

ALEKSANDER FREDRO

ŚWIECZKA ZGASŁA
i
Z JAKIM SIĘ WDAJESZ,
TAKIM SIĘ STAJESZ



Nr 4—5

LONDYN

1 9 5 1

BIBLIOTECZKA TEATRALNA

Nr 4-5

ALEKSANDER FREDRO

Światowy Komitet
Y. M. C. A.
Sekcja Polska
we Francji

ŚWIECZKA ZGASŁA
i
**Z JAKIM SIĘ WDAJESZ,
TAKIM SIĘ STAJESZ**

POSŁOWIE WACŁAWA RADULSKIEGO
FREDRO W TEATRZE AMATORSKIM

ODBITKA Z „PORADNIKA ŚWIETLICOWEGO”

NAKŁADEM SEKCJI POLSKIEJ YMCA W WIELKIEJ BRYTANII
oraz
ZARZĄDU GŁÓWNEGO STOW. POLSKICH KOMBATANTÓW

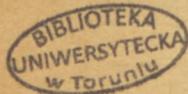
LONDYN

1 9 5 1

Oddając nowy tomik *Biblioteczki Teatralnej do rąk miłośników teatru*, pragniemy polecić im posłowie, napisane przez znanego reżysera i teatrologa. Dopomoże ono wykonawcom w pokonywaniu tych trudności, jakie towarzyszą wystawianiu komedii *Fredry* na scenie amatorskiej.

Byłoby oczywistym nieporozumieniem wyciąganie z posłowania wniosku, jakoby *Fredro* był dla amatorów pisarzem niedostępnym. Za wszystkie trudy, jakich może wymagać od amatorów wystawienie jego komedii, czeka ich od razu na wstępie nieoceniona nagroda w postaci rozkoszy, jaką daje obcowanie z *Fredrowskim* językiem i stylem.

Będziemy radzi, jeśli wydawnictwo nasze przyczyni się do jak najczęstszego pojawiania się nazwiska *Fredry* w programach przedstawień amatorskich. Niezależnie od wskazówek, jakie znaleźć można w posłowniu, chętnie służyc będziemy zainteresowanym wszelką radą i pomocą.



AE

1384058

ŚWIECZKA ZGASŁA

O s o b y :

Pani

Pan

Rzecz dzieje się w leśnej chacie.

(Scena przedstawia małą, nędzną izdebkę. Drzwi w głębi, przy drzwiach siennik na tapczanie, kocem przykryty; na lewo okienko, na prawo kominek wysoki, na którego gzymsie miska i parę garnków; na przodzie sceny w środku stół wąski a długi, za nim ława. Przy kominku siedzi Pani w salopie, w zakwefionym głębokim kapeluszu, i parasolką stara się wzniecić tlejący ogień. Później wchodzi Pan, w paltocie z kołnierzem wyżej uszów podniesionym, w czapce nasuniętej na oczy i latarnią pojazdową w ręku. W pierwszej połowie sceny mówią zawsze odwróceniu od siebie.)

Pan (wchodząc) Niech jasny piorun trzaśnie wszystkie poczty razem! Pocztylion pijany, szkapy narowiste, karetka jak z ciasta: życia nie jest się pewnym.

Pani (wstając) Czy możemy już jechać?

Pan (nie słuchając) Poduszki twarde, jak gdyby kasztanami wypchane. I zaledwie człowiek nareszcie zasnąć potrafi,—brum, bum, bum! budzi się w kałuży. To ani przyjemnie, ani wesoło.

Pani: Czy możemy już jechać dalej?

Pan: Szczęście, że uratowałem przecie latarnię z urzędową łojówką!

Pani: Czy pan nie słyszysz, o co się pytam? można być grzeczniejszym i odpowiadać przynajmniej. Pytam się: czy już możemy jechać dalej?

Pan (zniecierpliwiony) Gdzie, jak, co, czym mamy jechać?

Pani: Jak to czym? Kołmi, karetą, jakeśmy tu przyjechali... Prawdziwie, pan jesteś niegrzeczny.

Pan: Karetą do góry brzuchem tylko jednym kołem fika.

Pani: Można dźwignąć, nie takie ciężary dźwigają. Trzeba tylko trochę dobrej woli, trochę grzeczności. A nie można dźwignąć, to innym sposobem trzeba się ratować. Każ pan konie założyć do jakiej bryki.

Pan: A gdzie jest jaka bryka?

Pani: Do wozu nareszcie.

Pan: A gdzie wóz?

Pani: We wsi przecie woza znajdzie; tylko trzeba trochę grzeczności.

Pan: Ale, żeby wóz był we wsi, to na to trzeba wsi, a na miłą w koło wsi nie ma.

Pani: A to pięknie!

Pan: Piękności nie widzę. (*Pani wraca na zydelek; on mówi do siebie*) Im starsza, tym dla mnie niebezpieczniejsza; nie byłibyśmy się tak ogromnie wyrócili. Ale takie to już moje przeznaczenie, fatum!

Pani (*wstając*) I cóż teraz będziemy robić?

Pan: Czekać cierpliwie, póki poczytliw z innym nie wróci pojazdem.

Pani: Długo to trwać będzie?

Pan: Parę godzin.

Pani: To bardzo nieprzyjemnie.

Pan: W samej rzeczy nieprzyjemnie; ale nieprzyjemność przewidziałem, jak tylko spostrzegłem na stacji, że jakaś pani wybiera się ze mną w podróż.

Pani: Bardzo grzecznie; nie ma co mówić.

Pan: Ale grzeczniej byłoby, gdyby ta pani nie straciła była niepotrzebnie pół godziny czasu; ale jak się zaczęła rozbierać, przebierać, ubierać — nie było końca. Gdybyśmy byli wczas wyjechali, byłibyśmy, nim księżyc zaszedł, przebyli zły kawał drogi i nie byłoby katastrofy. Ale takie to już moje szczęście!

Pani: Nie byłoby katastrofy, gdybyś pan był nie spał.

Pan: To mój sen stracił z mostku?

Pani: A tak jest poniekąd, bo gdybyś był trochę grzeczniejszym, i nie był spał, byłbyś mógł doglądać i budzić poczytliwona, byłby się pojazd nie wyrócił i nie byłbyś pan na mnie upadł

tak okropnie, bez najmniejszego względu, który się przecie każdej damie należy.

Pan: I cóż się z tego stało?

Pani: Dobre pytanie! Zgniotłeś niegodziwie, ledwie mnie pan nie zadusiłeś.

Pan: Ale nie zadusiłem. (*na stronie*) Niestety!

Pani: Szkaradnie! Człowiek dobrze wychowany nie upada na damę jak kłoda. To się nie godzi!

Pan: Ależ, moja pani, to rzecz przeznaczenia. Gdyby się było wywróciło na moją stronę, byłbym panią chętnie i uprzejmie przyjął w objęcie; ale się wywróciło na prawo, musiałem upaść na prawo i troszkę ucisnąć, z wszelką wszakże przyzwoitością: to pani sama przyznać musisz.

Pani: I mój biedny kapelusz!

Pan: Tak, biedny! Pani się skarżysz, a ja pewnie do zażalenia się więcej mam powodów. Jakaś szpilka... gdzie tam szpilka! jakiś rożenek — bekaśa by na nim upiekł — z biednego kapelusza włożył mi w szyję. Gdyby nie mój kołnierz podniesiony, byłby mnie przebił na wylot... Karkiem ruszyć nie mogę.

Pani: Już panu i szpilki szkodzą!

Pan: Zapewne, że szkodzą, kiedy kołą. Cieszcie się, panie, swoimi włosami, czarne, czy białe, rude czy żółte, ale nie przypinajcie waszych perukarskich pakietów ostrymi szpilkami, które zagrażają życiu podróżującego obywatela.

Pani: Ja żadnych perukarskich pakietów nie mam.

Pan: Winszuję pani. (*Długie milczenie*).

Pani: Ależ ja zamoczyłam nogi!

Pan: Pani zamoczyła nogi, kiedy ja ją na rękę wynosiłem: jakież więc moje być muszą? Nie do tańca pewnie.

Pani: Ach, wyniosłeś mnie pan na rękę, i dziękowałam, trzy razy dziękowałam i dziękuję jeszcze — ale mnie koniecznie oporządzić się trzeba.

Pan: Zapewne, oporządzić się pani!

Pani: Pan będziesz przecie tak grzecznym dla damy i ustąpić się z pokoju.

Pan: Gdzież się mam ustąpić?

Pani: No, gdzie pan chcesz, byłeś tu nie był.

Pan: Deszcz leje jak z cebra.

Pani: Kto grzeczny, znajdzie radę na wszystko, byle tylko trochę dobrej woli, trochę grzeczności. Wszakże pan masz parasol...

Pan: I pod parasolem mam stać jak bocian na jednej nodze, póki się pani nie przebierzesz... to jest niby do wschodu słońca? O, proszę pani, to przechodzi granicę grzeczności... Ale czyliż razem zostać nie możemy? W potrzebie mogę zamknąć oczy... nie jestem ciekawy... bynajmniej ciekawy.

Pani: To być nie może. Jakaż ja biedna! Zawołajże mi pan przynajmniej tej kobiety, która nas tu przyjęła.

Pan: Tej kobiety nie ma. Wołałem, krzychałem; wyjechała pewnie baba na miotle...

Pani: Kominem, prawda, stary koncept, a niebardzo grzeczny. Gdybyś pan chciał, znalazłbyś ją pewnie, przepędzilibyśmy przynajmniej noc we troje, ale pan dla damy nie masz żadnych względów. To się prawdziwie nie godzi.

Pan: Ależ, proszę pani, gdzież ja mam szukać tej baby? Tu nie ma kurytarzów, ani rozległych apartamentów, ani suterenów, nie ma nawet sionki przed tą nędzną chatą, gdzie tylko cztery kąty, a piec piąty; i gdzież by się miała schować? gdzież ja ją mam szukać? do lasu nie pójde.

Pani: Nareszcie, gdybyś tylko chciał, mógłbyś pan i w karetce nocować... gdzie już raz spałeś tak smacznie.

Pan: A, dajże mi pani spokój! W karetce tylko kaczka teraz nocować może.

Pani: Człowiek grzeczny znalazłby tam trochę miejsca.

Pan: W wodzie? O! takiej grzeczności ani zazdrościć ani naśladować nie mogę.

Pani: Co ja mam robić? Boże mój! Boże mój!

Pan: Oto w kącie skromne łóżeczko: połóż się pani i śpij — przepisz zmartwienie.

Pani: Na tym łóżeczku? okropieństwo!

Pan: Okropieństwo? Jak się podoba: nie śpij pani. *(zbliża się do łóżka i paltot zaczyna odpinać).*

Pani *(przestraszona)* Co pan chcesz robić?

Pan: Chcę robić, czego pani nie chciałaś: chcę się spać położyć.

Pani: Ależ to być nie może.

Pan: Chciej pani być spokojna! ja zdejmę tylko paltot.

Pani: Ależ to niegrzecznie, to nieprzyzwoicie, tego nikt jeszcze nie widział: dama ma siedzieć na zydelku, a jegomość na łóżku rozciągnięty ma chrapać jak basetla.

Pan: Basetla. *(Na stronie)* Babka muzykalna. *(głośno)* Niechże i tak będzie! Przepędzimy noc bezsenną na pogadance.

Pani *(p.k.m.)* Proszę pana przynieść mi, z łaski swojej, jeżeli go to wielce nie utrudzi, trochę wody: mam nieznośne pragnienie *(Pan ogląda się na wszystkie strony, potem przynosi konewkę i podaje).*

Pani: Cóż to jest?

Pan: Woda.

Pani: Ale szklanki nie ma.

Pan: Prawda, nie ma; możesz pani łatwo widzieć, że kryształów nie ma w bufecie.

Pani: Jeszcze sobie żartuje! Ależ ja z konewki pić nie umiem.

Pan: W potrzebie można się nauczyć; podniosę trochę konewkę i w górze trzymać będę... nie ma niebezpieczeństwa... nie zaleję... ręczę honorem. Nie?

Pani: Nie, nie chcę.

Pan: Jak się podoba *(odnosi konewkę i siada na ławie).*

Pani *(na stronie)* O mój Boże, jakaż ja biedna, żem wpadła pod tak tyrańską opiekę!

Pan *(zasłyszawszy)* Ja żadnej opieki nad panią nie przyjąłem i nad żadną damą nigdy przyjmować nie będę. Mądra, która mnie złapie... Ona jednymi drzwiami, ja drugimi... w potrzebie skoczę z dachu albo wpływ Pełtew przepłyne.

Pani *(p.k.m.)* Jeżeli to nie przechodziło zakresu pańskiej grzeczności, prosiłabym go ogień poprawić.

Pan *(zbliżając się do kominka)* Czym poprawić? Widzę tylko jedną trzaskę i jeden patyczek jak ołówek.

Pani: A we wszystkim trudności! Tylko trochę dobrej woli... mnie zimno.

Pan: Ognia już nie ma.

Pani: Ach, gdzież tam, podmuchał pan trochę; proszę pana, podmuchał!

Pan (*dmuchając*) Fu! fu! fu! Dalibóg, nie ma.

Pani: Jeszcze trochę, proszę pana.

Pan: Fu! fu! fu! ani jednej iskry.

Pani: Jakaż ja biedna!

Pan: Ale w popiele są kartofle... spotkam się z nimi niepotrzeź, bom diablo głodny po kąpieli. (*Czas jakiś milczenie. Pan przynosi kartofle na misce, dostaje dwie gazety z zapieczetowanego pakietu i zaściela nimi stół, dobywa nóż z kieszeni i siada na lawce. Pani zsydek, na którym siedziała, przynosi na przód sceny i siada odwrócona nieco od stołu.*)

Pani (*na stronie*) Teraz będzie jadł — umie tylko spać i jeść — pewnie stary kawaler.

Pan: Ile razy chciałem służyć jakiej pani, zawsze mnie jakieś nieszczęście spotkało, i dlatego nie żeniłem się.

Pani: Zgadłam. Dobrześ pan zrobił.

