

„Zemsta” — „muzealny zabytek”?

W pierwszej wersji *Zemsty* nie było jeszcze Cześnika. Ów protoplasta Cześnika nazywał się Baronem, „zarywającym z francuska” i powtarzającym bezustannie „pa si bête” (nie głupim). Słynne szlacheckie „mocium panie” pojawi się dopiero później. Baron był tchórzliwy i nie popisywał się dawnym męstwem, gdy „dobywając szabli” w ostatecznej wersji wspominał miejsca bitew: „He, he, he, Pani Barska! / pod Słonimem, Podhajcami, / Berdyczowem, Łomazami / Dobrze mi się wysłużyła”. Antagonista Barona nosił początkowo nazwisko Kiełbika, Podstolina była panią Rublową, a Papkin — Papkiewiczem, wyśpiewującym arię trubadura z opery *Jean de Paris* Boieldieu’go, zamiast („przy angielskiej gitarze”): „Oj kot, pani matko, kot, / Narobił mi w pokoiku łoskot”.

Zemsta miała być komedią współczesną, o wymowie satyrycznej. Fredro pisał ją w roku 1833 (premiera we Lwowie odbyła się 14 lutego 1834), ale pomysł zrodził się prawdopodobnie wcześniej, kiedy poślubiona w roku 1828 Zofia Skarbkowa wniosła mu w posagu połowę starego zamku w Odrzykoniu (na ziemi sanockiej). Studiując dawne akta majątkowe, Fredro poznał jego burzliwą historię. W początku XVII wieku zamkiem władało dwu skonfliktowanych sąsiadów: Skotnicki i Firlej, którzy kłócili się i procesowali o wszystko — o kaplicę, studnię, mur graniczny, wał zamkowy. Nie stronili też od bójek, którym kres położyło — jak w *Zemście* — małżeństwo wojewodzica Piotra Firleja i kasztelanki Zofii Skotnickiej, z wrogich dotąd rodów!

Ta finalna „zgoda” tak poruszyła Fredrę, że napisawszy już pierwszy i część drugiego aktu w (zachowanym) rękopisie zanotował: „zmiana czasu w planie — I akt do przerobienia”. Przeniósł więc akcję w przeszłość, o dwa wieki, zaś testament Papkiewicza oznaczył dokładnie na rok 1664 i zaczął — studiując poezję Jana Kochanowskiego — sporządzać słowniczek staropolski. Ostatecznie jednak ten zamysł porzucił.

Kiedy więc dzieje się znana nam z teatru i druku *Zemsta*? Próbowali to ustalić, poczynając od końca XIX wieku, wybitni fredrolodzy: Henryk Biegeleisen, Eugeniusz Kucharski, Tadeusz Żeleński-Boy, Stanisław Pigoń. Ten ostatni w latach pięćdziesiątych XX wieku, licząc — jak jego poprzednicy wiek Cześnika — zasugerował, że akcja toczy się w początkach, a nawet w drugim dziesięcioleciu XIX wieku! Jeśli nawet przyjmiemy tę naukową hipotezę, to uznamy jednocześnie, że *Zemsta* jest obrazem życia szlacheckiego z końca XVIII wieku. A o ten obraz spór toczy się do dzisiaj, bo wciąż nie jest nam obcy stosunek do szla-

chetczynny. Czy *Zemsta* — pytał Jan Kott (*Jak wam się podoba*, 1955) — nie jest przypadkiem „sarmackim muzeum już niemal przed wiekiem ośmieszonym przez komediopisarzy stanisławowskich”? Wcześniej, przy okazji wystawienia tej komedii przez Teatr Narodowy w roku 1924, Boy widząc ile „tłucze się w Polsce jeszcze ducha szlacheckiej, zastanawiał się: „może dopiero kiedy ów *czerep rubaszny* stanie się naprawdę muzealnym zabytkiem, wówczas, wyzwolona ze skorupy swego materiału, przemówi do wszystkich *duśza anielska* artysty Fredry”.

I Boy, i Kott, używając tych mocnych określeń w stosunku do twórczości komediopisarskiej Fredry, przypomnieli swoisty paradoks. Oto autor, który uchodzi za wzór polskości, za swego życia został posądzony o „niepolskość”! Celował w tym Seweryn Goszczyński, który w roku 1835 w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej* zarzucił Fredrze „kosmopolityzm, niemoralność, poziomość uczuć”, a także „niedołężne cieniowanie charakterów, powszednią nienaturalność i deklamacje w rozmowach, naśladownictwo, a niekiedy żywe przyswajanie włoskiego i francuskiego teatru [...]”. Ocena ta odnosiła się zwłaszcza do komedii napisanych w latach 1832-1835, czyli do *Pana Jowialskiego*, *Ślubów panięskich*, *Zemsty*, *Ciotuni* i *Dożywocia*, uchodzących dzisiaj za arcydzieła w całym dorobku Fredry i arcydzieła komedii polskiej.

