmu serca* (1833), *Zemsty* (1834) czy *Dożywocia* (1835). Zachwyty publiczności budziły kreacje komediowych postaci, znakomity humor sytuacyjny i językowy. Większość tych komedii została napisana wierszem. Mistrzostwem jest 8-zgłoskowy trochej w *Zemście*. Tytuły tych komedii na stałe weszły do repertuaru polskich teatrów. Do historii teatru przeszły wielkie kreacje m.in. Heleny Modrzejewskiej, Ludwika Solskiego, Stefana Jaracza, Józefa Węgrzyna, Mieczysławy

Ćwiklińskiej i wielu innych, jak i niepowtarzalne inscenizacje w reżyserii m.in. Jaracza, Leona Schillera, Andrzeja Łapickiego czy Macieja Prusa. Tradycja Fredrowska odegrała ważną rolę w ukształtowaniu polskiego stylu teatralnego [2]. Na tych sztukach, które bawiły i edukowały, wychowały się całe pokolenia Polaków.

Fenomen Fredry polega na tym, że wraz z upływem lat jego twórczość dzięki obecnej w niej uniwersalnej prawdzie o naturze człowieka i jego egzystencji nie ulega dezaktualizacji. Komediodpisarz prezentuje się w nich jako bystry, wnikliwy, jak i ironiczny obserwator ludzkich spraw, który w dość przewrotny sposób potrafi przekazać wiedzę o człowieku, o relacjach między jednostką a zbiorowością i ostatecznie skłonić czytelnika do refleksji na temat sensu życia i zastanowienia się nad wyborem pomiędzy dobrem materialnym a duchowym i moralnym. Z biegiem czasu utwory Fredry przybierają coraz bardziej filozoficzny wymiar. Komizm postaci, sytuacji i słowa traci swój edukacyjny charakter i zbliża się do groteski, a humor, satyra, kpina nabierają gorzkiego, ironicznego, a nawet sarkastycznego zabarwienia. Nie jest to już świat, który śmieszy swymi ułomnościami, ale zaczyna przerażać swą nieprzewidywalnością i nikczemnością. Dzieło Fredry postrzegane całościowo okazuje się bardziej wielowymiarowe, niż mogłoby się to w pierwszej chwili wydawać, co podważa utrwalone w świadomości społecznej „przekonanie o jednoznacznie radosnym, pełnym humoru i wyrozumiałości stosunku komediopisarza do świata oraz o prostocie, łatwości i tradycyjności jego utworów” [3]. Dlatego należałoby odczytywać je nie literalnie, tylko uwzględniając ich złożoność, przewrotność i różne, często nieoczywiste niedopowiedzenia oraz biorąc pod uwagę wszelkie aluzje, jak również ciemne i jasne tony poszczególnych dzieł. Bowiem

widziana całościowo, twórczość teatralna Aleksandra Fredry jawi się jako tylko pozornie i częściowo znana, jako obszar wciąż działających stereotypów, niedopowiedzeń i zafałszowań. [...] Z jednej strony [...] Fredro funkcjonuje wręcz jako wzorzec twórcy tradycyjnego teatru dramatycznego, klasyk, którego nie należy w żaden sposób modernizować, ale wystarczy „dobrze grać”, by nadal funkcjonował jako „ulubieniec publiczności”. Z drugiej strony większa część dorobku Fredry pozostaje albo zupełnie nieznana, albo jest przypominana bardzo rzadko, zaś kanon jego twórczości tworzy kilka zaledwie komedii stale obecnych na scenach. Twórczość największego polskiego komediopisarza okazuje się zaskakująco fragmentarycznie i słabo znana, a na dodatek w procesie recepcji została ideologicznie zmanipulowana. W efekcie powstał stereotyp pogodnego piewcy narodowego charakteru, który wprawdzie dostrzega i piętnuje wady, ale zarazem rozgrzesza je dzięki swojemu humorowi i literackiemu mistrzostwu. Uznanie dla Fredry klasyka nie idzie przy tym w parze z głębokim, zwłaszcza krytycznym odczytaniem jego twórczości, w wyniku czego na scenach funkcjonuje ona jako synonim nieproblematicznej i nieproblematiczowanej tradycji [4].

Fredro, rasowy człowiek teatru i sceny, w czasie swej działalności twórczej, którą cechuje cykliczność: okresy aktywności pisarskiej występują wraz z okresami spowolnienia lub pozornego milczenia, nie rezygnował z poszukiwań nowych form estetycznych dla wypowiedzenia dręczących go kwestii. Co prawda

nowatorstwo nie mogło tu mieć charakteru burzliwego, wynikało ściśle z tradycji i wiązało się z fenomenem teatralności formy, która nagle zaczęła korespondować z dramatyczno-teatralnym obrazem świata, ogarniętego porewolucyjnym zamętem. [...] Uszlachetniał więc i przetwarzał to wszystko, co z teatru musiał zaczerpnąć. Z teatru, rzecz jasna, przeciętnego, żyjącego raczej wśród upadków niż wzlotów swej sztuki. Badając zatem (i czytając) te komedie warto pamiętać, że ich oryginalny kształt i charakter wywodzi się z drugorzędnej, repertuarowej literatury, bez której scena żadnej epoki istnieć nie może. Lokalność i aktualność teatru jest tu niezmiennym składnikiem sztuki dramatycznej. A trwałe chwytły, stare schematy akcji, długowieczne typy postaci — to fundamenty scenicznego „zawsze i wszędzie”, swoisty pryzmat, w którym załamuje się Fredrowski obraz „wiecznej” polskości [5].