Pan: Nie mam szczęścia do płci pięknej a nie młodej: to rzecz pewna. Gdzieś się pomknął, katastrofa. Mógłbym tomy o tym napisać... uf, gorące. Na przykład, raz na balu siedziałem sobie spokojnie przy stronie... wtem jakaś rozhułana tanczniczka zaczepia mi nogę krynolinową obręczą... padamy oboje, jak orzeł dwuźbisty, ja na prawo, ona na lewo — powiadają, że było co widzieć, ale ja wiem tylko, że potem kulałem cały tydzień! (*Je — milczenie*) Drugi raz znowu wychodzę z teatru, kończąc sobie spokojnie dwugodzinne ziewanie; wtem na kurytarzu lampa naftowa pęka, jakaś pani staje w płomieniu. Rzucam się oczywiście, gaszę ogromną peryferię wszelkimi w tym razie dozwolonymi sposobami; gaszę i ugaszam naręście, ale poparzywszy sobie ręce i kolana. (*p.k.m.*) Chorowałem potem dwa tygodnie — fatum! (*po dl. m.*) Jednego dnia przyszło na myśl damom urządzić spacer dużym czótnem; dobrze, płyniemy po czystych wód kryształach... księżyc srebrnym światłem świeci... kwiaty pachną... słowik śpiewa — bardzo pięknie. Ale w czótnie coś zaczyna być za mokro... wody coraz więcej, woda sączy się szparami, jakby szpary na to były. Damy krzyczą: do brzegu! Przybijamy więc do tego brzegu, wyskakujemy na piasek...

ale biada! zdrada! spod piasku woda tryska, zapadamy się po kolana... trzeba damy wynosić, nie ma co myśleć. Dostała mi się najdłuższa — wyniosłem wprawdzie i wyratowałem, ale potem krzyżów rozprostować nie mogłem. (*p.k.m.*) Chodziłem potem przez trzy tygodnie, jak haczyk — fatum, fatum! (*Pani wstrzymuje się i śmieje się skrycie; po długim milczeniu*). Nareszcie raz jednego wracam zmęczony z polowania — patrzę, jakaś kolasa pędzi, furmanowi lejce z ręki wypadły — szkapy wierzgają... pani krzyczy: ratujcie! ratujcie! Jakże nie ratować, proszę pani. Biegnę, chwytam lejce prr! prr! haho, haho!... kolasa stanęła, zbliżam się do stopnia i trzystofuntowa obywatelka pada mi w objęcia. Ugiąłem się wprawdzie... zatoczyłem się... i nogę pod koło włożyłem (*p.k.m.*). Leżałem potem w łóżku trzy tygodnie. Fatum! (*Odsuwa miszkę, czas jakiś milczenie*).

Pani (*na stronie*) Jakże te kartofle pachną! (*Wstaje i przechadzając się w głębi głośno*) Co mnie mogą interesować smutne wypadki pańskiego życia!

Pan: Ja też nie opowiadam pani, ja mówię do siebie — monolog. Nie ma tragedii bez monologu, zaczawszy od sławnego monologu Hamleta: „być albo nie być”.

Pani: Aż do kartofli.

Pan: Może pani kiedy o tym słyszała?

Pani: O kartoflach?

Pan: Nie, o Hamlecie.

Pani (*ironicznie*) Jak o żelaznym wilku. (*na stronie*) Jak te kartofle pachną! (*Odchodzi w głąb*).

Pan: A co w moim przeznaczeniu... ja mówię to do siebie... monologuję... Co w moim przeznaczeniu najprzykrzejszego, najokropniejszego, najboleśniejszego, że wszystkie moje damy, wyratowane przeze mnie tak wielkim poświęceniem, nie wyszczególniały się ani młodością, ani powabami duszy ni ciała. Fatum! (*Chce się położyć na lawie i znowu siada — opierając głowę na lokciach, na stronie*) Zapaliłbym cygaro, ale stara dewotka będzie wrzeszczeć. Stara pewnie, bo nie bylibyśmy się wyrócili tak szkaradnie. Młoda nie schowałaby się w zakwefiony kapelusz, jak w kaptur kapucyński. Kapucyny przynajmniej nie kolą.

Pani (*stając przy stole, p.k.m.*) Już pan nie jesz?

Pan (zawsze nie patrząc na nią) Nie.

Pani: Dobre kartofle?

Pan: Dobre.

Pani: Można wziąć jeden?

Pan: Jeden, dwa, trzy i cztery, ile pani chcesz. (Podsuwa jej miskę i nóż). Nie zapraszałem pani na skromną wieczerzę, bo się bałem, prawdę mówiąc.

Pani: Czegóż się pan bałeś?

Pan: Bałem się, aby nie było z kartoflami, jak z tózką. Sama nie chciałaś i mnie spać nie pozwoliłaś — a w tym razie nie mógłbym być posłusznym, bo byłem bardzo głodny.

Pani: Nie trzeba w niczym przesadzać, ale przesady w grzeczności z pańskiej strony obawiać się nie można. (Zdejmuje kapelusz i kładzie na zydelku. Pan, założywszy ręce na stole, spiera głowę jakby do spania — milczenie).

Pani: Nie ma grabek?

Pan: Nie ma.

Pani (zdejmuje rękawiczki i jeść zaczyna). W samej rzeczy, bardzo smaczne. (Milczenie).

Pani: Śpisz pan?

Pan: Nie.

Pani: Nie masz pan soli?

Pan: Nie mam.

Pani: Proszę pana...

Pan: Szukałem i nie ma. (Długie milczenie. Pani, zjadłszy, siada bierze kapelusz na kolana i grzebykiem układa loki, zawsze trochę tyłem do śpiącego zwrócona).

Pani: Kiedyś przecie ta noc się skończyć musi. (p.k.m.) Póki życia, podróżować nocą nie będę pocztowym pojazdem, a zwłaszcza ze starym kawalerem. Ci ludzie nie mają najmniejszego wyobrażenia o grzeczności, o uprzejmości dla dam. (Po krótkim milcz.) Kazał pić z konewki! Teraz tylko co nie chrapnie — szkaradnie. (Milczenie). Śpisz pan?

Pan: Nie.

Pani (zawsze odwrócona) Proszę pana, która godzina?

Pan (z głośnym westchnieniem odpina paltot i dostaje zegarek) Pół do drugiej. (Spojrząwszy na panią). A! a! (Zdejmuje czapeczkę i mówi do siebie półgłosem) I ja spałem, głupi!

Pani (układając loki). Która, proszę pana?

Pan: Pół do drugiej. (Zdejmuje paltot i na stronie). Ależ bo to coś bardzo ładnego... Dalibóg, bardzo ładnego... i ja głupiec, osioł, cymbał, ja spałem!

Pani (p.k.m.) Dalekoż jeszcze do dnia?

Pan: Zdaje mi się, że będzie parę godzin. (Na stronie). Ależ bo to ładna! Bodajem nigdy nie zasnął!

Pani: O, dla Boga! jeszcze parę godzin.

Pan: Ale kapelusz, jak widzę, zawadza pani.

Pani: Bynajmniej.

Pan (zbiera gazety i nimi całą siłą szoruje stół, potem się zbliżając). Pozwolisz pani wziąć kapelusz i na stole położyć, stół zupełnie czysty.

Pani: Dziękuję. (Oddaje kapelusz i parska śmiechem).

Pan (spojrząwszy po sobie) Cóż panią śmiesz?

Pani: Śmieję się, bo wystawiałam sobie pana nieco podstarzałym. (Śmieje się)

Pan: Dlaczegoż pani myślałaś, że podstarzały?

Pani: No, bo młodzi są zwykle grzeczniejszymi.

Pan: Ależ, łaskawa pani, czymże ja zgrzeszyłem? Wydobyłem panią, nie chwając się, z zatopionej karety — przyniosłem latarnię, kochaną latarnię, która nam dozwoliła poznać się wzajemnie... bodaj się nigdy nie stłukła. Babę, nim jeszcze tu przyszedłem, wołałem, krzyczałem hop! hop! Ale przestraszona pewnie niespodziewaną naszą wizytą, znikła, jak kamfora — cóż miałem robić? Pod parasolem, ani też w zatopionej karecie nocować nie mogłem... racz to pani uwzględnić. Ognia nie rozpałiłem, ale, Bóg widzi, dmuchałem co siły, najserdeczniej... ale teraz zapalę chatkę, jeśli pani każesz.

Pani: Co za myśl!

Pan: Podałem pani konewkę... ale, prawda, przypominam sobie, mam w torebce flaszczykę z winem i kubek.

Pani: Dziękuję panu, proszę tylko podać w kubku trochę wody.

Pan: Ale kto tam wie, jaka ta woda — wolisz się pani napić kilka kropel wina — wino prędzej pragnienie ugasi. (*Pani pije trochę*). Jakże się cieszę, że pani usłużyć mogłem. Jeszcze troszkę — nie zaszkodzi, na honor, nie zaszkodzi. Teraz muszę pani powiedzieć otwarcie, że istotnym powodem katastrofy jest nie moja niegrzeczność, ale jej kapelusz.

Pani: Pan masz do niego urazę, że ukłuł.

Pan: Bynajmniej — owszem, będę miał pamiątkę — ale pani skryłaś się w zakwiecony kapelusz, myślałem więc, że to nowy koncept mojego fatum. Powinienem być wprawdzie poznać młody dźwięk głosu... ależ łaskawa pani, oparzony na zimne dmucha. Gdybym był, siadając do pojazdu, zobaczył twarz pani, nie byłbym spał pewnie, byłbym budził, szturkał, pilnował poczytłonia i nie byłoby nastąpiło nieprzyjemne wprawdzie zdarzenie, ale któremu ja teraz już złorzeczyć nie mogę. A teraz, przy podanej sposobności, trzeba, abyśmy się trochę lepiej poznali. (*Ogląda się za stolkiem, nareszcie, nie widząc, znajduje jakąś małą paczkę i wysypuje trochę kartofli, które po całej izdebce się rozsypują z halasem*).

Pani: Co to jest?

Pan: Grzmoty. (*Siada przy pani na paczce*). Ja piszę czasem komedie, mam więc zwyczaj zaczynać od wymieniania osób, że zaś nie ma parteru, do pani zwracam mowę. Nazywam się Władysław Poraj. Mam w niewielkiej majątności niewielki domek, z jednej strony duże lipy, z drugiej łączka, a za łączką rzeczka.

Pani: To tam bardzo ładnie być musi. Lipy, łączka, rzeczka... a kwiaty są?

Pan: Domek jak w jednym bukiciele.

Pani: Ślicznie! Jakże tam panu dobrze być musi!

Pan: Nie skarzę się, ale jednak czegoś mi brakuje: jestem sam zawsze.

Pani: Nie masz pan sąsiadów?

Pan: Mam, ale zawsze u mnie bawić nie mogą, a jak odjadą — pustka.

Pani: No, kiedy samotność przykra, powiedziałabym, zrób pan tak, jak wszyscy robią w tym razie: ożeń się. Ale słyszałam, że pan kobiet nienawidzisz.

Pan: O! o! nienawidzę... bardzo proszę!... nienawidzę!... tego nigdy nie powiedziałem — powiedziałem tylko, że tych dam, co mnie piekły, co mnie topiły, co mnie kaleczyły, kochać nie mogę; ale ja, na honor, pieć piękną szanuję i uwielbiam, a zwłaszcza są powaby, które mnie za serce chwycą, nim się jeszcze postrzec mogłem.

Pani: I wiele to razy było, że się pan jeszcze postrzec nie mogłeś?

Pan: Raz tylko.

Pani: A!

Pan: Bo ja mam w ocenieniu piękności pewne zasady, od których zboczyć nie mogę, których trzymać się muszę. Na przykład w zachwyceniu wprowadza mnie włos jasny, a oko czarne — usteczka, co by się chętnie śmiały, a zawsze śmiać się boją — nosek... o mój Boże!... a uszko malutkie, maluteńkie... aż dreszcz przechodzi.

Pani (*wstając*) Odwdzięczając się panu, muszę i o sobie coś powiedzieć. Nazywam się Jadwiga...

Pan: Jadwiga! a ja Władysław: co za szczęście!

Pani: Nazywam się Jadwiga Moniecka, jestem córką pułkownika, o którym pan zapewne słyszałeś.

Pan: Tak dalece... ale pewnie będę słyszał.

Pani: Jadę teraz do Lwowa i moja przyjaciółka doniosła mi, że może mnie umieścić przy młodych panienkach w bardzo szanownym domu i że...

Pan: Przepraszam, że przerywam. Ja powiedziałem w mojej biografii, że nie mam żony. Pani rzekłaś: zgadłam — nie wiem, dlaczego pani zgadłaś, ale ja nie zgaduję i chciałbym wiedzieć, czy jesteś jeszcze wolną, czy nie masz mężulka albo jakiego niegodziwego narzeczonego.

Pani: Ani jednego, ani drugiego.

Pan: To dobrze, jesteś jeszcze wolną; bardzo dobrze, ja wolność lubię. A teraz słucham dalej.

Pani: Powiadam więc, że mam nadzieję być umieszczoną jako guwernantka.

Pan: Ach, panno Jadwigo, jakże wiele i mnie nauczyć by się trzeba! Ja uczyłbym się jeszcze chętnie — mam ochotę uczyć się ogromnie.

Pani: Kształcić się zawsze czas — nigdy za późno.

Pan: Wiele i w moim charakterze byłoby do sprostowania. O! bardzo wiele! Potrzeba by mi dobrej rady, rozumnej rady... ładnej rady.

Pani: Łatwo sprostować, znając swoje wady.

Pan: Poddałbym się chętnie pod dozorczą nauczycielską opiekę.

Pani: Jeżeli tak sobie pan życzysz, mogłabym mu w tym być pomocną.

Pan: Bardzo, bardzo proszę, moja panno Jadwigo.

Pani: Jest w domu mojej siostry staruszek bardzo świątły i szanowny, l'Abbé Barot, ten dla pana Władysława byłby towarzyszem...

Pan: O, dla Boga! Stary Abbé! mnie nie Abbego potrzeba, ja potrzebowałbym młodej, przyjemnej, łagodnej opieki, ja byłbym tak wdzięcznym, tak potulnym...

Pani: Panie Władysławie, świeczka się dopala.

Pan: Prawda, dopala się. Ja byłbym tak potulny, tak posłuszny, tak bym mocno kochał moją opiekę. Opieka miałaby domek w kwiatkach, a w domku serce kochające. *(Bierze ją za rękę).*

Pani: Panie Władysławie, świeczka gaśnie.

Pan: Prawda, gaśnie. Panno Jadwigo, chcesz być guwernantką, bądźże moją.

Pani: *(odsuwając się).* Panie, jakże to mam rozumieć?

Pan: Ach! jakże to ładnie będzie, jak z ambony spadną Władysław i Jadwiga razem. *(Całuje ją w rękę).* Prawda, że by to ładnie było?

Pani: W samej rzeczy byłoby ładnie.

Pan: O, moja najpowszechniejsza panno Jadwigo! *(Całuje ją w rękę).*

Pani: Panie Władysławie, świeczka zgasła.