Dlaczego uznano je więc za „kosmopolityczne” i „salonowe”, a w dodatku niezbyt wyrafinowane pod względem literackim? Odpowiedź jest znana. 38. letni Fredro nie wziął udziału w tym nowym zrywie wolnościowym Polaków („Już za późno... próżne chęci” — zanotował w roku 1831), chociaż hojnie wyposażył swych młodszych braci Henryka i Edwarda, którzy poszli do powstania. Później zaś — co groziło represjami ze strony władz austriackich — przechowywał w swoim domu wojskowych uciekinierów z Królestwa, w tym m. in. Goszczyńskiego! Nie opłakiwał jednak w swych utworach klęski listopadowej. Nie napisał swoich *Dziadów* czy *Kordiana*.

Spór o komedie Fredry miał wszakże nie tylko podkład patriotyczny. Był konfrontacją dwu wizji Polski: starszylacheckiej i nowoczesnej, demokratycznej, czego świadectwem może być rozprawa „rewolucjonisty” Edwarda Dembowskiego *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* (1843). Czytano tutaj o „zgoła nędznych i nic nie wartych salonowych Fredry komediach”. Nawet jednak jego umiarkowani zwolennicy, jak Wincenty Pol czy Józef Ignacy Kraszewski, nie szczędzili mu umiarkowanej krytyki. Pol napisał w roku 1835 (*Teatr i Aleksander Fredro*), że Fredro to „komik z talentem”, zaś Kraszewski w roku 1842 (*Studia literackie*) stwierdził: „Ostatnie sztuki Fredry [...] słabsze są od poprzedzających i mniej

jeszcze wypracowane; jednakże i w nich, mianowicie w *Zemście*, są charaktery i rysy wielkiej prawdy, obok przesadzonych i nakreślonych niedbale, od niechcienia, bez namysłu”.

Kiedy zatem Fredro znalazł się w panteonie polskiej literatury? Zawdzięcza to w pierwszym rzędzie wybitnemu historykowi literatury, rektorowi Uniwersytetu Jagiellońskiego, hrabiemu (jak Fredro) Stanisławowi Tarnowskiemu, który w roku 1878, a więc w dwa lata po śmierci komediopisarza, wygłosił w Warszawie słynne odczyty o Fredrze. Nie tylko dokonał wtedy apoteozy fredrowskiego świata, ale także postawił komediopisarza w rzędzie najwybitniejszych poetów — obok Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego i Malczewskiego: „kto w naszej literaturze pięknej mógłby pewniejszy być trwałego życia i pamięci, kto by do nich więcej miał prawa — jak nie Fredro”. I dodał jeszcze: „stojąc przed Fredrą, mamy wrażenie, jakbyśmy przenieśli się w przeszłość, stali przed «kamienną osobą» — o której mówi poeta” (*Komedie Aleksandra hr. Fredry*).

Zobaczywszy we Fredrze „kamienną osobę” (określenie wzięte z *Beniowskiego Słowackiego*), Tarnowski wystawił jednocześnie pomnik konserwatywnemu obozowi, któremu przewodził. Staropolskie cnoty i obyczaje, opisane przez Fredrę, zwrot ku przeszłości stanowiły jednak fundament polskiego konserwatyizmu. W takim też duchu zinterpretował twórczość Fredry Władysław Günther, wydając w roku 1914 rozprawę *Fredro jako poeta narodowy*.

Z taką też opinią Fredro i jego „arcypolska” *Zemsta* wkraczały do Drugiej Rzeczypospolitej. Nie dziwi więc, że Juliusz Osterwa („bogobojny” — jak złośliwie zauważył Boy) reżyserując *Zemstę* w Teatrze Narodowym (1924) poprzedził ją „pantomimą”, przedstawiającą Cześnika i jego domowników, na czele z księdzem, wracających z mszy świętej w kaplicy zamkowej. Podobny był finał *Zemsty*, „która — jak stwierdził w roku 1917 wybitny literaturoznawca Ignacy Chrzanowski — się kończy Bogiem i odzwierciedla obyczaj staropolski i duszę staropolską” (*O komediach Aleksandra Fredry*).