Fredro znakomicie rozpoznał mechanizmy rządzące sceną. Jego teksty zawierają ważne wskazówki dla aktorów oraz uwagi dotyczące scenografii, ruchu scenicznego, oświetlenia itp. Teatru nigdy nie traktował jako miejsca taniej rozrywki. Obdarzony zarówno talentem literackim, jak i dobrym zmysłem teatralnym, wypracował własny, niepowtarzalny styl dramatyczny [6]. Nie był naśladowcą, a każdy z jego utworów trudno uznać za imitację rzeczy wcześniej napisanych. Pomimo wywoływania wrażenia zachowania tradycyjnej konwencji komediowej i użycia znanych powszechnie chwytów np. *qui pro quo*, manewrów miłosnych, przebieranek, romantycznych wędrówek wśród natury, motywu zaginionego niemowlęcia, w przypadku jego dzieł należałoby raczej mówić o ich innowacyjności. Wartość jego komedii polega na tym, że w jego wydaniu ów gatunek, który miał przede

wszystkim bawić i uczyć, a fabuła zmierzać w stronę „szczęśliwego zakończenia” po to, aby zło zostało napiętnowane, a naruszony porządek moralny przywrócony, w rzeczywistości ukazują świat w całej jego przewrotności, wielowarstwowości i powikłaniach [7]. Pod fasadą sielankowości i skrzącego się humoru, komicznych sytuacji i osób kryje się ponura, wstydliva prawda o ludzkiej naturze. Śmiech ma więc charakter demaskujący. Z czasem komedie Fredry przekształcają się w groteskę, która odkształca obraz realnego świata, pokazując jego okrutne oblicze. Zakończenie sztuki wydaje się sztucznie dodane do tekstu, a upragniony happy end brzmi prawie jak szyderstwo. Widz nie jest w stanie uwierzyć w zmianę na lepsze ani świata, ani ludzi. Dlatego *Zemstę* można odczytać nie jako mityczny obraz polskości, tylko jako wykrzywiony w farsowym grymasie idylliczny obraz *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. W *Cudzoziemszczyźnie*, *Mężu i żonie*, *Damach i huzarach* czy *Ślubach panińskich* pomiędzy bohaterami toczy się wcale „niesalonowa” i momentami niezbyt elegancka gra miłosna przypominająca Strindbergowską walkę płci. Nawet z pozoru niewinne *Gwałtu co się dzieje* zawiera różne dwuznaczne podteksty. Kwestie erotyczne są w tych komediach traktowane w sposób niezwykle śmiały i, rzec można, bezpruderyjny. Świadczy o tym także zapomniany dziś *Dyliżans*, podejmujący kwestie ciała i zmysłowości. Bohaterowie sztuk Fredry nie są bowiem w swych zachowaniach jednoznacznie moralnie określani. Ich typowość i jednowymiarowość jest pozorna, a często nawet myląca. W zachowaniu takich osób jak Papkin, pan Jowialski, Birbancki czy Łatka, we wszystkich kreacjach podstarzałych Podstolin, Rejentów, Cześników czy Stryjaszków i Ciotuni kryje się jakaś ukryta, bolesna czy wstydliva dla nich prawda. Wykreowany przez Fredrę świat ze swej natury okazuje się więc niejednoznaczny i błazeński. Autor *Zemsty* lubił oglądać występy błaznów w cyrku, „jakby wiedząc, że początki teatru i początki cyrku z jednego korzenia wyrastają” [8]. Świat ma w sobie – co do tego Fredro jest przekonany – coś jarmarcznego, tandetnego, pajacowatego, ułomnego, brzydkiego i

nikczemnego zarazem, o czym świadczy *Dożywocie*, a być może nawet coś absurdalnego jak w *Nikt mnie nie zna* (praprem. 7 lipca 1826, Lwów). Z biegiem lat ten pogląd nie tylko nie został przez Fredrę zweryfikowany, ale jeszcze pogłębiony w kolejnych utworach, które coraz trudniej gatunkowo zaliczyć do tradycyjnej komedii, jednoaktówki, wodewilu czy farsy. W ostatecznym rozrachunku świat w widzeniu Fredry okazuje się tragikomedią, a nawet tragifarsą.

Być może z racji nieprzychylności krytyków, przede wszystkim Seweryna Goszczyńskiego, do którego dołączyli Edward Dembowski, Aleksander Dunin-Borkowski (pseud. Leszek) oraz Julian Bartoszewicz, zarzucający komediom Fredry płytkość myśli, naśladownictwo i antypatriotyzm, a może ze względu na sprawy osobiste, przez kolejne piętnaście lat autor *Zemsty* przestał tworzyć. Pisał wtedy gorzko zaprawione pamiętniki z czasów napoleońskich zatytułowane *Trzy po trzy*, w których dokonał rozrachunku z młodością „górną i chmurną”. Dopiero drugi pobyt w Paryżu, gdzie Fredro z przerwami przemieszkiwał w latach 1850-1855 i gdzie po powstaniu węgierskim znalazł schronienie jego syn, Jan Aleksander, wpłynął na zmianę jego postawy twórczej. W Paryżu miał dostęp do najnowszej literatury francuskiej, mógł zapoznać się np. z powieściami Honoriusza Balzaca, a przede wszystkim obejrzeć na scenach paryskich teatrów popularne wtedy sztuki Eugéne’a Scribe’a, Émile’a Augiera, Victoriena Sardou czy Alexandra Dumasa (ojca i syna), co nie pozostało bez wpływu na postawę twórczą Fredry. Zwrócił na to uwagę Stanisław Tarnowski w swym studium o późnych jego komediach, o czym tak pisał:

Dzisiejsza komedia – nie unika, jak dawna, podobieństwa do potocznego życia, ale owszem stara się o to podobieństwo...
Stąd to mnóstwo dodatków, szczegółów, które sprawiają, że akt

komedyi wygląda tak, jak jakaś część dnia, spędzona w domu przy kominku, dyalog, jak zwyczajna codzienna rozmowa... Cała ta zmiana, odbywająca się z wolna w komedyi europejskiej, a przede wszystkim francuskiej, za którą dziś jeszcze, jak za Moliera, idą wszystkie inne, zmiana, poczęta przez Beaumarchais, wyrobiona przez Sandeau i Augiera, a doprowadzona do zupełnej, może zbytcej, dojrzałości przez Sardou i Dumasa syna, odbijała się, mimo jego wiedzy, i na późniejszych komediach Fredry [9].

Pobyt w Paryżu na nowo ukształtował Fredrę jako dramaturga. Co prawda jego wczesne komedie swój rodowód wywodziły z oświeceniowej komedii satyrycznej i tradycji molierowskiej, ale jednocześnie wykraczały one poza obowiązującą wtedy konwencję, dzięki wykorzystaniu schematów np. jarmarcznej komedii rybałtowskiej oraz pogłębianiu charakterystyki postaci. Fredro jako dramaturg miał świadomość anachronizmu tradycyjnych kodów genologicznych. Jego odpowiedzią na wyzwanie modernizującego się świata stały się sztuki napisane po roku 1854. Do roku 1870 powstały takie utwory sceniczne jak m.in. *Wielki człowiek do małych interesów*, *Ożenić się nie mogę*, *Pan Benet*, *Lita et Compagnie*, *Wychowanka*, *Ostatnia wola*, *Jestem zabójcą*, *Godzien litości*, *Rewolwer*, *Z Przemysła do Przeszowy*, *Teraz świeczka zgasła*, *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*, *Rymond*, *Brytan-Bryś* i *Teraz*. W sumie liczba „pośmiertnych” sztuk okazała się niemała. Utwory te Fredro składał do szuflady [10]. Podjął bowiem ważną decyzję o niepublikowaniu ich aż do swej śmierci, jak również o niewystawianiu tych sztuk w przypadku żądania jakichkolwiek zmian w ich treści. Dodatkowo w testamencie zostawił synowi dokładne wskazówki dotyczące wydania zbiorowego swych utworów.

W tych późnych sztukach Fredry o mało wyrazistej genologii, inspirowanych głównie twórczością współczesnych dramaturgów francuskich, fabuła schodzi na dalszy plan. Sztuki te mają raczej charakter statyczny. Dramatopisarz odszedł od naśladowania akcji, a układ zdarzeń nie realizuje pełnowartościowego procesu komediowego zmierzającego ku pożądanemu happy end, mającemu na celu przywrócenie zachwianego ładu moralnego. Do utworów pisanych w latach 1854-1870 brutalnie wkroczyło samo życie w całej swej złożoności i ohydzie, pozbawiając odbiorcę złudzeń, że komizm doprowadzi do katharsis. Potwierdził to sam Fredro, przyznając się, że „biorąc wzory z otaczającej mnie społeczności, przedstawiałem je w komediach” [11]. Z gruntu fałszywa okazuje się możliwość naprawy świata, który teraz staje się coraz bardziej chaotyczny, ma bowiem w sobie coś sprzecznego z poczuciem zwyczajowo rozumianej normalności i przyzwoitości, przez co jest trudniejszy do poznania i oceny [12]. Pod pozornie banalnymi wydarzeniami dnia codziennego, niezobowiązującymi rozmowami i gestami kryje się tragizm, którego źródłem stał się relatywizm moralny charakterystyczny dla współczesnego świata. Tego świata nie da się już naprawić. Groteskowy, nacechowany parodystycznie obraz nadbudowany nad rzeczywistością staje się w tych sztukach Fredry po ludzku nie do zniesienia. Ten farsowy grymas posłużył autorowi za filozoficzny komentarz. Z tego powodu szczególnego znaczenia w późnych utworach Fredry nabrała farsa, która we współczesnym świecie zastąpiła klasyczną tragedię. Mechaniczność i sztuczność ruchów postaci, wydających się zniewolonymi przez formę, potwierdza ich komiczny, po Bergsonowsku rozumiany, charakter, czego najlepszym przykładem są bohaterowie *Rewolweru* (1861, prapremiera 26 lutego 1877), sztuki pozornie dającej odczytać się jako komedia polityczna lub jako satyra na austriacką policję. Intryga w tej sztuce, zbliżonej do konwencji pokrewnej komedii