Pan: Prawda, zgasła. *(Słychać uderzenie w trąbkę pocztarską i turkot powozu; światło przez okienko, coraz mocniejsze, oświeca nareszcie całą izdebkę).* A bodaj ci trąbiło.

Pani: Co to jest?

Pan: Nasza poczta.

Pani: Już?... Wybiegnijmy prędko, aby nie widzieli...

Pan: *(kończąc sens)* Że świeczka zgasła. Inną zapalimy, co świecić będzie nad miłością naszą, a ta...

Pani: *(podając mu rękę)* Nigdy nie zgaśnie. *(Wybiegają).*

KURTYNA

Z JAKIM SIĘ WDAJESZ, TAKIM SIĘ STAJESZ

O s o b y :

Michał Dobrost, }
Józef, jego brat, } sąsiedzi.
Mateusz Zgaga, }
Barbara, żona Michała.
Marta, jej siostra, żona Józefa.
Justysia, służąca.

Rzecz dzieje się w małym miasteczku, w domu Michała.

(Teatr przedstawia duży pokój. Drzwi środkowe i boczne. Przy środkowych po obu stronach duże szafy. Po lewej stronie od aktorów okno. Na środku duży stół kilimkiem przykryty).

S c e n a I

Barbara, Marta, Justysia

(Barbara i Marta siedzą przy stole i szyją przez okulary. Justysia sprząta).

Barbara: Ja ci powiadam, siostrze, że się serdecznie zaczynam turbować. Nasi mężowie od niejakiego czasu jakby nie ci sami.

Marta: Ach, i ja to uważałam.

Barbara: Mój Michałisko coś mi sposepniał, posmutniał. Już dawno nie śpiewał swojej ulubionej piosneczki: „Chałupeczka niska, ojciec matkę ściska”.

Marta: Mój Józef skrycie łzy ociera.

Barbara: Poczciwe też to to moje mężysko — złote serce.

Marta: A mójże?! Za królika nie ma złości.

Barbara: Jak się tam trochę potarkocze i nie bez tego, aby się czasem nie potarkotało... nie byłoby ładu w domu.

Marta: Pozasypialiby wszyscy.

Barbara: To mój Michał bywało mruknie tylko: „Daj Boże szczęście” — i pójdzie sobie, zacisnąwszy czapkę na uszy.

Marta: A mój nieborak z głową się nakryje i niby śpi.

Barbara: A teraz pochmurny łązi jeden za drugim. — Cóż to im się stało?!... Co to być może?

(Justysia stając między nimi).

Justysia: Ot za pozwoleniem, ja paniom powiem.

Barbara: *(kładąc robotę).* Ty, Justysiu? ty miałabyś wiedzieć?

Justysia: Wiem, wiem, i to bardzo dobrze.

Marta: No to powiedz.

Justysia: Wasi panowie mężowie są... zazdrośni.

(Barbara i Marta zdejmują okulary i śmieją się serdecznie).

Nie śmiecie się, panie, bo ja wiem, co wiem.

Barbara: Ależ głupia dziewczyno, tobie w głowie miłości, zazdrostki, ale nam, moje dziecię, już nie po temu. Spójrzaj na mnie i na siostrę, czy to o takie żony mężowie zazdrośni?

Marta: I nasi mężowie jeszcze wtenczas, kiedyśmy były młode, nie znali zazdrości, bo nam ufali. Trzydzieści lat Barbara, a ja dwadzieścia dziewięć, żyłyśmy z naszymi mężami jak synogarliczki — a teraz... nie, nie, to być nie może.

Barbara: Dobrze mówi Marta, jak synogarliczki. I nieraz ksiądz proboszcz dał się z tym słyszeć, że takich małżonków jak Dobrostów i w Paryżu poszukać. — Bajka więc, Justysiu, wierutna bajka.

Justysia: Ja wiem, że obaj panowie bracia są dobrymi mężami, ale na nieszczęście mają sąsiada, pana Mateusza Zgagę. Ten to istny puchacz, co się po nocach wałęsa, w każdy kąt, w każdą dziurę zagląda — co już trzecią żonę zamęcza... ten, ten waszych panów buntuje. Proszę tylko posłuchać, co on na wszystkie żony wygaduje.

Marta: Jakże ty wiesz?

Justysia: Słucham nieraz pod drzwiami.

Marta: A fe!

Justysia: Jakże inaczej dowiedzieć się, czego się nie wie? Spróbujcie, panie, raz jeden podsłuchajcie, a przekonacie się, dlaczego wasi panowie mężowie nie tacy, jacy dotąd byli.

Marta: Ja tego nie chcę. Zmyję tego głowę Józefowi i kwita.

Barbara: Ale czekajno, czekaj, tak dalej być nie może... nic jeszcze nie mów Józefowi i spuść się na mnie. Justysia może przesadza — sama przekonać się muszę.

Marta: Jak chcesz, ja się do tego mieszać nie będę.

(Michał i Józef wchodzi — śmiech kobiet — zadziwienie mężów).

Barbara: Cóż wam się tak czupryny najeżyły? W starych piecach diabeł pali, co?

(Kobiety, śmiejąc się, odchodzą).

S c e n a II

Michał, Józef

Michał: *(po długim milczeniu).* Śmieją się.

Józef: Śmieją się.

Michał: Ale z czego się śmieją?

Józef: Lepiej, jak gdyby płakały.

Michał: Co powie Mateusz?

Józef: Ech, ten Mateusz! tylko bredzi i bredzi.

Michał: Ha! Dajno pokój, to człowiek światowy — warto go posłuchać.

Józef: No, prawda, światowy — ależ i pan brat byłeś w Ołomuńcu dwa razy.

(Słychać za sceną głos Justysii: Hu! hu!)

S c e n a III

Michał, Józef, Mateusz

Mateusz: *(tyłem wchodzi i grożąc mówi za sceną).* Poczekaj! dam ja ci kiedyś. Poczekaj. *(Zbliżając się do siedzących).* Ładaco dziewczyna ta wasza Justysia.

Michał: Cóż ci zrobiła, panie Mateuszu?

Mateusz: Alboż to jedno! Ile razy mnie zobaczy, udaje pu-chacza, krzyczy: hu! hu! Ładaco dziewczyna. — Kobietom nie podoba się, kiedy kto w dzień i w nocy ma na nich oko otwar-

te... nawet zdaje mi się, że to ona ze strychu raz na mnie chlupnęła... i nie wiem, czy wodą, czy nie wodą... No, ale jej kiedyś odpłacę.

Józef: Ot, swawolne; zwyczajnie jak młode.

Mateusz: Młode, stare, nic nie warte.

Michał: Ależ, ależ — dajno pokój.

(Mateusz siada przy stole między dwoma — do sceny obrócony).

Mateusz: Wszystkie nic nie warte. Ja mam trzecią żonę i wiem, co się u mnie działo, wiem, co się dzieje na świecie — nie z jednego pieca chleb jadłem. O! małżeństwo to przekleństwo!

Józef i Michał: O! o! panie sąsiedzie.

Mateusz: Plaga boska, ja wam powiadam, przekonacie się kiedyś. Mam trzecią żonę i każda... No!...

Michał: Zawsze ci się coś przywiduje.

Mateusz: Tak! przywiduje!... Moja pierwsza żona Elżbieta...

Michał: Była poczciwa.

Józef: I ładna.

Mateusz: Prawda, ładna i młoda — nie ma się też co i dziwić, że bryknęła...

Michał: A fe, co ty mówisz!

Mateusz: Wiem, co mówię. Dlatego przy zawieraniu powtórných ślubów strzegłem się piękności. Wziąłem Katarzynę — zezowatą i z brodawką na nosie.

Józef: Ale przez to była dobrą żoną.

Mateusz: Mnie się o to pytać. Za przykładem pierwszej poszła i druga.

Michał: Ale gdzie dowód! gdzie dowód?

Mateusz: Gdzie dowód! Zaraz, zaraz — ale pierwej powiem, że jak przyszło wybierać trzecią żonę, bo mi do gospodarstwa była potrzebna, wyszukałem sobie wdowę... już dobrze dościgłą... ba, może nawet i zanadto — co zaś do jej powierzchowności... nic nie powiem, znacie ją.

Michał: No, o jej piękności mało da się powiedzieć, to prawda.

Mateusz: Wielka prawda. Myślałem więc, że z tych względów mogę być spokojny — bajka!

Michał: I pierwsza i druga i trzecia — wszystkie twoje żony uczciwe niewiasty, ale tobie zawsze coś się przywiduje, bo nigdy przecie nic złego nie widziałeś.

Mateusz: Alboż to trzeba widzieć koniecznie, aby się przekonać, że nam żona figla płata?

Józef: A jakże inaczej?

Mateusz: To ja wam zaraz powiem, bo bywałem w świecie — napatrzyłem się i nasłuchałem niemało.

Michał: Chcielibyśmy to słyszeć.

Mateusz: Słuchajcie. Jak tylko żona powiększa umizgów... źle. Jak dom przystraja... źle. Jak dla ciebie haftuje jakie niespodzianki... źle. Jak cię karmić zaczyna łakociami... najgorzej. A przy tym jest zaraz w domu jakiś obcy zapach, czyli raczej odor... coś, czego nazwać ani uchwycić nie można — wtenczas, wtenczas bądźcie pewni, że się w stadle małżeńskim dzieje coś złego... i tylko o to już idzie, aby się naocznie przekonać.

Michał: I w tym sęk właśnie, któregoś nigdy nie skruszył.

Mateusz: Bo mi czasu zabrakło, ale pewnośc była. Tak na przykład z pierwszą moją żoną, Elżbietą...

Józef: Niech Bóg świeci nad jej duszą.

Mateusz: Ha! — zapewne. Ale to tak się stało. W siódmym miesiącu po ślubie uczułem jakiś odor rozszerzający się po całym domu... niby skóry, palonego rzemienia, juchtu... nie mogłem dociec, co by to być mogło. Aż razu jednego idąc wzdłuż ratusza, zaleciał mnie podobny odor... obracam się, za mną dwóch dragonów! — mam!...

Michał: Cóż masz?

Mateusz: Przekonanie, że dragon uczęszcza w moim domu.

Józef: Aleś go nie zobaczył.

Mateusz: Ba! żebym był zobaczył.

Józef: Cóż by było?

Mateusz: Byłbym widział.

Michał: A więc dowodu nie miałeś.

Mateusz: Miałem przekonanie. Wy mi wiercie, bo ja znam świat i kobiety. — Druga moja żona, Katarzyna, w pewnym czasie...

Michał: W siódmym miesiącu?

Matrusz: Żebyś o tym wiedział, zawsze w siódmym miesiącu objawiają się pierwsze oznaki. — Otóż moja Katarzyna zaczęła mię nagle nadzwyczajnie karesować... to mnie brała za ucho... to mnie za nos ciągnęła... O! źle... dreszcz mię przesła... przy tym ciągle wybiegała do cioci... każda ma ciocię, to niezawodnie... ale ile razy wróciła od cioci, tyle razy czuć ją było tytoniem.

Józef: To dowodziło, że ktoś u cioci tytoń palił.

Mateusz: Ale kto? to pytanie.

Józef: Mogłeś zobaczyć.

Mateusz: Nie chciałem sponżyć.

Michał: I cóż?

Mateusz: No cóż? — umarła.

Józef: Biedna kobieta.

Mateusz: A teraz z moją grubą Anną jeszcze i siódmy miesiąc nie minął... trask!... firanki zawiesza, kwiateczki zasadza, przysmaczki przyprawia... to jakieś bigosiki, to jakieś nadziwanki. We czwartek dała mi kluseczki z grzybową podlewą... ja to bardzo lubię... jadłem jak wilk... małem się nie udławił... jadłem w złości, bo wiedziałem, czym to pachnie... nie grzybami... szkoda mówić...

Michał: Z tego więc wnosisz?

Mateusz: Nie wnoszę, ale wiem. Jestem na tropie.

Michał: A ba!

Mateusz: Ten pędziwicher Fikalski żonę mi bałamuci.

Michał: Fikalski!... — Ależ bój się Boga, Mateuszu — wszak mówiłeś i przeczyć nie można, że twoja Anna więcej jak niemłoda i nigdy podobno nie była nad miarę powabną.

Mateusz: Ha! co to znaczy — stary żołnierz to odważny.

Józef: To być nie może.

Mateusz: To niezawodnie. Ale o mnie niech mowy nie będzie, wczoraj zaszło coś dla was ważniejszego.

Józef i Michał: Dla nas?

Mateusz: Słuchajcie. Koło dziesiątej noc była dość jasna... szedłem moją ścieżką przez sad, wiecie... a wtem z tyłu mię napada...

Michał: Kto?

Mateusz: Ha! żebym wiedział?

Michał: Mogłeś przecie zobaczyć.

Mateusz: Jak miałem zobaczyć?!... W plecach oczów nie mam... i szczęście, bo byłby mi je wybił do szczętu.

Józef: I domyślasz się, że to Fikalski?

Mateusz: Nie, nie Fikalski, bo Fikalski mańkut, a to szło z góry na dół, od prawego do lewego. Ledwie dopadł domu... i aż za drzwiami mogłem się zapytać: „Kto tam?”

Michał: Przykre zdarzenie.

Mateusz: Komu to mówisz? Ale rano poszedłem na miejsce, gdzie się to stało... bo to zawsze miło przekonać się na miejscu — wtem, patrzę... i podnoszę... O!

(Dostaje z kieszeni kawałek przetrąconej laski).

Michał: Kawałek przetrąconej laski...

(Podaje Józefowi).

Józef: Hm, jakieś twarde drzewo.

Mateusz: Ja wiem, że twarde.

Michał: Żałujemy cię bardzo, ale cóż to się nas może tyczyć?

Mateusz: Bardzo wiele. Ponieważ bowiem to nie był Fikalski, więc był jakiś inny gach, co się wkraadał lub wykraadał z jednego z waszych domów.

Michał i Józef: O! O! O! Co ty mówisz?

Mateusz: Mam niemylnie przekonanie.

Michał: Moja Barbara jak złoto.

Józef: A mojaż Marta!

Michał: Naszych żon posądzać nie można.

Mateusz: Nie posądzam i plotek nie chcę robić. Ale jako dobry sąsiad i jako człowiek, który bywał w świecie, powiadam wam: „Strzeżonego Pan Bóg strzeże”... do czasu, notabene. Szukajcie a znajdziecie... gdzie, jak, co? — nie wiem, bo plotek nie lubię... ale ja mam przekonanie. Pomóżcie mi tylko odkryć właściciela tej niefortunnej laski... patrzcie zawsze na cieńsze końce, czy nie brak kawałka.

Michał: Ot wszystko baśnie.