To zdanie doprowadziło do irytacji Boya, który w słynnych *Obrachunkach fredrowskich* (1934) nie zgodził się z interwencją boską, zamykającą komedię słowami Waclawa: „tak jest, zgoda, / A Bóg wtedy rękę poda”. Boy mianowicie, wymieniając podejrzane „cnoty domowe” bohaterów *Zemsty* jak „pieniactwa, gwałty, fałszywe świadectwa, bałwochwalczy kult pieniądza”, napisał wprost: „gdyby nie «dwa posągi» Klary, sztuka nie kończyłaby się Bogiem ale nowym procesem wytoczonym przez nieubłaganego Rejenta”. Boy nie poprzestał na tej krytyce. W oszczerstwach posunął się jeszcze dalej:

Polska — dowodził — upadła przez takich ciemnych warcholów jak Cześnik, który jak był konfederatem barskim, tak samo mógł być konfederatem targowickim, i przez takich sobków,

krętaczy i pieniaczy jak Rejent, którego „bajeczna głowa” objawia się głównie rutyną w dostarczaniu fałszywych świadków [...]; słowem, [Polska] upadła przez zapóźnienie się w tępej i zmurszałej szlachetczyźnie.

Ten sąd o sarmatyźmie „spod najciemniejszej gwiazdy” nie przeszkodził Boyowi zachwycać się jednocześnie ośmiozgłoskowym wierszem *Zemsty* („cud nad cudy”) i wierzyć mocno, że „czas jego [Fredry] dopiero nadchodzi”. Wreszcie nawoływał, że należy uczynić wszystko (a to jest zadanie teatru i krytyki teatralnej), aby „ten artyzm przemówił w całej pełni do ludzi dzisiejszych. Uczyć ich, w jaki sposób cud sztuki zdolny jest przetworzyć w piękno przeciętną lub najlichszą bodaj rzeczywistość”.

Po ostatniej wojnie, kiedy Fredro stał się najczęściej wystawianym autorem, zarzuty — używając sformułowań Boya — o „ciemności i łajdactwie w kontuszu”, pojawiły się na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy Fredrę (jak i innych pisarzy) poddano marksistowskiej, czyli klasowej egzegezie. Wystarczy zajrzeć do wydań *Zemsty* z tego czasu, poprzedzonych wstępami tak wybitnych badaczy jak Kazimierz Budzyk czy Kazimierz Wyka... Znowu pojawiły się zdania o „klasowej ograniczoności Fredry”, o jego „ideologii klasowo-szlacheckiej”, o „bezkrytycznym chwaleniu szlachetczyzny”. Jeśli coś mogło usprawiedliwić obecność Fredry w „ludowej” Polsce, to realizm, a więc obowiązująca wówczas doktryna artystyczna, której próbowano podporządkować twórczość autora *Zemsty*.

Przeciwko tak „wulgarnemu socjologizmowi” odważnie występował wówczas Bohdan Korzeniewski. Zaatakowany wówczas przez Irenę Krzywicką, która na łamach „Rzeczypospolitej” nazwała wystawioną przez niego w roku 1949 komedię *Mąż i żona* „ostrą satyrą obyczajową”, zastanawiał się nad statusem społecznym pokojówki Justysi. Była raczej drobną szlachcianką aniżeli — jak chciała Krzywicka — zniewoloną przez Hrabiego Wacława „pańszczyźnianą chłopką”. Korzeniewski w tym samym artykule (*Socjologia w trwałej undulacji*, 1949) szydzi też z innej krytyczki, która z całą powagą pytała o „lud” w *Zemście*, czyli o „dwóch murarzy, straszliwych półgłówków, sługusów”, których kosztem żyje „dwóch niesamowitych próżniaków” czyli Cześnik i Rejent. Korzeniewski przekonywał, że ta „socjologiczna krytyka zawodziła właśnie w dziedzinie społecznej”. „Ten niespodziewany sukces [Fredro] zawdzięczał w tych latach w dużej mierze słabości urzędowej literatury dramatycznej. Był to niemal jedyny głos ludzki, przy tym głos pełen mądrego humoru” (*Fredro przy pulpicie*, 1958).

Czy ten „głos ludzki” Fredry jeszcze do nas dochodzi? Czy dzisiaj jesteśmy w stanie zachwycać się olśniewającą inteligencją i ironią jego dzieł? Czy docenimy błyskotliwy wiersz fredrowski, a nade wszystko siłę i prawdę stworzonych przez niego charakterów? Słowem,

czy Fredro może przemawiać do nas jako geniusz komedii? I to nie tylko polskiej! Czy zawierzemy Korzeniewskiemu, że *Zemsta* to „chluba światowego dramatu”?

Te pytania stawiamy w przededniu 220. rocznicy urodzin Fredry (przypadającej 20 czerwca 2013). Chcielibyśmy, aby ta rocznica była żywa! A będzie żywa, kiedy pojawią się nowe inscenizacje fredrowskie i nowe prace o Fredrze. Takie, które przekonają nas, że ten pozornie dobrze znany i ograny autor zawiera nowe, nieprzeczuwane prawdy. Prawdy także o nas. Jak każde arcydzieło!