dell'arte, wydaje się dość banalna, ale jednocześnie dość zagmatwana. Akcja sztuki, rozgrywającej się w Parmie w latach 50. XIX w., koncentruje się wokół wątku sensacyjno-kryminalnego, w którym główną rolę odgrywa tytułowy rekwizyt. Wydarzenia fabuły dotyczą intrygi barona Marco Mortaro, człowieka podstępного, cynicznego i chciwego, który jest gotowy zrobić wszystko, a więc zdradzić kochankę i okłamać przyjaciela, aby tylko przejąć majątek swego klienta i zostać właścicielem spadku panny Otyldy. Jego plany nieoczekiwanie rujnuje tajemnicza przesyłka, w której – ku swemu przerażeniu – znajduje rewolwer, przedmiot zakazany i niebezpieczny w ówczesnej sytuacji politycznej. Jego posiadanie może grozić poważnymi konsekwencjami. Mortaro podejmuje kilka prób pozbycia się niechcianego przedmiotu, ale jego działania okazują się bezskuteczne. W dodatku wokół siebie ma inne, równie przebiegłe i wyrachowane jak on osoby, które chcą coś ugrać dla siebie. Między bohaterami zaczyna toczyć się mała etyczna gra o wszystko w myśl zasady głoszonej przez barona, że: „Wstydzić się trzeba tylko wtedy, gdy nas ktoś oszuka” [13]. Szczególną rolę odegrał w tej intrydze Paolo, czyli „niemy komisjoner”, który przemawia na migi, a Mortaro na użytek sceny powtarza jego tekst głośno. To Paolo sprawia, że rewolwer, którego baron za wszelką cenę chce się pozbyć, ciągle do niego wraca jak bumerang, doprowadzając go do wściekłości i szaleństwa. Ostatecznie ów „przeklęty” rewolwer okazuje się maszynką do przycinania cygar. W omawianej sztuce dominuje atmosfera intryg, spisków, podsłuchów politycznych, inwigilacji i przemocy. Fredro w *Rewolwerze* wykorzystał farsowość zupełnie w innym celu, chcąc zdemaskować zasady, na jakich opiera się świat poddany totalnej kontroli i polityce strachu [14].

Późne komedie Fredry zamieniły się w „ironiczny znak epoki” czy też w „znak niejedności świata”, stając się tragifarsową częścią widzenia rzeczywistości [15]. Widz zamiast sztuki w typie *Zemsty* czy *Ślubów*

*Późne komedie Fredry
zamieniły się w „ironiczny
znak epoki” czy też w „znak
niejedności świata”, stając
się tragifarsową częścią
widzenia rzeczywistości*

*panieńskich,
wykorzystujących
znane mu chwytły
komediowe (komizm
słowny, postaci i
sytuacji) i gotowe
schematy literackie,
tworzące coś na
kształt
„półfabrykatów”,*

otrzymał rzecz zbliżoną do popularnej na scenach francuskich *comédie rosse*, Późne sztuki Fredry w swym, nazwijmy to „antykmediowym” kształcie, mają charakter hybrydalny. W obrębie ich struktury można wskazać różne elementy, należące do dramatu obyczajowego, jak również do melodramatu, satyry, farsy, tragifarsy czy burleski itp. Można mówić o współobecności wątków tragicznych i dramatycznych obok komicznych czy farsowych. Jego „komedia” „istnieje [...] tylko dzięki formie złamanej i nieczystej, w ostrym zderzeniu niskiego i wysokiego” [16]. Takie podejście estetyczne pozwala sytuować sztuki Fredry pomiędzy „komedią zjadliwą”, „komedią smutną”, a *pièce bien faite*, krotoczwilą i farsą, które niespodziewanie potrafią przekształcić się w satyrę społeczną pokroju *Wesela Figara* Pierre'a Beaumarchais'go z roku 1784. W ten sposób doszło w nich do zatarcia granic gatunkowych, co jest cechą charakterystyczną dla współczesnej genologii. Dokonany przez twórcę wybór genologiczny ujawniał sposób modelowania przezeń świata, co miało wpływ na sposób prezentacji ważnych problemów społecznych, egzystencjalnych, światopoglądowych czy filozoficznych w danym utworze. Dzieje się to zgodnie z przekonaniem, że we współczesnym świecie „nie poetyki wiodą spór, ale postawy i świadomości” [17].

W tej sytuacji widzom, przyzwyczajonym do określonego sposobu odbioru tekstów, wpisanych w narzucone z góry, rozpoznawalne konwencje, pozostawało uświadomić sobie, że to od nich zależy, jak odczytają dany tekst i czy go zaakceptują. To rodziło napięcie na linii pisarz – odbiorcy. Tak też stało się w przypadku odbioru późnych sztuk Fredry. Aż do śmierci komediopisarza w roku 1876 widzowie nie mogli ich ani zobaczyć, ani przeczytać. Dopiero wtedy zaczęto wystawiać sztuki niewydane za jego życia. Publiczność oczekiwała komedii czy fars, do których była przyzwyczajona i które znała i lubiła. Teraz nie był to Fredro, którego widzowie znali i lubili. Nic dziwnego, że ówczesnej publiczności, „zaściankowej i zacofanej” [18], spragnionej głównie rozrywki, sztuki te wydawały się dziwne, odmienne i po prostu nudne [19]. Nie zrozumieli tych tekstów także ówcześni krytycy teatralni, jak i badacze literatury. Odrzucili te utwory, uznając je za nieudane. Uznanie wśród widzów znalazły właściwie tylko dwie późne sztuki Fredry, zbliżone do komedii charakterów, a więc *Wielki człowiek do małych interesów* (prapremiera 11 stycznia 1877, Lwów) i *Pan Bennet* (prapremiera 19 października 1878, Kraków), ponieważ przypominały im wcześniejsze komedie Fredrowskie oparte – w ich mniemaniu – na podobnym schemacie np. *Pana Geldhaba*. Podobieństwo jest jednak pozorne. „Wielki człowiek do małych interesów”, czyli Ambroży Jenialkiewicz, właściciel ziemski, pełen energii i świetnych pomysłów, które sobie zapisuje, tylko potem nie może ich odczytać. Przy tym jest aktywny ponad miarę, inwestuje, zarządza majątkami młodych krewnych, planuje ich małżeństwo, knuje różne intrygi. Chce także, aby jego przyjaciel „podał się na dyrektora” w Towarzystwie Kredytowym. Nic z jego intryg nie wychodzi, ale on jest z siebie zadowolony i twierdzi, że wszystko poszło po jego myśli, z nieznacznymi tylko modyfikacjami. Nie potrafi wyciągnąć żadnych wniosków i nie zaprzestaje pozornych działań. Akcja *Wielkiego człowieka do małych*