Józef: I to baśnie niegodziwe. My ufamy naszym żonom.

Mateusz: A ja wam powiadam, że wszystkie na jedno ko-pyto. Szukajcie, a znajdziecie. Skończyłem.

(Odchodzi).

Scena IV

Michał, Józef

(Michał chodzi wzdłuż i w szereg; Józef dobywa chustki i lzy ociera).

Michał: Józefie!

Józef: Panie bracie!

Michał: Moja Barbara uczciwa białogłowa.

Józef: *(ocierając lzy).* A mojaż Marta?

Michał: *(zawsze chodząc — p. k. m.).* Zapach... odor... co za wymysły — łakocie... jakie łakocie? — No, w śródę była wprawdzie gęś...

Józef: A tłusta?

Michał: Ale co to ma znaczyć? *(p. k. m.).* Czasem za wąsy mię pociągnie.

Józef: Cóż to dowodzi?

Michał: Podług Mateusza dowodziłoby pochlebstwa, umizgi, karesanty.

Józef: No toć nie bez tego, abyś i pan brat swojej Basi nie klapnął, ba, i nie uszczypnął czasami.

Michał: Prawda, prawda, bo też to i pocziwe kobiecisko.

Józef: A mojaż Marta?

Michał: *(p. k. m.).* A jednak ten przekłety Mateusz... i wiesz, Józefie, że miałem kaduczną ochotę tałapnąć go za te jego słowa.

Józef: Nie byłbym go bronił.

Michał: A jednak zabił ćwiek w głowę.

Józef: Ha! zabił, panie bracie. — Ale co tam myśleć o tym. *(Ociera lzy).*

Michał: Jak nie myśleć?!

Scena V

Ciż sami i Barbara

Barbara: *(wesolo, biorąc męża za wąsy).* Cóż wy tam mądrego radzicie?

Michał: *(cofając się).* Józefie!

Barbara: *(do Józefa).* Marta poszła do cioci, może się trochę spóźni, nie bądź więc niespokojny.

Józef: *(ocierając łzy).* Panie bracie!

Barbara: Abyście zawsze ładni byli, aby was zawsze żony kochały — patrz, Michasiu, kupiłam ci chusteczkę.

Michał: Żono!

Barbara: Nie dziękujesz mi?

Michał: *(pokrzkując).* Dziękuję, dziękuję... Józefie!

Barbara: A dla ciebie, Józefie, Marta kupiła kamizeleczkę w kratki.

Józef: Kamizeleczkę w kratki? Panie bracie!

Barbara: Cieszysz się?

Józef: Bardzo się cieszę *(ociera łzy).*

Barbara: Ale, ale... dobrą nowinę wam przynoszę — trafił mi się niedrogo i kupiłam karpia. Jutro będziecie mieli na obiad... z rodzynkami i piernikiem — co?

Michał: Barbaro!

Józef: *(ocierając łzy).* Piernikiem.

Barbara: I braterstwo z nami obiadować będzie.

Józef: Dziękuję, ale służyć nie mogę.

Barbara: Marta wprawdzie chciała ci zrobić niespodziankę i dać ci ulubione pierożki z powidłami z pieca.

Józef: Panie bracie!

Barbara: Ale Marta powiedziała, że tu swój półmisek jutro przyniesie.

Józef: Marta powiedziała?

Barbara: Więc będziecie.

Józef: Będziemy. *(Ocierając łzy na stronie).* Z powidłami.

Barbara: A teraz bądźcie mi zdrowi: muszę wyjść z domu. A bądźcie dobrej myśli, nie patrzcie jak sowy.

(Pogłaskała męża i śmiejąc się wyszła).

Scena VI

Michał, Józef

Michał: *(p. k. m.).* Józefie!

Józef: Panie bracie!

Michał: Żle.

Józef: Jakoś to będzie.

Michał: Ja ci powiadam — źle. *(p. k. m.).* Józefie, ty wiesz, że ja jestem dobrym, łagodnym człowiekiem, nikomu krzywdy nie zrobiłem i nie chcę zrobić — ale jak mnie kto dotknie boleśnie, jak mnie kto rozdrażni, w potrzebie stanę się lwem.

Józef: O dla Boga!

Michał: Centkowanym tygrysem.

Józef: O dla Boga!

Michał: Rozjuszonym niedźwiedziem... będę łamał, walił, poszarpię w drobne kawalki.

Józef: Panie bracie, mityguj się.

Michał: Bez pardonu. Zemsty, zemsty, zemsty!... Chodź, zobaczymy jałownik.

Scena VII

Barbara, Justysia

Justysia: A co? nie mówiłam?

Barbara: Ależ to nie zazdrość, to jakiś zawrót głowy, to istne szaleństwo. O ty przeklęty Zgago! O tym nam pomyśleć trzeba, tego oddalić, tego się pozbyć.

Justysia: Będę się starała i jeżeli jejmość pozwolisz, ja mu przy sposobności łapkę zastawię.

Barbara: Mądra to żmija.

Justysia: Spróbuję. *(Patrząc przez okno).* Otóż właśnie idzie. Skrada się... ogląda się... przegląda jak złodziej.

Barbara: Cóż ty chcesz zrobić?

Justysia: Proszę tylko odejść, a pod drzwiami słuchać.

Barbara: Niech i tak będzie, ale ostrożnie, bo to szczwany lis, hultaj, żmija, wąż, padalec.

(Barbara odchodzi)

S c e n a VIII

Justysia, Mateusz

(*Wchodzi, jakby się wkradał — Justysia udając, że go nie widzi, niby płacze*).

Justysia: O Fikalski!... niepocziwy Fikalski!... lekkomyślny Fikalski!... ale ci to płazem nie ujdzie, zemszczę się na tobie i na tej niegodziwej babie. (*Niby go spostrzegłszy*). Czego tu pan chcesz?

Mateusz: Gdzieś tu zostawiłem kawałek laski.

Justysia: To sobie pan poszukaj.

Mateusz: A czegoż ty płaczesz?

Justysia: Co panu do tego?

Mateusz: Cóż ci zrobił Fikalski?

Justysia: Fikalski jest hultaj, zdrajca, pędziwicher.

Mateusz: Prawda, prawda — ale cóż on zrobił?

Justysia: Co pan dziś taki ciekawy? Wolałbyś zwrócić swoją ciekawość do swego domu, do swojej żony... do swojej pięknej, milej, tłusciuchnej, podpróchniałej Anusieńki. Pójdę do niej, potłukę jej wszystkie garnki.

Mateusz: Ale to moje garnki.

Justysia: Tym lepiej. Ja chcę hałasu. Niech się całe miasto dowie, że pańska żona zbałamuciła narzeczonego biednej dziewczyny. (*Płacząc*). Fikalski zdrajca... Fikalski obiecał żenić się ze mną... i pan to cierpisz, pan nie masz wstydu, pan nie masz odwagi za drzwi wytrącić nieproszzonego gościa, umizgusa żony?!

Mateusz: Ależ ja nic nie wiem.

Justysia: Ale ja wiem, bom ze szafy widziała.

Mateusz: Ze szafy?

Justysia: Nie ze szafy. Co pan podchwytujesz moje słowa! Ale widziałam i słyszałam i kontenta jestem, że się tak dzieje, bo ja Fikalskiego i pana nienawidzę.

Mateusz: No, no, no.

Justysia: Bo pan jesteś puchaczem.

Mateusz: No, no, no.

Justysia: Cieszę się, że pan Fikalski u pana Mateusza gospodaruje, jakby u siebie. Cieszę się, cieszę się... (*Szlocha*).

Mateusz: A więc widziałas?

Justysia: Widziałam i słyszałam, że się kochają. O, Fikalsio mądry, ale i ja nie głupia! Kiedy moja pani szła na poobiednią drzemkę, a jegomość na swoją lampkę wina, wtenczas Fikalski przychodził, niby dla mnie, bo mówił, że się chce żenić, ale zaraz drugimi drzmiami wchodziła i miła, luba, twoja Anusieczka — pomiarkowałam więc wkrótce, o co idzie, i przekonałam się. Niech się nie żeni, mniejsza z tym, ale zemścić się muszę.

Mateusz: Zemścić się można, ale jak?

Justysia: Proszę mnie nauczyć.

Mateusz: Ja wprawdzie nic nie wiem.

Justysia: No to idź pan sobie z Bogiem.

Mateusz: Gdybym mógł widzieć...

Justysia: Patrz, a będziesz widział.

Mateusz: Kiedyż się schodzą?

Justysia: Nie wiem.

Mateusz: Rano?

Justysia: Nie rano.

Mateusz: Po południu?

Justysia: (*Patrząc w okno*). Idź, idź pan.

Mateusz: Gdybym mógł się schować.

Justysia: Jeszcze czego...

Mateusz: W tym pokoju?

Justysia: Jegomość zamknął.

Mateusz: A w tym?

Justysia: Alkierz jejmości. Idź pan, idź... nie mam czasu.

Mateusz: Gdybyś chciała...

Justysia: Nie chcę.

Mateusz: W szafie? co? Ja bym ci obiecał...

Justysia: Obiecanka, cacanka.

Mateusz: Na masz.

Justysia: Mało. (*Bierze więcej*). Ale pan nie myśl, że ja to przyjmuję przez chciwość pieniędzy.

Mateusz: Dobrze, dobrze. Więc to godzina zejścia?

Justysia: (*Patrząc w okno*). Oto Fikalski — idź pan, idź.

Mateusz: Jako idź?

Justysia: Czegoż pan chcesz?

Mateusz: W szafie — co?

Justysia: Niech i tak będzie, ale prędko.

Mateusz: A są tam szpary?

Justysia: Są, są. No! W szafę, albo za drzwi.

(*Zamyka Mateusza w szafie na klucz i odchodzi*).

S c e n a IX

Michał, Józef, później Mateusz

(*Michał wnosi ostrożnie wazonik z kwiatem i stawia na stole*).

Michał: (*Oglądając się*). Józefie!

Józef: Panie bracie...

Michał: Co tu czuć?

Józef: Trochę dymu.

Michał: Cóż to ma znaczyć?

Józef: Dym.

Michał: (*p. k. m.*). Józefie, byłeś kiedy w teatrze we Lwowie?

Józef: Byłem.

Michał: Widziałeś piąty akt?

Józef: Widziałem i pierwszy i drugi i trzeci...

Michał: Ale „Piąty akt” na afiszu.

Józef: Komedja?

Michał: Diabła tam komedia!

Józef: Nie rozumiem.

Michał: Ja ci powiem, jak to tam przedstawiono. Był to pan i pani, pani miała amanta...

Józef: A fe!

Michał: Nawet nie wiem dlaczego, bo mąż był przystojniejszy; ale któż zgadnie, co się kobietom podoba?

Józef: Różne gusta, i u mężczyzn czasem dziwić muszą. Ot, niedaleko szukać, gospodyni naszego...

Michał: Cicho, cicho — nie o tym mowa. Otóż ten pan, to jest mąż, poznał pismo nosem... zaprosił sobie gacha i rzekł: słuchaj! ja tu z tobą krótki chcę odbyć pojedynek.

Józef: To widzę nie były żarty.

Michał: Czekaj-no. Pojedynek! — Oto — rzekł mąż... strasznym głosem, aż mię dreszcz przeszła... oto — rzekł, — tu są dwie szklanki, jedna z winem, druga z trucizną. Wybieraj! Pij!

Józef: Czy oszalał?

Michał: Mnie w brzuchu zaczęło ćwikać.

Józef: Tamten, oczywiście, nie chciał.

Michał: Gdzie tam! Raz, dwa trzy. Chlust!

Józef: Wypił?

Michał: Jeden i drugi.

Józef: Matko wielkiego miłosierdzia! I cóż się stało?

Michał: Nie wiem. Bo mnie tak zmoczyło, taka mnie jakaś słabość opadła, żem wyszedł, nie mogąc dalej patrzeć. Ale dosyć widziałem, dosyć słyszałem, bo nauczyłem się, jak sobie należy w razie postąpić z takimi, co nam żony chcą bałamucić.

Józef: Panie bracie, to rzecz straszna.

Michał: Na wszelki wypadek chcę się przygotować. (*p. k. m. pokazując wazonik*). Patrz! to belladonna się nazywa — trucizna!

Józef: Panie bracie!

Michał: Przed kilku dniami w pałacowej cieplarni ogrodnik pokazał mi to ziele, mówiąc: to trucizna. — Byłem więc u niego i kupiłem za reński dwadzieścia centów. Teraz do roboty; trzeba się przygotować. (*Bierze ze szafki, po lewej stronie drzwi stojącej, nóż duży i moździerz, kładzie na stole i przypasuje fartuch*).

Józef: Panie, panie bracie! (*Łzy ociera — Michał chwytając nóż, ostrzy i ścina liście ze wstrętem, jakby kurę zarzynając*).

Michał: Ha!

Józef: Ha! (p. k. m.). Ale dla kogoż, dla kogo?

Michał: (wrzucając liście do moździerza). Poszukajcie, a pewno znajdziecie; a jak się znajdzie — pij!... hultaju!

Józef: Bez przekonania winy?

Michał: Po co włązi nieproszony? Potrzyмай moździerz. (trąc w moździerz) Bez pardonu: ja nie Mateusz! (trąc coraz mocniej) Ja nie ucieknę. Ja nie pytam: kum czy swat? Pij! — Józefie, podaj mi teraz dwie szklanki i butelkę wody.

Józef: Łydki mi się trzęsą. (Idzie do szafy, gdzie Mateusz zamknięty, powtarzając:) Bez pardonu... bez pardonu... zamknięta.

Michał: Ależ to nie w tej szafie. Nie wiesz, gdzie szkło?

Józef: Świata nie widzę przed sobą. (Michał nalewa wodę w moździerz, potem zlewa do jednej szklanki a drugą napelnia czystą wodą).

Michał: (odwiązując fartuch). Teraz wszystko w porządku. — O! ja nie Mateusz!

Józef: Ale słuchajno, panie bracie. Jakby przyszło do rzeczy, czego Boże chroń, jakbyś chwycił takiego, którego byś posądzał...

Michał: Bez pardonu — pij!

Józef: Więc pojedynek?

Michał: Na śmierć.

Józef: I każeś mu wybierać?

Michał: Wybieraj i pij.

Józef: A jak on wybierze wodę, nie truciznę?

Michał: No, to mu łeb rozwałę. (Przez okno wpada klucz owinięty kartką).

Józef: Co to jest?

Michał: Jakiś klucz zawinięty.

Józef: Coś napisano.

Michał: (czyta). Michale, Józefie, starzy mężowie gł... głupcy...

Józef: (czyta przez ramię). Głupcy.

Michał: (chrząkając, czyta dalej). Głupcy... szukacie, co macie pod nosem.

Józef: Pod nosem?

Michał: (czyta). Gach zamknięty w szafie. (Rozskakują się i w milczeniu wpatrują się w szafę).

Józef: Panie bracie, chodźmy stąd.

Michał: Zemsta! i to klucz zapewne.

Józef: Panie bracie, chodźmy stąd.

Michał: (otwierając szafę). Mateusz.

Józef: Mateusz!

Michał: Ty, tu! ty zwodzicielu! zdrajco!

Mateusz: Zaraz, zaraz... ja chciałem złapać Fikalskiego.

Michał: W szafie?

Mateusz: Nie, ale Justysia, bo widzicie... tylko powoli...

Michał: Język ci się w trąbkę zwija.

Mateusz: Justysia mi powiedziała...

Michał: Justysia, z którą ty drzesz się nieustannie? Bez pardonu!

Mateusz: Ale postuchaj przecie.

Michał: Ani słowa! Chodź tu! Józefie, nakryj szklanki fartuchem. To trucizna. Wybieraj. Pij!

Mateusz: Ale cóż to za szaleństwo! Uważaj, że małżonka twoja, panie Michale, jest już poważna matrona.

Michał: A twoja-że młodziuchna niewiasta?

Mateusz: I ja przecie nie fireyk.

Michał: A Fikalski — młokos? Pij!

Mateusz: Ale dajże mi przyjąć do słowa! Niegodziwa Justysia wszystko to zrobiła. Pozór cię myli, kochany panie Michale.

Michał: Ja mam przekonanie.

Mateusz: Niech Justysia powie, złoży ci dowody.

Michał: Na co dowody, ja mam pewność.

Mateusz: Ech, co tam gadać z wariatem! (Idzie ku drzwiom).

Michał: O! hola! hola! nie tędy ścieżka w groch. (Chwyta go za rękę i stawia przed stół).

Mateusz: Czegoż mię szarpiesz? Nie zabijesz mnie przecie.

Michał: Jak się uda...

Mateusz: Ależ, kochani moi sąsiedzi, wszakże żyliśmy zawsze w dobrej komitywie... (z *czułością*) wszakże wzrosliśmy razem... wszakże grywaliśmy z sobą w piłkę... pamiętacie — wszakże ślizgaliśmy się nieraz po zamazanej kałuży — pamiętacie? I dlaczegoż, z jakiego powodu ta serdeczna nasza zgoda ma być przerwana?

Michał: Co było, a nie jest, to nie pisz w rejestr. Zdradzites mię, mam przekonanie, i kwita.

Mateusz: Ale ty Józefie, ty najrozsądniejszy człowieku w całym mieście, powiedz bratu, że się nie godzi...

Józef: Czekać, czekać, wszystko można załatwić zgodnym sposobem. Będzie wilk syty i owca cała. Pan brat zagniewany, a pan Mateusz przewinił: niechże pan brat pana Mateusza trochę tam tego poturbuje, i będzie zgoda.

Mateusz: Piękna zgoda!

Michał: Bez pardonu: wypijesz, albo nie wypijesz?

Mateusz: Panie Michale, najszlachetniejszy sąsiedzie!

Michał: Wypijesz?

Mateusz: (p. k. m.). Nie.

Michał: Józefie, potrzyj go, otwórz mu gębę.

Mateusz: Ależ to rozbój, to zabójstwo, to morderstwo!

Michał: Weź go.

Mateusz: Gwałtu! ratujcie! ratujcie!

S c e n a X i ostatnia

Ciż sami, Barbara, Justysia

Justysia: Hu! hu!

Mateusz: Pani Michałowa, ratuj mnie; jesteś w całej okolicy najszanowniejszą osobą... i ty, kochana Justysiu, powiedz, jak się to wszystko stało.

Barbara: Tak jest, Justysia powie, że zwabiła pana Mateusza, zwabiła, jak pierniczkiem, obiecanką, że go ukrytego w sza-

fie robi świadkiem zmyślonej jakiejś schadzki pocziwej pani Mateuszowej ze starym Fikalskim. A nasz miły sąsiad dał się złapać jak tchórz... Ja zaś podsłuchałam waszą rozmowę i kazałam Justysi rzucić przez okno klucz z moją karteczką. Wszakże znacie moje pismo.

Michał: Ach, Basiu! Basiu! Ach, Józefie!

Józef: (*placząc*). Panie bracie, głupstwo się zrobiło.

Barbara: A teraz, panie sąsiedzie, ruszaj stąd czym prędzej, a jeżeli kiedy noga twoja stanie na obejściu naszym, ze mną będziesz miał do czynienia.

Justysia: I ze mną.

Mateusz: Gdybyście tylko mnie chcieli posłuchać...

Michał: Mamy dostateczne przekonanie.

Barbara: Precz!

Józef: (*placząc*). Mateuszu! (*Mateusz zwraca się do drzwi*) zapomniałeś twój kawałek laski.

Justysia: Hu! hu! (*Mateusz wychodzi, grożąc jej pięścią*).

Barbara: A wy stare, stare półgłówki, niedość że wam trzydziestoletniego dobrego pożycia z żonami, niedość jeszcze, abyście im zaufali statecznie?

Michał: Basiu, ja będę płakać.

Józef: Ja już płacę.

Barbara: Żyliście ze złym człowiekiem, i złemu człowiekowi daliście się obalamucić.

Michał: Bodaj przepadł!

Barbara: A pamiętajcie dawne przysłowie: „Z jakim się wdajesz, takim się stajesz”.

KURTYNA

FREDRO W TEATRZE AMATORSKIM

I

1. — Przeszłość jest dla nas skarbcem i ciężarem — to znane powiedzenie w pewnej mierze możemy zastosować do dzieł klasycznych naszych dramatopisarzy.

Gdy myślimy o wystawieniu na scenie sztuki nie-
spornie wartościowej, po dłuższym szukaniu z reguły
wracamy do skarbcza klasyków: Mickiewicza, Słowackiego, Fredry; — gdy jednak wybranemu przez nas utworowi próbujemy nadać kształt sceniczny, napotykamy na trudności, z którymi niezawsze umiemy sobie poradzić.

Pozornie komedie Al. Fredry (ojca) są łatwe, ich treść — powszechnie zrozumiała, a role niezwykle ponętne do grania. Poza tym komedie Fredry są wypróbowane, — bawią one widza już przeszło 100 lat, bo jeśli chodzi o prawdziwie polski, jak się to mówi, „szczerozłoty” humor, to takiego jak Fredrowski nie było i nie ma.

Do wystawienia dzieł Fredry nie potrzeba nikogo zachęcać ani namawiać. Ma on swoją niewzruszoną pozycję zarówno w literaturze, jak i w teatrze i granie jego sztuk jest nie tylko wielką przyjemnością, ale i zaszczytem dla każdego zespołu i każdego aktora.

Więc gdy przyjemność i zaszczyt łączą się ze względami bardziej praktycznej natury w postaci niedużej obsady, łatwych dekoracji i szczupłości utensyliów scenicznych, decyzją odegrania aktówki lub większej sztuki znakomitego komediopisarza zapada dość łatwo.

Zdarza się jednak w zespołach artystycznie wrażliwych, że po rozpoczęciu prób zarówno aktorzy,

jak i reżyser czują, że coś nie idzie tak, jak się tego spodziewano. Dokładniej sprawę badając, wykonawcy dochodzą do przekonania, że przeczytanie Fredry dla własnej przyjemności, a wypowiedzenie jego tekstu wobec osób drugich — to są dwie całkiem różne sprawy. Reżyser, widząc początkowy zapał zespołu, spodziewa się, że wszystko pójdzie gładko; później nie wie, jak sobie poradzić z tym, jak się okazało w praktyce teatralnej, „trudnym” pisarzem.

Taki stan rzeczy jest typowy dla tych zespołów przede wszystkim, które uprzednio nie zetknęły się ze specyficznymi trudnościami, jakie nastęrcza scenie klasyczna literatura dramatyczna, w tym przypadku — komedie Fredry.

Pragnę omówić niektóre z tych trudności i poszukać sposobów na ich przewyciężenie.

2. — Czy trzeba się zastanawiać nad komediami Fredry? Czy nie można go grać tak jak każdego innego autora?

Pytania takie może zadać zniechęcony członek zespołu i należy mu odpowiedzieć, że nie ma żadnych fizycznych ani prawnych przeszkód, ażeby grać „Fredrę” tak, jak komu się podoba. Można — nie zdając sobie sprawy z tego, co się czyni, — pominąć to wszystko, co się wydaje autorsko za trudne lub reżysersko niewygodne.

Jesteśmy jednak pewni, że omijając trudności, stracimy na scenie właśnie to, co się nam spodobało w czytaniu; poza tym można będzie z kolei spodziewać się jeszcze jednego pytania — tym razem z widzami: więc po cóż wybraliście sztukę Fredry? —

I widz będzie miał rację. Jeżeli się wybrało sztukę przede wszystkim dla jej wartości artystycznych, byłoby niedorzecznością dobrowolnie rezygnować z tych wartości na scenie. Rozumiejąc, że taka rezygnacja może nastąpić jedynie na skutek niezdawania sobie sprawy, na czym ta wartość artystyczna polega, możemy pozytywnie odpowiedzieć na pierwsze pytanie członka zespołu.

3. Jak już powiedzieliśmy uprzednio, trudność grania sztuk Fredrowskich nie polega na tym, że są one trudne do zrozumienia pod względem treści. Trudność jest spowodowana czymś bardziej nieuchwytnym, co określa się słowem: forma literacka.

Co oznacza słowo „forma” i jaki ma ono związek ze sceną?

Zaznaczmy od razu, że nie myślimy o formie w sensie podziału twórczości literackiej na dramaty, prozę, poezję, chociaż tego rodzaju określenia są w powszechnym użyciu i podział ten łączy się w pewnym stopniu z naszym rozumieniem słowa: forma. Nasze pojęcie formy ma sens bardziej użytkowo-sceniczny, co postaramy się wytłumaczyć.

Jeżeli uprosimy parę osób, ażeby nam opowiedziały jedno i to samo wydarzenie, każda opowie je inaczej. Przebieg zdarzenia — jego treść — pozostanie niezmienny, ale sposób opowiadania będzie zależał od indywidualności poszczególnego opowiadacza. Układ zdań, dobór słów, styl mówienia, rodzaj literacki (wiersz, proza) będą stanowiły o indywidualnej formie, w którą ubierze (lub w której wyrazi) każdy z opowiadających jedną i tę samą treść. Gdyby nawet wszyscy opowiadający posługiwali się wierszem, to poza różnicami natury zewnętrznej (rodzaj rymowania, rytm, metryka itd.), różniłby naszych poetów stosunek każdego z nich (jako jednostki) do świata zewnętrznego (w postaci naszego wydarzenia). Zaś przede wszystkim stanowilby o formie sposób, w jaki ten stosunek byłby uzewnętrzniiony w słowach, a więc: powściągliwie, żartobliwie, żarliwie, krótkimi zdaniami, przewlekłymi okresami itd.

Otóż każdy utwór dramatyczny (Fredry i innych) właśnie zawiera w sobie jakieś zdarzenie (choćby najbardziej błahe) i jest kwestią osobowości autora nadanie opisowi tego zdarzenia określonej formy.

Tak rozumiana forma literacka Fredry posiada dwa wybitne (z punktu widzenia potrzeb sceny) znamiona, których uchwycenie, zrozumienie i prze-

tłumaczenie na język sceniczny stanowi podstawę dobrego Fredrowskiego przedstawienia.

Pierwszym z tych znamion, których poznanie jest niezbędne dla przezwyciężenia głównych trudności aktorskich w początkowym okresie prób sztuki Fredry, jest jego swoista technika w operowaniu skrótem psychologicznym (pojęciowym, myślowym).

Zdania Fredry są tak skondensowane, że wymaga się od wykonawców-aktorów niezwykłego napięcia psychicznego i myślowego, ażeby nie zostało zgubione ani jedno słowo, bez którego sens całości może stać się niezrozumiały. W porównaniu z rozwlekłą prozą pisarzy sztuk obyczajowych proza, a przede wszystkim wiersz Fredry zawiera maksimum treści przy użyciu najmniejszej ilości słów.

Aktor (wszystko jedno, czy aktor zawodowy, czy też aktor-amator), przyzwyczajony do wygodnego mówienia „życiowych” kawałków, musi przejść poprzez pewną dyscyplinę wewnętrzną, zanim poradzi sobie z rolami Fredry. Zniechęcenie zespołów, o którym mówiliśmy na wstępie, wynika głównie z nieumiejętności zdobycia się na koncentrację psychiczną, jako odpowiednik teatralny zadań, stawianych przez styl pisarski Fredry. Świadomość potrzeby tego rodzaju treningu psychicznego jest podstawą dla dalszej pracy nad sobą.

4. Konsekwencją teatralną skrótów psychologicznych jest trudność znalezienia trafnych akcentów w zdaniach Fredrowskich.

W scenie 6-ej aktu pierwszego *Zemsty* Waclaw spotyka Klarę i mówi do niej:

Bliskie nasze pomieszkania,
Bliższe serca — ach, a przecie
Tak daleko na tym świecie.

Przekładając te wiersze na prozę współczesną, Waclaw musiałby powiedzieć:

„Chociaż nasze mieszkania są blisko siebie, a serca nasze są jeszcze bliżej, jednak na tym świecie jesteśmy od siebie tak daleko”.

Otóż tej okropnej prozie odpowiada u Fredry ładne trzywierszowe zdanie, zawierające jednocześnie pułapki akcentacyjne dla aktorów.

Posłużmy się tym przykładem, ażeby stworzyć coś w rodzaju drogowskazu dla rozwiązywania innych ustępów w sztukach Fredry, obfitujących w podobne zasadzki.

Akcent, który kładziemy na słowie (czasami na grupie słów), może być logicznym lub muzycznym, w sensie muzyki wiersza (ograniczymy się tutaj do tych dwu, ważniejszych rodzajów akcentowania).

Z punktu widzenia akcentu logicznego zaakcentujemy w 1 wierszu słowo: „bliskie”, gdyż Waclaw, oczywiście, chce podkreślić bliskość pomieszkań, a nie to, że są to pomieszkania „nasze”, lub stwierdzić fakt, że są to „pomieszkania”. Waclaw używa określenia „bliskość pomieszkań” dla porównania z „bliskością serc” jego i Klary, które zdaniem jego są jeszcze bliższe. Ponieważ słowo „bliskie” już zostało przez niego wypowiedziane, akcentując w 2 wierszu słowo „serca”, wydobędziemy odpowiednie stopniowanie, które Waclaw ma na myśli. Słyszeliśmy zatem już dwa razy słowo: „bliskie” i przyswoiliśmy (jako widzowie-słuchacze) jego treść; akcentując w 3 wierszu słowo „daleko”, rozwiążemy sens całego zdania; słowo „daleko” jest końcowym przeciwstawieniem słów „bliskie” i „bliższe”, a o ten efekt właśnie Waclawowi chodzi.