interesów rozgrywa się w innej zupełnie rzeczywistości niż ta obecna w napisanym w roku 1818 *Panu Geldhabie*, nawet jeśli kończył się on w sposób nietypowy dla ówczesnej komedii.

Miejszem akcji większości swych późnych sztuk Fredro uczynił współczesną Galicję, w której po wprowadzeniu konstytucji w roku 1861 doszło do ważnych zmian politycznych, społecznych i ekonomicznych [20]. Rzecz dzieje się w małych miasteczkach, domach zajezdnych, hotelach, restauracjach czy dworcach kolejowych. W tych utworach brak jest iluzji pogodnej atmosfery dworku szlacheckiego. Co prawda pojawia się on w *Wychowance*, ale jest to miejsce odpychające, pełne intryg i egoizmu [21]. Kazimierz Wyka tak charakteryzuje jego mieszkańców „zjadliwi [...] pieczeniarze i rezydenci, służba podstępna i złodziejska, sąsiedzi oszukujący przy kartach, rodzinka czyhająca, kiedy będzie mogła wreszcie pazury pokazać!” [22]. Dawny uporządkowany świat ustępował teraz nowym zasadom, wkraczającym do wszystkich sfer ludzkiego życia, także do tych najbardziej intymnych. Najważniejsze teraz stały się układy biznesowe i finansowe, intrygi polityczne oraz sprawy urzędowe. Świat szybko zmienia się, bowiem „duch czasu pędzi, trzeba iść z czasem, nic nie pomoże, kto staje, ten się cofa” [23]. Fredro swą wiedzę o współczesnym świecie budowanym na materializmie, pragmatyzmie i liberalizmie z powodzeniem spożytkował w obrazie scenicznym w jednym akcie pt. *Teraz* (1862, wystawione Kraków 1877) [24], napisanym w czasie, gdy Fredro został w roku 1861 wybranym posłem do Sejmu Krajowego, w *Wychowance* (1854–55, prapremiera 29 września 1877, Kraków) czy okrutnym *Ożenić się nie mogę* (prapremiera 12 listopada 1877, Lwów), w których to bez skrupułów obnażył prawdę o panujących wtedy stosunkach społecznych i politycznych. Nadszedł czas, kiedy, jak stwierdza jeden z bohaterów *Teraz*, „prawdziwie już na tym świecie nie ma teraz rozsądnych i rozważnych ludzi” [25]. Idealizm, ofiarność i szlachetność

zostały zastąpione przez interesowność, konsumpcjonizm i praktycyzm, co znajdowało swe uzasadnienie w świecie relatywizmu prawdy, przewartościowanych wartości i etyki sytuacyjnej. Dawne marzenia o wielkim uczuciu, znane widzom, chociażby ze *Ślubów panińskich* czy *Dam i huzarów*, teraz zastąpił pragmatyzm bohaterów. Obecnie z pozoru niewinny flirt salonowy zamieniał się w pertraktacje finansowe. Kobiety w późnych komediach Fredry w zdecydowany sposób biorą swój los we własne ręce, przełamując obowiązujące do tej pory społeczne i obyczajowe konwenanse. O małżeństwie rozmawia się teraz tak, jak o inwestowaniu na giełdzie. W zmaterializowanym świecie nie ma czasu na sentymeny, a małżeństwo nie łączy się z miłością. Obecne we wcześniejszych komediach Fredy szczere uczucie, które pokonuje wszystkie przeszkody – opór rodziny, intrygi i komplikacje finansowe, połączone z uznaniem dla wartości miłości, życia rodzinnego i cnót domowych, teraz zamienia się w chłodną kalkulację finansową. Bohaterki późnych sztuk Fredry np. Matylda (*Wielki człowiek do małych interesów*), Zosia (*Wychowanka*), Laura Łęcka (*Godny litości*), Paulina (*Ostatnia wola*) czy Melania (*Z Przemyśla do Preszawy*), są niezachwiane w swych dążeniach emancypacyjnych. Choć wydają się cyniczne, to jednak na swój sposób okazują się życiowo mądre i odważne. Chcą same decydować o własnym losie w świecie, w którym patriarchy powoli traci swą moc społeczną i wiarygodność etyczną.