Można (z punktu widzenia logicznego) zaakcentować dwukrotnie słowa „bliskie” i „bliższe”, ale tu stoi na przeszkodzie wymieniony przez nas punkt drugi — muzyczna akcentacja. Dwukrotne zaakcentowanie tego samego słowa (za drugim razem w stopniu porównawczym) jest (jak na nasz gust i poczucie muzyki wiersza) niezbyt szczęśliwe. Poza tym słowa: „bliskie” i „bliższe” stoją w obu wypadkach na początku wiersza, akcentowanie zaś pierwszego słowa w dwóch po sobie następujących wierszach jest rażące, nie mówiąc już o monotonii akcentowej. Niewątpliwie — nie ma żelaznych reguł — w pewnych

wypadkach może być właśnie pożądana monotonia lub „drewniane” brzmienie wiersza; nie jest jednak to słuszne (naszym zdaniem) w danym przypadku.

Rozszczepiając już ten włos na czworo, dodamy, że można (drogą logiki) akcentować słowa „pomieszkania” i „serca” — ale wtedy utracilibyśmy efekt kontrastu pomiędzy przeciwstawnymi pojęciami: „bliskie”, „bliższe” i „daleko”.

Ażeby już skończyć z tym przykładem, wskażemy na obecność w cytowanym trójwierszu przestarzałego (pochodzenia lwowskiego) wyrazu „pomieszkanie” i na składnię całości zdania, w którym Fredro dwukrotnie opuszcza czasownik.

Inne przykłady konieczności stosowania właściwego akcentu znajdzie czytelnik w artykule Z. Nowakowskiego (*Teatr amatorski*, wyd. SPK., Londyn).

Zajęliśmy się nieco dłużej analizą trzech wierszy Fredry nie bez kozery. Naszym zamiarem było wskazanie na konieczność drobiazgowego przemyślenia tekstu Fredry, zarówno w celu zrozumienia sensu każdego słowa i każdego zdania, jak i dla stworzenia schematu-wzoru-wskaźnika przy wyszukiwaniu akcentów logicznego i muzycznego. Na tym kończymy nasze uwagi o jednej z podstawowych trudności, jaką zawiera nieomal każda Fredrowska rola.

Komedie Fredry pisane prozą są oczywiście pod tym względem łatwiejsze; odpada rym, rytm, muzyczność wiersza — ale przestrzegamy wykonawcę przed pozorną łatwością Fredrowskiej prozy.

Proza ta w porównaniu z naszą współczesną, codzienną mową jest omalże nie wierszem. Chcemy przez to powiedzieć, że chociaż brak tej prozie rymu, jest ona tak samo, jak i jego wiersz, skrótem i kondensacją. Dlatego kwestia wyszukania odpowiedniego akcentu jest aktualna również i dla Fredrowskiej prozy.

5. Jest coś w sztukach Fredry, co nazywamy lekkością, polotem, wdziękiem, grą, — w przeciwieństwie do ciężkości, ponurości, traktowania serio.

Gdy widzimy na scenie dobrze granego Fredrę, odnosimy wrażenie, że aktorzy, chociaż grają cał-

kiem poważnie, jednak grają, — że sami są rozba-
wieni i beztroscy, a całość przedstawienia jest jak
gdyby jakimś starym tańcem, tańczonym przez mło-
dzież. Wydaje się, że jest to trafne wrażenie.

Drugą zasadniczą trudnością (i cechą formalną
Fredry), z której powinien sobie zdawać sprawę wy-
konawca i reżyser jego komedyj, jest właśnie ich „lek-
ka” atmosfera, która jest tak pochopnie mieszana z
pozorną łatwością grania.

Można łatwo z Pana Jowialskiego zrobić idiotę,
z Cześnika — ordynarnego awanturника itp.; wystarczy
zagrać te role, jak się to mówi, „przyciężko”, „ży-
ciowo”. Można również, zupełnie niechcący, zagrać
je bardzo zewnętrznie, to znaczy odebrać postaciom
życie. W obu przypadkach postąpilibyśmy niesłusz-
nie. Postacie Fredry nie są ani wycinkami z dzienni-
ka, ani marionetkami. Są żywe, pełnokrwiste, w
większości wypadków psychologicznie prawdziwe i
wierzymy w nie; ale (i to jest właściwością
genjuszu Fredry) są one jak gdyby z innego wymiaru.
Są prawdziwe, lecz nie prawdopodobieństwem na-
szego życia codziennego, ale życia innego, którego
naprawdę nie ma i które mogła stworzyć tylko wy-
obraźnia autora. Świat, stworzony przez Fredrę, w
odniesieniu do powszechnie rozumianej rzeczywistości
jest światem trochę bajecznym, bo zawsze pogodnym,
lekkim, tanecznym, uśmiechniętym; ale wewnątrz
tego świata wszystko to, co się dzieje w jego sztukach,
jest tak samo realne, jak i w „prawdziwym” życiu:
płacz jest połączony ze łzami, nienawiść gryzie serca,
miłość jest szczerą namiętnością.

Wierzymy tym postaciom i ich uczuciom, ale jest
w tej wierze coś z przejęcia się dziecką losem kukielki
w teatrze marionetek. Chcemy przez to powiedzieć,
że świat Fredry odmładza nas, przywraca nam na-
iwność młodości, która jest skutkiem niepożytej ener-
gii, dobrego zdrowia i naturalnego optymizmu. (Mówi-
my wciąż o twórczości Fredry w zakresie jego arcydzieł).

O tych cechach sztuk Fredry powinien pamiętać
aktor, o ile chce dobrze zagrać którąkolwiek z Fred-

rowskich postaci. Po odrzuceniu ciężkiego rusztowa-
nia w postaci analizy tekstu, wyszukiwania właści-
wych akcentów, zmagania się z wszelkimi technicz-
nymi obciążeniami roli wykonawca ma zrobić tylko
jedno: wzbudzić w sobie młodość. Zasada ta doty-
czy nie tylko ról młodych, postaci dodatnich, „szla-
chetnych”: wszystkie role trzeba grać pogodnie,
beztrosko, samemu się rozkoszując ładnym wierszem,
zgrabnymi powiedzeniami, kunsztownym zwrotem i
zabawną sytuacją.

Omówiliśmy drugą właściwość twórczości Fredry.
Praktycznie biorąc, jej znajomość jest potrzebna
aktorowi-wykonawcy dopiero w końcowym okresie
prób, gdy nadaje on roli kształt (formę aktorską) i
cierpie materiał z formy literackiej Fredry.

Wspomnijmy jeszcze pokrótce o archaizmach
Fredry. Im bardziej się wczytujemy w Fredrowskie
archaizmy („w tej dobie”, „mocium panie” itd.),
tym bardziej nam się ta staroświecczyzna podoba.
Jest to dla nas wtórna cecha formalna stylu Fredry.
Zasmakowanie aktora w tych słowach — jest to naj-
lepszy sposób, ażeby widownia je zrozumiała.

6. Twórczość Fredry zawiera dzieła zbliżone do
gatunku tak zwanej „właściwej komedii” i do farsy.
Przykładem pierwszego rodzaju są niewątpliwie *Ślu-
by panięskie* lub jednoaktówka *Odludki i poeta*,
wzorem drugiego będą np. *Damy i huzary* lub
choćby *Nikt mnie nie zna*. Zestawiając *Śluby
panięskie* z *Damami i huzarami*, chwytny
oczywistą różnicę w traktowaniu własnych bohate-
rów przez autora. Postacie *Ślubów* są oprowadzone
subtelnym rysunkiem, język *Ślubów* jest bardziej
wyszukany i bogaty, w przeciwieństwie do grubego
konturu psychologicznego i zewnętrznego, którymi
szkicował *Fredro Damy i huzary*. Postacie *Ślu-
bów* wydają się nam bardziej prawdopodobne i
żywe od bardziej może śmiesznych, ale karykatural-
nych postaci *Dam i huzarów*. Obie sztuki są ko-
mediami, ale o ile *Śluby panięskie* są jak gdyby
stylowym obrazkiem z pierwszej połowy XIX w.,

z delikatnym, pełnym wdzięku przerysowaniem charakterów, osoby *Dam i huzarów* są zaznaczone skrótami psychologicznymi, ograniczającymi ich życie wewnętrzne do paru rysów zaledwie.

Przy realizacji scenicznej sztuk Fredry jest rzeczą najbardziej istotną zachowanie subtelności jednego rodzaju jego twórczości i rozbawienia w drugim.

Role komedyj pierwszego typu muszą być oparte na bardziej szczegółowej analizie psychologicznej postaci, bardziej drobiazgowym opracowaniu szczegółów intonacyjnych, z większym naciskiem na „przeżycie” wewnętrzne roli, zbliżenie jej do „żywego” człowieka.

Role komedyj rodzaju *Dam i huzarów* wymagają większego wkładu bezpośredniego temperamentu, żywiołu i pewnej upartej, wewnętrznej jednolitości.

7. Czy Fredro jest pisarzem realistycznym?

I to pytanie jest całkiem na miejscu wobec wszystkiego, co wyżej powiedziano.

W pewnym sensie postacie Fredry są tak samo realne, jak postacie Zapolskiej lub Budzyńskiego. To znaczy mają duszę i ciało, umysł i uczucia, i chodzą po ziemi. W praktyce teatralnej podstawą zagrania każdej roli każdego autora jest znalezienie w niej konkretnego życia. Aktor musi (drogą analizy) poznać pobudki działania danej postaci, jej psychologię, usposobienie, gusta, przekonania, nawyki itd.; krótko mówiąc, musi się zapoznać z jej realnym „wnętrzem”. Dopiero potem może nastąpić druga faza pracy: nadawanie temu wnętrzu wyrazu scenicznego. Dopiero w tym drugim okresie wystąpią różnice pomiędzy poszczególnymi autorami i Fredro będzie grany jak Fredro, Zapolska tak, jak ona pisała, a Budzyński zgodnie z jego zapatrywaniem na rzeczywistość.

Granie Fredry w sposób czysto zewnętrzny (o ile to nie jest usprawiedliwione jakimś teatralnym eksperymentem) daje przeważnie parodię lub złą groteskę. I nie dziwny się temu. Autor stworzył nie tylko ciała i rysy twarzy swoich bohaterów, ale również tchnął w nich ducha; nie tylko pokazał nam, jak się oni

ruszają, ale i ujawnił, co ich porusza. Odrzucając wewnętrzną stronę roli, odbieramy jakąś część życia granej postaci, jej realność, przez co rola wychodzi sztucznie i nieprzekonywająco.

Fredro nadał swoim postaciom cechy zewnętrzne tak wyraziste, że stwarzają one dla aktorów pokusę naśladowania tylko tego, co się w tych postaciach zobaczyło, z pominięciem tego, co jest w nich „od wewnątrz”.

Ale bawienie się oglądaniem postaci i słuchaniem tego, jak one mówią, jest rzeczą widza, natomiast rzeczą wykonawcy jest zdawać sobie najdokładniej sprawę, dlaczego właśnie dana postać tak wygląda i tak mówi.

Ponieważ, podkreślamy to raz jeszcze, rozważania nasze mają charakter praktycznie teatralny, nie wdajemy się w tym miejscu w sprawy realizmu Fredry (w jego twórczości) w stosunku do jego własnej epoki ani nie stawiamy pytań, w jakim stopniu jest Fredro realistyczny dla nas, współcześnie żyjących.

Z punktu widzenia sceny Fredrę należy grać na realistycznym podłożu. I na tym właśnie trudność zagrania Fredry polega, że oprócz tego realizmu należy mieć zrozumienie dla specyficznej strony formalnej jego komedii.

II

1. Zanim przystąpimy do omawiania praktycznej strony zagadnienia — jak wystawiać sztuki Al. Fredry, — rozważmy pokrótce dwa podstawowe terminy teatralne, które mogą nam się przydać w dalszym ciągu tych uwag.

Na ogół biorąc, największe nieporozumienie wywołują nazwy: konwencja teatralna i styl sceniczny.

Terminem „konwencja teatralna” oznaczamy jakiś układ pomiędzy sceną a widownią, układ, który stanowi podstawę istnienia sztuki teatralnej, zarówno w sensie fizycznym, jak i psychologicznym.

Ażeby sztuka teatralna mogła w ogóle istnieć, musiała nastąpić swego rodzaju „umowa” (konwencja)

pomiędzy artystami a widzami, która polega na tym, że widzowie „zgodzili się” nie zwracać uwagi na sztuczność utworu sceny, ani na wiele innych konwencji (umówności), związanych z przedstawieniem, natomiast artyści (w myśl tej samej cichej ugody) udają, że otwór sceny jest dla nich czymś w rodzaju czwartej ściany i że drugiej części teatru, w postaci widowni, po prostu nie ma.

Tego rodzaju konwencja jest typowa dla tak zwanego teatru naturalistycznego i pociąga za sobą różne skutki w formach scenicznych i stylu przedstawień. W teatrze tego typu aktorzy grają tak, jak gdyby scena była odrębną i całkiem niezależną od widowni całością. Aktor może odwracać się do widowni tyłem, mówić szeptem (jeżeli tego wymaga akcja sztuki), siadać na krzesła ustawione wzdłuż otworu scenicznego (niby oparte o czwartą ścianę); a w Moskiewskim Teatrze Artystycznym nie wolno było kłaniać się na brawa (które były zresztą widzom wzbronione). Iluzja jakiejś rzeczywistości, zamkniętej w obręb sceny, musiała być jak najbardziej kompletną.

Innym rodzajem konwencji teatralnej jest właśnie pełna świadomość artystów co do istnienia widowni. W teatrze tego rodzaju aktorzy zwracają się bezpośrednio do widowni, scena przedstawia rzeczywistość tylko w pewien ograniczony sposób, a układ sytuacji jest planowany właśnie na otwór sceny.

W przeszłości w teatrze tego rodzaju aktorzy (przez szacunek dla widzów) nie mieli prawa odwracać się do widowni tyłem, nawet gdy ze sceny schodzili za kulisy.

Dopełnijmy określenia terminu „konwencja teatralna” przypomnieniem rodzaju konwencji w teatrach historycznych.

A więc w starożytnym teatrze greckim scena stanowiła rodzaj tła dla aktorów, a chór (współczesny tłum) występował w tak zwanej orchestrze, głęboko wcinającej się w amfiteatralnie zbudowaną widownię.

Konwencje teatralne teatrów elżbietańskiego i hiszpańskiego (XVII w.) również odbiegały od pers-

pektywicznej (malarskiej) konwencji współczesnego teatru.

Sens konwencji tych teatrów polegał na tym, że widz uważał scenę (tak lub inaczej budowaną) przede wszystkim za miejsce dla gry aktorów, a dopiero potem (w takim lub innym stopniu) za jakąś „rzeczywistość”, podczas gdy współczesny teatr naturalistyczny uważa za swój pierwszy cel pokazanie fragmentu życia, które widz ma podglądać przez powiększoną dziurkę od klucza — otwór sceny.

2. Pojęcie stylu teatralnego (lub scenicznego) nie ogranicza się do samej sceny. Mówiąc o stylu teatralnym, myślimy przede wszystkim o sztukach, „stylowych”, których granie jest związane ze stylowymi strojami i specjalną techniką gry aktorskiej.

Mówiąc o stylu teatralnym, możemy mieć na myśli styl poszczególnych teatrów, jak na przykład Komedii Francuskiej lub Teatru Stanislawskiego, z którymi wiążemy pewien rodzaj gry i inscenizacji, stanowiących niejako „specjalność” tych teatrów.

Również określamy tą nazwą rodzaj gry i inscenizacji, związany z twórczością poszczególnego autora, — a więc mówimy o stylu Molierowskim lub Fredrowskim.

We wszystkich trzech wyżej wymienionych wypadkach wiążemy termin „styl teatralny” z poszczególnym autorem lub grupą autorów, których dzieła wpływają na stworzenie jakiegoś określonego stylu scenicznego. Styl teatralny Komedii Francuskiej, spadkobiercy tradycji teatralnych teatru francuskiego z XVII w., wiąże się z wystawianiem dzieł Moliera, Kornela, Racine’a. Styl Teatru Stanislawskiego powstał na skutek grania autorów szkoły naturalistycznej, przede wszystkim A. Czechowa.

3. Jakież warunki teatralnie-sceniczne są niezbędne dla wystawiania sztuk Fredry? Jakiego rodzaju „umowność” i „styl” sprzyjają najlepszemu ich wykonaniu?

Na te pytania niech nam najpierw odpowie sam autor. Zacytujmy jego uwagi sceniczne zaczerpnięte z kilku sztuk, wybranych na chybił-trafił.

„Scena przedstawia pokój z czterema drzwiami. . .”
„Pokój w zamku Cześnika, drzwi na prawo, lewo i w środku. . .”
„Salon obszerny. . . Salon, drzwi boczne i środkowe. . . Teatr przedstawia duży pokój, drzwi środkowe i boczne. . .”

Oto opis bardziej złożonych dekoracji:

„Scena przedstawia, po prawej stronie aktorów, róg domu, gdzie jest ekspedytura i oberża razem — w głębi sztachety. Przed bramą, z tamtej strony (bramy) stoi dyliżans, który służy ładują; jeden z nich na samym wierzchu. Konie powinny być zasłonięte rogiem domu”.

(*Dyliżans*)

„Ogród, kawał muru całego, od lewej strony ku środkowi prosty, od środka w głąb sceny załamany i w połowie zburzony, przy tej części malarze pracują — po lewej stronie, zupełnie w głębi, za częścią całego muru, baszta, albo róg mieszkania Rejenta, z oknem. Nieco na przodzie, po prawej stronie, podobny róg mieszkania Cześnika”.

(*Zemsta*, scena VI)

„Prawo i lewo rozumie się od aktorów”.

(*Co tu kłopotu*)

Na podstawie tych uwag możemy twierdzić, że Fredrze zależało na stworzeniu na scenie obrazu takiej lub innej rzeczywistości, w której odbywa się akcja, ale zdaje on sobie doskonale sprawę, że ta rzeczywistość powinna być raczej tłem dla akcji, i w swoich uwagach ogranicza tło do czytelnego minimum.

Z uwag Fredry możemy również wywnioskować, że znał on możliwości techniczne i dekoracyjne ówczesnego teatru i wcale się nie martwił tym, że były one raczej skąpe.

Nasz ogólny wniosek co do opinii Fredry o rodzaju konwencji teatralnej, najbardziej dogodnej dla jego sztuk, jest następujący:

Fredro traktował teatr (scenę) przede wszystkim jako miejsce dla gry, a dopiero potem jako teren dla pokazania na nim jakiejś rzeczywistości. Fredro uważał, że dekoracja powinna zaznaczać teren, w którym odbywa się akcja, ale nie zależało mu na wywołaniu na scenie złudzenia, iż rzecz się dzieje na prawdę w „pokoju” lub w „prawdziwym” ogrodzie.

Pod tym względem teatr Fredry jest bliższy teatrowi Szekspira z jego (legendarnymi) napisami, objaśniającymi, gdzie się odbywa akcja, aniżeli teatrowi naturalistycznemu, który potrafi na scenie zbudować „prawdziwy” las, często-gęsto gubiąc w nim aktorów.

Możemy zadać pytanie, czy Fredro miał rację? Czy gdyby Fredro znał możliwości techniczne teatru współczesnego, nie zażądałby również ogrodu z prawdziwą ziemią i kwiatami lub pokoju, urządzonego ze wszystkimi drobiazgami?

Czytając inne jego uwagi, wnioskujemy, że Fredro przywiązuje wagę do charakterystycznego szczegółu w urządzeniu pokoju lub w dekoracji ogrodu, ale żąda tylko tych szczegółów, które albo są niezbędne dla scharakteryzowania środowiska, albo są konieczne dla akcji; w większości zaś wypadków szczegóły, zawarte w uwagach Fredry, służą obu celom jednocześnie.

Oto jego żądania w tej materii:

Rzecz dzieje się w małym miasteczku, w domu Michała. Teatr przedstawia duży pokój. Drzwi środkowe i boczne. Przy środkowych po obu stronach duże szafy. Po lewej stronie od aktorów okno. Na środku duży stół, kilimkiem przykryty.

(*Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*)

Opis dekoracji, zrobiony przez Fredrę, właśnie zawiera szczegóły (szafy, okno, stół), niezbędne dla akcji sztuki, ale jednocześnie daje ten opis wrażenie skromnego pokoju („stół kilimkiem przykryty”) w

domu przeciętnie zamożnej rodziny, zamieszkałej w małym miasteczku. Gdybyśmy spróbowali zabudować ten pokój gratami (co z punktu widzenia prawdy życiowej byłoby całkiem usprawiedliwione), straciłoby na tym prawdopodobieństwo tej sztuki. Można zawiesić pokój kotarami, ustawić konsolki, trema i sztuczne kwiaty w wazonkach, porobić schowki i kąciki, ale wtedy sytuacyjny dowcip komedii, polegający na chowaniu się Mateusza w szafie, raczej mógłby łatwo zginąć. Z niemniejszym życiowym prawdopodobieństwem może Mateusz ukryć się za jedną z kotar lub zastawić się dużym fotelem, a wtedy ginie dowcip w postaci zamykania go na klucz, podrzucenia klucza i otwierania szafy.

W *Pierwszej lepszej* mamy następujący opis dekoracji:

„Ogród, na przodzie sceny altana, w głębi ulica; stoły, z obu stron ławki”.

Bohater tej komedii, Zdzisław, rysuje na ziemi laską kreskę, zaznaczając, że „pierwsza lepsza” kobieta, która tę kreskę przestąpi, zostanie jego żoną!

Widz jest oczywiście zainteresowany kreską i chciałby widzieć jak najdokładniej, kto ją przestąpi. Ponieważ rzecz dzieje się w jakimś, bliżej nam nieznanym, publicznym ogrodzie jakiegoś nieznanego miasta, można by urządzić na scenie ładnie zagęszczony i zakwiecony ogród, którego widok wywołałby brawa na widowni. Proszę jednak w takim ogrodzie przeprowadzić kreskę widoczną zarówno dobrze dla widzów, jak i dla wykonawców. Nie jest to zadanie niemożliwe, ale obawiamy się, że „prawdziwość” ogrodu musiałaby na tym ucierpieć. Poza tym ilość wysiłku włożonego w uzgodnienie żądań teatru (sceny i widowni) oraz zachowania naturalności terenu akcji jest z punktu widzenia ekonomii środków artystycznych niepotrzebna rozrzutnością. Fredro rozwiązuje tę sprawę znacznie prościej: stawia „na przodzie sceny” altanę, stanowiącą centralny punkt sceny (N.B. altana jest raczej sprzętem, meblem, aniżeli dekoracją), dookoła którego rozgry-

wa się akcja komedii. Przeprowadzenie kreski po linii prostej, od altany do „rampy” scenicznej, najlepiej rozwiązuje całą sprawę: kreska jest na pierwszym planie i widz widzi dokładnie, kto i w jaki sposób ją przekracza. Nawiasem dodamy, że ustawiając ławki po obu stronach altany (na froncie sceny), a stół i krzesła w altanie, kończymy z urządzeniem sceny niezbędnym dla akcji. Reszta dekoracji, w postaci ogrodu i ulicy „w głębi”, jest już znanym nam zaznaczeniem terenu, tłem, posiadającym drugorzędne znaczenie w ogólnej całości.

Powiedzmy sobie również, że urządzenie „prawdziwego” ogrodu publicznego pociąga za sobą konieczność wprowadzenia spacerujących po tym ogrodzie. Z punktu widzenia prawdopodobieństwa życiowego przypadkowi spacerujący musieliby również przekraczać narysowaną kreskę; ścieśniając akcję do frontu sceny altaną i traktując resztę ogrodu jako tło, Fredro unika tego niebezpieczeństwa.

W innych sztukach Fredro stawia takie żądania:

„Stół na środku, na nim lampa. Krzesło duże z poręczami. . . Po prawej stronie od aktorów duże biurko, po lewej — kanapa, przed nią stół. . . Stoły, krzesła etc., gitara angielska na ścianie. . . Na przodzie sceny, po prawej stronie — stoliki, po lewej, w głębi zwierciadło stojące. . . Mały stoliczek przed kanapą, na nim książki i dzwonek. . . Stolik, na nim dopalające się świece, kieliszki, karty etc., toż samo i na ziemi, gdzie także kilka butelek”.

Analizując sceniczną celowość powyższych opisów, dochodzimy do wniosku, że w każdym z wyżej wymienionych przypadków Fredro był całkiem świadom swojej „formy scenicznej”. Ograniczenie roli dekoracji do tła nie jest spowodowane warunkami ówczesnej sceny, ale jest dla Fredry koniecznością artystyczną. Nie oznacza to (w praktyce), że ściany pokoju mają być absolutnie puste, — Fredro od czasu do czasu dodaje w swoich wskazówkach: „etc.” lub

„i tak dalej” — oznacza to jednak, że zdając sobie sprawę z potrzeby jakiegoś wykończenia dekoracji, nie przywiązywał on do tego większej wagi i zupełnie świadomie i celowo pozostawiał niedomówienia.

4. Praktycznie usposobiony reżyser teatru amatorskiego zada teraz pytanie: jak więc ostatecznie robić dekoracje do sztuk Fredry? Jeżeli mają one być tylko celowe, służyć za tło, to czy są potrzebne, na przykład, w pokojach sufitu? A na oknach firanki? Na ścianach obrazy? W ogrodach drzewa, kwiaty lub jakieś trawniki?

Na to pytanie wolimy nie udzielać szczegółowych odpowiedzi. Zależało nam na ustaleniu zasady: jak należy traktować problem dekoracji w sztukach Fredry i ten temat omówiliśmy względnie obszernie. Inne pytania tyczą się szczegółów, które można rozstrzygać wieloma sposobami. Jeżeli sufit wzmocni w zespole poczucie atmosfery „pokoju” lub „salonu”, a jednocześnie nie przytłoczy proporcji ścian i mebli, znajdujących się na scenie, i nie stworzy wrażenia, że scena przedstawia „kawałek prawdziwego życia”, nic nie stoi na przeszkodzie, ażeby dekoracja pokoju lub salonu była zakończona sufitem. Jeżeli brak firanek na oknach lub kotar na drzwiach powoduje poczucie pustki na scenie (a wiemy, że Fredro żąda tła, które odpowiadałoby wrażeniu zamieszkałego domu), należy dodać do dekoracji (urządzenia) wnętrza to wszystko, co zapełni pustkę i stworzy właściwe wrażenie. Po to są właśnie Fredrowskie „etc.”, ale tylko tyle tych „i tak dalej”, ile to jest konieczne, — gdyż Fredro wierzy zarówno we własny tekst, jak i w talent aktorów i nie chce na scenie niczego, co by mogło przesłonić grę i oderwać uwagę widza od dialogu.

5. Czy dekoracje w sztukach Fredry można „stylizować”, czy też, chociażby były one tylko tłem, należy je robić „realistycznie”?

Sztuki Fredry (z nielicznymi wyjątkami) są związane z jakimś środowiskiem. Prawie zawsze znamy „stan” bohaterów jego komedyj, ich pochodzenie, zamożność; wiemy, gdzie mieszkają i czym się trudnią.

Ze względu na „oszczędny” charakter fredrowskich dekoracji nie można w nich pominąć takiej dozy realizmu, jaką Fredro uznał za niezbędną. Jeżeli mamy na scenie na przykład zajazd, widz musi odnieść całkiem jednoznaczne wrażenie, że rzecz dzieje się w zajezdzie. Inna sprawa, jak dekorator „zobaczyć” ten zajazd: w przyjemnych czy też bardziej ponurych barwach.

Nie należy zapominać, że tak zwana stylizacja nadaje dekoracjom (to znaczy i całości przedstawienia) bardziej abstrakcyjny, oderwany od rzeczywistości, charakter. Dekoracja, w której można by grać nie tylko sztuki Fredry, ale również innego autora, wcale stylem nie zbliżonego do Fredry, przekracza (naszym zdaniem!) granice stylizacji dekoracyjnej sztuk Fredry. Natomiast materiał, użyty dla robienia dekoracji, może być wcale nie „prawdziwy”; chcemy przez to powiedzieć, że zwykły papier i wyrysowane, lub wymalowane na nim tło może być również dobrą i artystyczną dekoracją, jak i budowanie „prawdziwych” ścian i stawianie „prawdziwych” drzew.