Nowoczesne warunki, w którym przyszło żyć bohaterom, wymagają bowiem radykalnej zmiany sposobu myślenia i zachowania. Światem rządzą pieniądze i wszystko jest na sprzedaż. Przykładem takiego nowoczesnego, z gruntu pragmatycznego człowieka jest bankier Leopold Winer z *Teraz*. Nowa era, czyli owe tytułowe „teraz” zostaje tu przeciwstawione „onegdaj”. W kolejnych komediach, takich jak *Ostatnia wola*, *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*, *Lita et Compagnie*

czy *Godzien litości*, świat staje się coraz bardziej ponury i bezlitosny. Jest to świat pieniędzy, interesów, weksli, pożyczek i spekulacji giełdowych. Bohaterowie, owe dzieci nowoczesności, bez skrupułów prowadzą swe interesy i nie zwracając na nic uwagi, pomnażają swój kapitał. Inni, goniąc za pieniędzmi, dają się wciągnąć w spekulacje finansowe i nieustannie uciekają przed wierzycielami, a niezrealizowane weksle i grożące im więzienie spędzają im sen z powiek. Do nich dołączają inni: drobna szlachta, urzędnicy, oficerowie na służbie obcych państw, intryganci, hochsztaplerzy i podejrzani konspiratorzy. Nie są oni zdolni do uczciwej pracy i moralnego życia. W dodatku na scenie pojawia się prymitywny, budzący grozę Hryńko Bajduła, leśny z *Wychowanki*. Wraz z nim wraca pamięć o rzezi galicyjskiej i jej krwawym przywódcy, Jakubie Szeli. Najgorsze w tym nowoczesnym świecie wydaje się to, o czym pisał Fredro w *Zapiskach Starucha*. *Też trzy po trzy*, że „źli ludzie tém najwięcej szkodzą, że obłudą i oszustwem wstrzymują dobrych od dobrego” [26].

Wśród sztuk Fredry powstałych po roku 1854 wyróżnia się prawie zapomniana, rzec można „niekanoniczna”, dwuaktowa komedia, pt. *Z Przemyśla do Przeszowy* (powstała po 1864, prawdopodobnie około 1867; prapremiera miała miejsce 18 lutego 1877 w Krakowie, druk „Biblioteka Warszawska” 1897). Została ona napisana przez Fredrę w innej tonacji i konwencji niż pozostałe komedie powstałe po roku 1854. Podobnie jak napisany o wiele lat wcześniejszy *Dyliżans* (1827, praprem. 22 marca 1833, lwów) jest komedią „podróżną” [27]. Fredro, o czym warto pamiętać, był wielkim entuzjastą kolei. Marzyła mu się Europa połączona szlakami kolejowymi, łączącymi najbardziej oddalone od siebie miejsca. W pociągu spotykają się przypadkowi ludzie różnych narodowości i warstw społecznych. Życie toczy się teraz w innym zupełnie rytmie niż kilkanaście lat wcześniej. Z tego powodu Fredro zaczyna inaczej postrzegać czas i przestrzeń. *Z Przemyśla do*

Przeszowy nie wyróżnia się skomplikowaną intrygą, tylko ciekawym rozplanowaniem przestrzeni scenicznej. Samej podróży kolejną nie zobaczymy na scenie, a każdy z aktów rozgrywa się na innej stacji: akt I na dworcu w Przemyślu, a akt II w Przeszowie. Bohaterowie zasiadają w przydworcowej restauracji przy stolikach, gdzie obsługiwani są goście korzystający z bufetu, zjadając rogaliki, obwarzanki, bułeczki z masłem i popijając herbatę, kawę lub wino. Czas trwania podróży – jej początek i koniec – determinuje losy bohaterów tej komedii, rozgrywającej się pośród realiów kolejowego życia. Ramę tej komedii stanowi wspólnie odbyta podróż. To ona stała się wyznacznikiem sytuacji egzystencjalnej bohaterów. Staje się ona metaforą nowoczesnego życia.

Regularność przyjazdów i odjazdów pociągów, stałe tempo pojazdów poruszających się po żelaznych drogach, określone co do minuty postoje na stałych stacjach nadawały [...] określony, zdyscyplinowany rytm pasażerom kolei. Przyśpieszenie czasu odbywanej drogi wiązało się z przyśpieszeniem rytmu życia, sprzyjało podejmowaniu decyzji, rozwojowi afektów pozytywnych i negatywnych. Fredro w tempie i rytmie, szybkości i regularności kolejowych podróży widział muzyczną kompozycję inspirowaną konduktorskim dzwonkiem, którą w melodię przeobraził Kompozytor. [...] Ruch pasażerów regulowały dzwonki i głośne zapowiedzi obsługi o przyjazdach, odjazdach i czasie postojów. W podróży zdarzały się małe „sztuknięcia” wagonów, kolizje między pasażerami wynikające ze szczupłości miejsca, przygodne spotkania i znajomości. [...] Słowem, Fredro osadził postacie pasażerów w aktualnym kontekście współczesności, przydzielił im szlak podróży po istniejących liniach kolejowych, wybrał na miejsca akcji publiczne przestrzenie dworców [28].