6. Mówiąc o strojach w sztukach Fredry, zaznaczmy od razu, że dla dobra tych sztuk dwa elementy muszą być na scenie realne: meble i sprzęty (rekwizyty) oraz stroje. Można w ograniczony sposób stylizować dekoracje, ale aktor i jego strój są u Fredry na pierwszym planie. Prawdopodobieństwo akcji jego sztuk i prawda psychologiczna jego bohaterów są nieodłącznie związane z epoką. Aniela, Gustaw, Papkin, Cześnik, Benet — wszystkie te i inne postacie i ich czyny, umieszczone w naszych czasach, stają się wielce nieprawdopodobne, aczkolwiek moglibyśmy znaleźć pomiędzy nimi a naszymi znajomymi jakieś wspólne rysy. Strójów Fredry nie należy (naszym zdaniem!) ani modernizować, ani stylizować; trzeba je uszyć, jeżeli nie da się pożyć, możliwie wiernie według rysunków z epoki. To samo tyczy się charakterystyki, uczesania i zarostu.

W każdym przedstawieniu jest pożądana harmonia pomiędzy wszystkimi elementami. Tekst, styl, forma

sztuk Fredry są ściśle związane z charakterami i wyglądem zewnętrznym jego postaci. Fredro sam decyduje o tym, co w jego sztukach jest ważne: nie zwraca uwagi na tło dekoracyjne (to znaczy na szczegóły obyczajowe), natomiast traktuje swój „pierwszy plan” całkiem realnie. Stylizacja strojów jest dopuszczalna w tym sensie, że nie chodzi w tych strojach o wierność w stosunku do szczegółu (choć właśnie szczegół może najbardziej charakteryzować epokę), ale o nasze wrażenie, impresje, jakie mamy o strojach z pierwszej połowy XIX w.

Oczywiście nie chcemy zamknąć drogi śmiałemu a świadomemu celów eksperymentowi teatralnemu, ale naszą radą jest poszukanie dla eksperymentu formalnego innych sztuk i innego autora.

7. Układ sytuacji scenicznych powinien dopełniać całość inscenizacji, zbliżającej się (w teorii przynajmniej) do tak zwanego Fredrowskiego stylu. Nie możemy oczywiście w ramach naszych rozważań przeprowadzić analizy sytuacji chociażby jednej jego aktówki, chcemy natomiast ustalić założenia, z których powinien wypływać układ sytuacyjny każdej jego sztuki.

Wspominaliśmy uprzednio o takim rodzaju konwencji teatralnej, w której aktorzy nie zamykają się w obręb sceny, ale celowo grają w kierunku widowni. Teatr tego typu wychodzi z założenia, że całość przedstawienia musi być w taki sposób skomponowana, ażeby widz wszystko i dokładnie zobaczył i usłyszał, chociażby miało na tym stracić prawdopodobieństwo życiowe.

— Nie silmy się wobec naszego pana-widowni — rozumuje estetyka takiego teatru — na udawanie, że czwarta ściana istnieje. Owszem, chcemy, ażeby widzowie byli przekonani, że to, co gramy, jest zdarzeniem prawdziwym, ale chcemy tę prawdę wyrazić środkami teatralnymi, bo nasza prawda jest teatralną prawdą.

W tym celu w tego rodzaju teatrze aktorzy starają się nie zasłaniać jeden drugiego; prowadząc dialog,

znajdują się możliwie blisko siebie, ażeby widz zbytnio nie kręcił głową, przerzucając swoją uwagę z jednego końca sceny na drugi. Przechodząc z miejsca na miejsce, aktorzy starają się nie mijać siebie w tak zwanej szuffladce, bo to i nieładne i zasłania jednego z przechodzących, a wszystko najważniejsze i najtajniejsze, co mają do powiedzenia, starają się wygłosić na froncie sceny. Niedosć na tym; jeżeli jeden aktor chce coś powiedzieć drugiemu z tym, ażeby trzeci go nie słyszał, mówi to tak głośno, że słyszy go paręset widzów, natomiast ten trzeci „nic nie słyszy”, chociażby stał obok mówiącego. Co więcej, dwie rozmawiające z sobą na scenie osoby, ażeby wyjaśnić, co je dręczy, a z czym kryją się przed współrozmówcą, zwracają się z wyjaśnieniem do widowni (tak zwane „na stronie”) — i znowu słyszy ich cała widownia, ale nie partner sceniczny. Gdy już zaś aktor pozostał na scenie sam, robi to, co w życiu zdarza się raczej rzadko: mówi sam do siebie, ale znowu w ten sposób, że słyszy go każdy widz, bo mówca zwraca się przeważnie do widowni („monolog”).

Wszystko to tworzy rodzaj konwencji artystycznej (scenicznej) nie lepszy ani gorszy od konwencji operowej (w życiu nie przemawia się śpiewem) lub naturalistycznej (w której przekonuje się widza, że „prawdziwy” dom może zniknąć ze sceny w ciągu 15 minutowej przerwy i w tym samym okresie czasu na tym samym miejscu może urosnąć „gęsty las”); poprostu jest to inny rodzaj konwencji. W tego rodzaju teatrze potrzeba prawdopodobieństwa, na wzór życiowego, jest rozumiana, ale poświęca się je dla celów bardziej teatralnych, takich, jak gra, ruch, zabawna sytuacja — wszystko kierowane w stronę widza-odbiorcy.

W wyniku scena staje się bardziej zbliżona do dwu aniżeli trzywymiarowej przestrzeni i sytuacje są układane nie w głąb, ale w szerz, po linii najlepszej widoczności. W myśl tej zasady wszystkie najważniejsze sceny, dialogi, monologi powinny być sytuacyjnie planowane na froncie, z pozostawieniem głębi

sceny na wejścia i zejścia oraz jakieś potrzeby specjalne (np. podsłuchiwanie). W tego rodzaju przedstawieniach partnerzy mówią do siebie, ale wszędzie tam, gdzie prawdopodobieństwo sytuacji nie stoi na przeszkodzie, ciała mówiących są z lekka zwrócone w kierunku widowni. Oczywiście aktor obraca się tyłem do widowni tyle razy, ile zachodzi po temu potrzeba (— wychodzi, obejrzał się, ażeby zobaczyć kogoś wchodzącego —), ale o ile w teatrze naturalistycznym aktor w swoich obrotach od i do widowni chce zachować proporcje prawdopodobieństwa życiowego, w teatrze przez nas omawianym nikt z tymi proporcjami się nie liczy.

8. O ile w sztukach współczesnych ilość ruchu jest ograniczona do życiowego minimum — postacie wchodzą, siadają, rozmawiają, wychodzą —, w sztukach Fredry panuje wzmózona ruchliwość. Postacie sztuk współczesnych są statyczne na miarę życiową; role Fredrowskie są pełne dynamiki, skupionego temperamentu i nikt ich nie utrzyma długo na jednym miejscu.

W sztukach współczesnych najlepiej zorganizowany ruch sceniczny będzie właśnie wyglądał na niezorganizowany, życiowo przypadkowy; w sztukach Fredry ruch wymaga dokładnej, omalże nie geometrycznej, a w każdym razie ładnej rysunkowo organizacji. Ponieważ w Fredrowskich sztukach uwagi widza nie rozprasza żadne życiowe środowisko (dekoracja, tłum), skupia się ona wyłącznie na aktorze — na tym, co aktor mówi (i jak mówi), oraz na jego ruchu.

Ruch w sztukach Fredry nie jest ograniczony do czynności życiowych. Jest czynnikiem, pod względem ważności Fredrowskich form scenicznych zajmującym miejsce zaraz po sztuce mówienia.

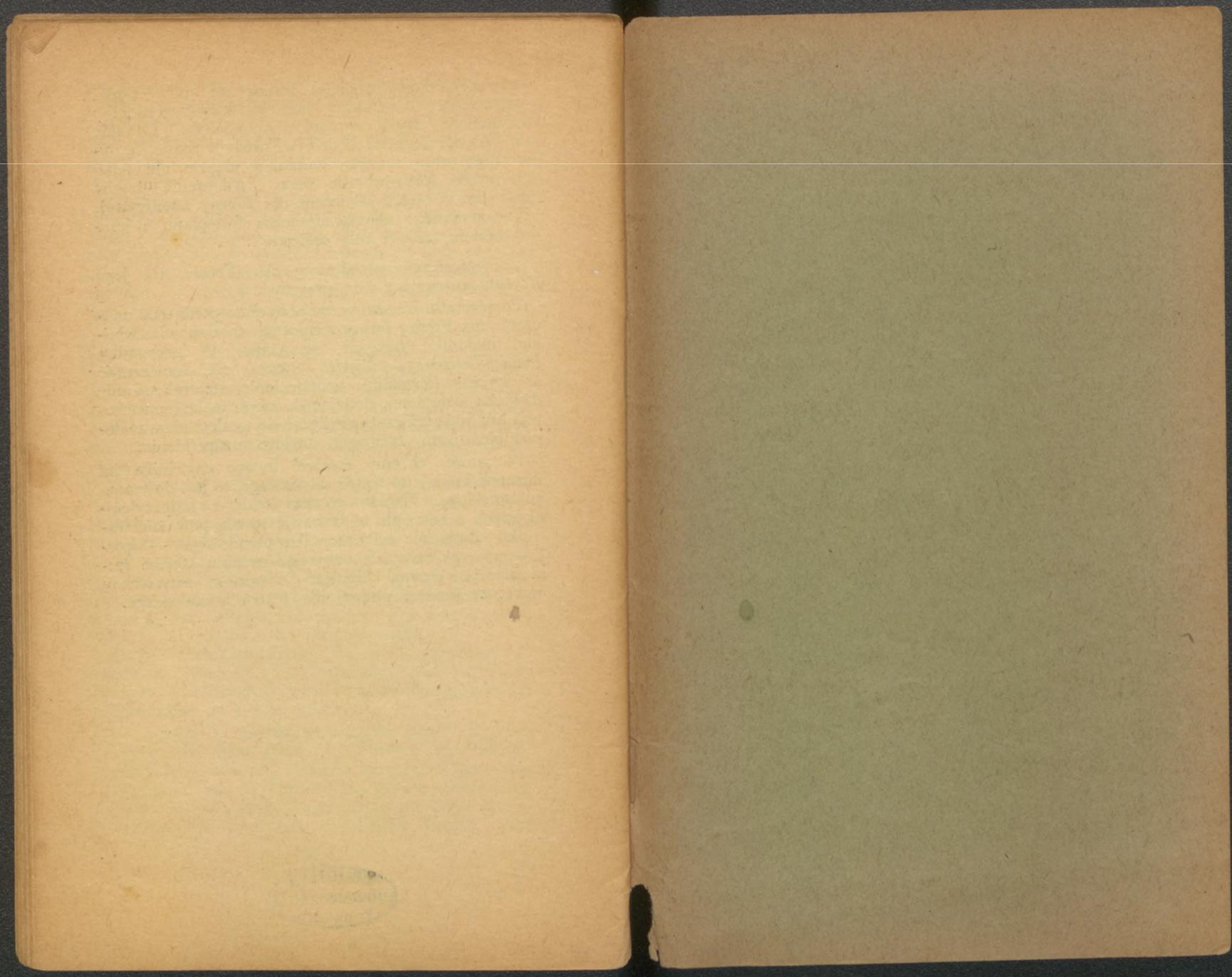
„Jedną z najprzyjemniejszych zabaw jest bez wątpienia teatr salonowy (Théâtre de Société). Wykluczono z niej wszakże muzykę. Opery tam bowiem, jak (i) koncerty są prawie niemożliwe, ale można między nimi zająć pośrednie stanowisko. W tym celu napisałem fraszkę, jako

wzór nowego rodzaju intermezzo, niby ramki scenicznej, w której koncert ściśnięty mógłby znaleźć miejsce w teatrze salonowym. O takie ramki nietrudno będzie w każdym czasie, a dyrygującego muzyką zadaniem będzie nie tylko wybór śpiewów, ale oraz i połączenie, choćby tylko w części, konieczne dla **formy scenicznej**, potrzebnego akompaniamentu fortepianu z koncertem, albo i całą orkiestrą”.

Zacytowaliśmy przedmowę Al. Fredry do jego *Koncertu-intermezzo* z dwu przyczyn.

Po pierwsze uważamy za potrzebne podkreślić znaczenie dla Fredry formy scenicznej, co stanowiło właśnie przedmiot naszych rozważań. W przypadku *Koncertu-intermezzo* Fredro uważa za konieczność artystyczną (formalną) wzmocnienie, steatralizowanie dźwięku fortepianu, dodając do niego małą (koncertową) lub dużą orkiestrę, nie licząc się wcale z nieprawdopodobieństwem życiowym takiego uzupełnienia.

Po wtóre chcemy zwrócić uwagę czytelnika na stosunek Fredry do teatru salonowego, to jest do teatru amatorskiego. Uważa go za jedną z najprzyjemniejszych zabaw, ale tej zabawie stawia poważne warunki. Żąda nie tylko wysiłku obsadowego — śpiewaków i orkiestry, ale używając terminu „forma sceniczna”, wykazuje dbałość o poziom artystyczny nawet we fraszce, pisanej dla teatru amatorskiego.



Arch. Emigracji
Biblioteka

Główna
UMK Toruń

1394059

PORADNIK ŚWIETLICOWY

zamieścić m. in. następujące jednoaktowe
utwory sceniczne:

- | | |
|-------------------------------|--|
| <i>Anna Bogusławska</i> | — Wesele na Mazowszu (z nutami). |
| <i>Żdzisław Broncel</i> | — Matka i syn. |
| <i>Wiktor Budzyński</i> | — Kelnerzy (z nutami). |
| <i>Jędrzej Cierniak</i> | — Zapusty z podkoziółkiem. |
| <i>Marian Czuchnowski</i> | — Pięć serc i jedna muzyka (rzec o Fryderyku Szopenie) |
| <i>Marian Czuchnowski</i> | — Święcone. |
| <i>Aleksander Fredro</i> | — Pierwsza lepsza, czyli Nauka zbawienna. |
| <i>Stanisława Kuszelewska</i> | — Dama kier. |
| <i>Teodozja Lisiewicz</i> | — Pazur Niedźwiedzi (dla młodzieży). |
| | — Dwa ogniwa |
| <i>Żdzisław Marynowski</i> | — Murzyn |
| <i>Żdzisław Marynowski</i> | — Operacja (humoreska sceniczna). |
| <i>Żdzisław Marynowski</i> | — Słowny człowiek. |
| <i>Tadeusz Nowakowski</i> | — Przyczyna nieznaną. |

Zamówienia kierować należy do Polskiej YMGA
(6, Cadogan Gardens, London, S.W.3, Tel. SLO 8821)
Cena numeru pojedynczego 2 sh., podwójnego 4 sh.

Biblioteka Główna UMK



300021054550