W niepamięć odeszły czasy znane z *Dyliżansu*. Teraz „na tej żelaznej kolei wszystko pędzi, zmieniają się stosunki jak parą pędzone”. No! Dalibóg, świat dzisiaj pędzi. Byle tylko z kolei nie wyskoczył. No! (II, w. 437–445). Podróż koleją uosabia ruch, dynamikę, niespodziankę, zaskoczenie, destabilizację, przypadkowość, szybką zmianę miejsc i przetasowanie osób. W tej komedii Fredrze doskonale udało się odtworzyć atmosferę podróży koleją, która, jak się okazało, dużo zmieniła we wzajemnych relacjach bohaterów jadących z Przemyśla do Przeszowy. Jedni pogodzą się i zejną się ze sobą ponownie tak, jak państwo Dorscy. Inne związki okażą się nietrwałe, o czym świadczy historia małżeństwa Fajtów. W tym samym czasie narodzą się nowe sympatie takie jak Kazimierza Alińskiego i Melanii czy Wilhelminy i Kropaczka. Podczas podróży dojdzie do kilku awantur, przepychanek, „szturknień”, do przetasowania par. Safandula, taki jak Franciszek Ganciewicz, pozostanie safandulą, dalej gubiącym przedmioty. Nie zmieniają się również plotkarze i łgarze tacy jak Gwalbert i Albert. Kompozytor, kręcący się pomiędzy podróżnymi, dalej w rytm dźwięku konduktorskiego dzwonka będzie komponował swe melodie „Dir-lin-lin! Dir-lin-lin! Dir-lin-lin!”, dobrze oddające rytm nowego życia.

W głębokich strukturach późnych utworów dramatycznych Fredry poza ciemnym obrazem świata ukrywa się tęsknota za bezpowrotnie utraconym światem w tradycyjnym kształcie budowanym na fundamencie stałych wartości, harmonią i porządkiem. Ale pozostaje to w sferze marzeń czy fantasmagorii bohaterów. Wymowa tych utworów jest zatem głęboko pesymistyczna. Świat coraz bardziej pogrąża się w mroku, a autor w teraźniejszej rzeczywistości nie widzi sfery, na podstawie której można byłoby przezwyciężyć kryzys aksjologiczny i przywrócić ład moralny.

Pod koniec swego życia Fredro zaczął zapisywać swe myśli na temat człowieka i świata. Złożyły się one na zbiór różnorodnych aforyzmów, przysłów, sentencji, przypowieści, maksym, epigramatów, fraszek, satyr, pamfletów, obrazków, facecji, dykteryjek, przypowiastek, fragmentów pamiętnikarskich i notat literackich, opatrzonych wspólnym tytułem *Zapiski starucha*. Z tymi spostrzeżeniami dobrze współgrają refleksje zawarte w jego wierszach, takich jak np. *Myśli moje*, *Niestety*, *Ni czci ni wiary*, *Fałsz*, *List do Henryka Rz. Posełając odę dukata*, *Pan pieniądz* czy *Przekleństwo*, w których ironia przechodzi w sarkazm. W wierszu pt. *Ogłuchłem* Fredro pełen niepokoju zauważał

„W głuchoty ciemnym zamęcie
Nie słyszemy się wzajemnie
Rozumiemy jeszcze mniej.
Ciężarem sobie i drugim
Życie dla mnie bez powabu
A pociechą bliska śmierć [podkreśl. M. J. O.]” [29].

W wierszu *Wierzę w mądrość* gorzko stwierdzał, że

„Wierzę w mądrość odwieczną, w jej święte zamiary,
Wierzę, że tak być musi całą siłą wiary,
Ale dziś w ludziach tyle złości widzę,
Że jako człowiek sam sobą się brzydzę [30].

Czytelnikowi nie pozostaje w związku z tym tylko przyznać rację Fredrze, który w wierszu *Taki to świat pogodzony z losem*, stwierdza, że „Ot Mospanie, w każdym względzie / Świat zagadką był i będzie” [31].

Maria Jolanta Olszewska

Przypisy:

[1] Zob. B. Lasocka, *Aleksander Fredro. Drogi życia*, Warszawa 2001. M. Inglot, *O komediach Aleksandra Fredry. Literatura i teatr*, Wrocław 1978.

[2] D. Kosiński, *Aleksander Fredro. Komedio pisarz, poeta, satyryk, pamiętnikarz*,
<http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/207/aleksander-fredro#>,
[dostęp 1.06.2023].

[3] Ibidem.

[4] Ibidem.

[5] D. Ratajczak, *Świat Fredrowskich jednoaktówek*, „Pamiętnik Literacki” 1993, nr 84, z. 1, s. 50, 51.

[6] B. Lasocka-Pszoniak (*Fredro – teatr – literatura*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1976, nr 11, s. 97-98) na podstawie korespondencji pomiędzy Aleksandrem Fredro a jego bratem Maksymilianem doszła do ciekawych wniosków. Tak o tym pisze: „[...] obaj nasyceni byli literaturą piękną i teoriami literackimi. Że chłonęli to, co wówczas pisano, niezwykle szybko i żywo. Że ich zainteresowania były związane z dyskusją wokół klasycyzmu i romantyzmu. Że w swoich sądach bliscy byli wielu poglądom romantyków. Można tu wymienić choćby sprawę tłumaczeń z francuskiej literatury klasycznej. Że opowiadali się za oryginalnością w literaturze. Że wiersz czy gatunek charakterystyczny dla Oświecenia uważali za umarły, dziś niepotrzebny, artystycznie nie funkcjonalny. Że pragnęli dociec istoty tragizmu. Że chcieli określić cechy komedii. Że kładli nacisk na to, co wydawało im się naturalne w sposobie wypowiedzi czy konstrukcji utworu dramatycznego. Przy czym Aleksander Fredro bliższy był chyba teoriom romantyzmu, zwłaszcza w ich częściach polemizujących z klasycyzmem, niż Maksymilian. Zarazem obaj mieli podobne hamulce czy skrupuły, które nie pozwoliły im opowiedzieć się w pełni po stronie romantyków. Był to wrodzony zapewne, a w domu rodzinnym jeszcze umocniony zdrowy rozsądek i umiar”.

[7] D. Ratajczakowa, „Komizm”, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, pod red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, t. 1: A.-M, Toruń-Warszawa 2016, s. 558-569.

[8] Sąd A. Grzymały-Siedleckiego, [cyt. za:] <http://prospero.e-teatr.pl/glowna/11870-wybor-komedii.html>, [dostęp 1.06.2023].

[9] S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej: wiek XIX : rozprawy i sprawozdania*, t. 2, Kraków 1896, s. 96.

[10] Sam Fredro tak o tym mówił w rozmowie z K.W. Wóycickim (*Odwiedziny u Aleksandra hr. Fredry. (Z wycieczki naukowej 1869 roku)*), „Kłosa” 1869, t. IX, nr 222, s.194) „Nie przestałem pisać, tylko drukować nic nie będę. Moje wyobrażenie o sztuce, a szczególnie pojęcia o literaturze dramatycznej nie godzą się z dzisiejszymi. Uniknąć chciałem jedynie tej niezrozumiałej zaciętości recenzentów, z jaką występowali przeciwko mnie, jakbym zbrodnię jaką spełniał, że piszę! Pisałem, jak umiałem, i jak mi natchnienie kazało!”.

[11] [Cyt. za:] K. W. Wóycicki, op. cit., s. 193.

[12] J. Zyśk, „Komedia”, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej...*, s. 546-557.

[13] A. Fredro, *Rewolwer. Komedia w pięciu aktach wierszem*, [w:] idem, *Dzieła*, t. X, Warszawa 1880, s. 6.

[14] S. Tarnowski, *O pośmiertnych komedjach Fredry*, [w:] idem, *Komedje Aleksandra hr. Fredry. O pośmiertnych komedjach Fredry*, Kraków 1896, s. 142.

[15] D. Ratajczkova, *Światoobraz komedii. Podłoże gatunku i jego przemiany*, [w:] eadem, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, oprac. B. Koncewicz, Wrocław 2006, s. 243.

[16] Eadem, *Komedia w epoce Młodej Polski*, [w:] eadem, *W kryształach i płomieniu...*, s. 308.

[17] A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 23.

[18] A. Kijowski, *Arcydzieło, do którego nie chcemy się przyznać*, „Teatr” 1959, nr 11 [artykuł dostępny na: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173555,druk.html>, dostęp 2.06.2023].

[19] I. Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*, Kraków 1917.

[20] A. Fredro brał czynny udział w życiu publicznym Galicji. Po roku 1831 reprezentował interesy ziemiaństwa w galicyjskim Sejmie Stanowym. W okresie Wiosny Ludów został oskarżony o zdradę stanu za wystąpienia przeciw Austrii. Był członkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a od 1873 członkiem Akademii Umiejętności. Był honorowym obywatelem Lwowa.

[21] Wychowankę A. Fredry omówiła I. Jokieli, *O „Wychowance” Aleksandra Fredry*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 1985, nr 1, s. 55-68. Zob. A. Kijowski, op. cit.

[22] K. Wyka, *Wstęp do Pism wszystkich Fredry* [w:] A. Fredro, *Pisma wszystkie*, t. VII, Warszawa 1958, s.44.

[23] A. Fredro, *Teraz*, [w:] idem, *Komedye*. t. X, Warszawa 1880, s. 144.

[24] Kształt, schemat, rodowód i wymowę jednoaktówek Fredrowskich szczegółowo omówiła D. Ratajczak, *Świat Fredrowskich jednoaktówek*, „Pamiętnik Literacki” 1993, nr 84, z. 1, s. 27-51.

[25] A. Fredro, *Teraz*, s. 117.

[26] A. Fredro, *Zapiski starucha. Też trzy po trzy*,
https://pl.wikisource.org/wiki/Zapiski_starucha [dostęp 2.06.2023].

[27] K. Poklewska, *Z Fredrą dylizanssem i koleją*, „Czytanie literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 1. Zob. M. Ingot, *W kręgu polskich XIX-wiecznych inscenizacji komedii o tematyce kolejowej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 2064, Literatura i kultura popularna VII, Wrocław 1998.

[28] K. Poklewska, op. cit., s. 231.

[29] A. Fredro, *Ogłuchłem*,
<https://pl.wikisource.org/wiki/Og%C5%82uch%C5%82em> [dostęp 2.06.2023].

[30] Idem, *Wierzę w mądrość*,
https://poezja.org/wz/Fredro_Aleksander/25853/Wierz%C4%99_w_m%C4%85dro%C5
dostęp 2.06.2019].

[31] Idem, *Taki to świat*,
https://poezja.org/wz/Fredro_Aleksander/25761, [dostęp 2.06.2023].

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

M.N.