

# Domowe komediopisarstwo Aleksandra Fredry

„Pokój: z jednej strony kanapa, z drugiej stół okrągły (...) w głębi fortepian” – taką wskazówką sceniczną zaczyna się *Mąż i żona* Aleksandra Fredry. Kolejna jego komedia *Śluby panieńskie* – podobną; tym razem jest to „duży pokój – dwoje drzwi w głębi, trzecie drzwi po prawej do pokojów pani Dobrójskiej, czwarte po lewej do pokoju Gustawa”. A jeszcze, jak w *Panu Geldhabie*, sztuce poprzedzającej dwie wymienione: „tapicer przybija franki”, nie przeszkadzając poruszaniu się po pokoju gospodarza „Komisantowi, Krawcowi, kupcyzkom, kamerdynerom i lokajom”.

JAN MUSIAŁ

**W**zdycha współczesny czytelnik, jakież to musiały być metraże owych pokojów (!), lecz dla autora i pierwszych czytelników oraz widzów teatralnych były one po prostu przestrzeniami tak naturalnymi, że nie wymagającymi dodatkowych tłumaczeń. Były przestrzeniami domowymi, w domowej topografii dworów czy dworców, jak w *Ostatniej woli*, gdzie „rzecz się dzieje na wsi, w małej ojczyźnie generała”...

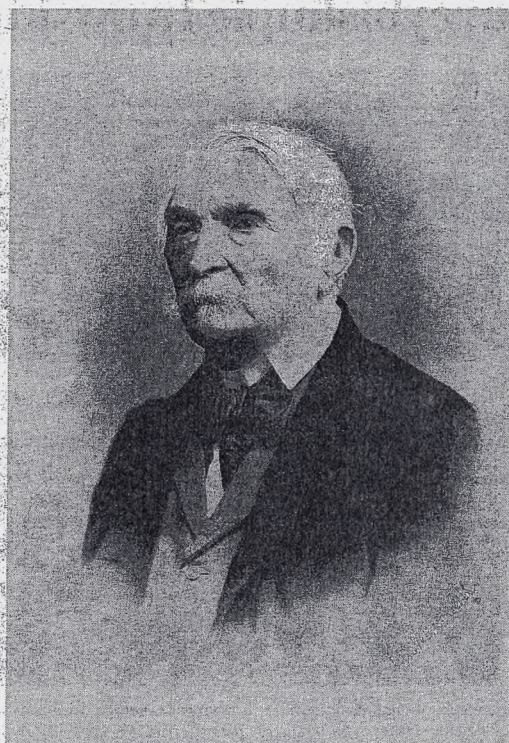
Domowe są także wszystkie przywołane i dalsze (z komedii dalszych) postacie sceniczne. Aleksander Fredro niewątpliwie świadomie zapraszał widzów teatrów Lwowa czy Warszawy, teatrów administrowanych, bądź tylko nadzorowanych i cenzurowanych przez zaborcze władze austriackie lub rosyjskie – na powrót do ich, owych widzów domów, które w najtragiczniejszych opresjach zewnętrznych pozostawały polskie, a więc wewnętrznie wolne, bo takie były rodziny polskie. Domość i rodzinność pozwalały dramaturgowi manifestować bez skrępowania polskość nieskrępowaną; nawet jeśli idealizowaną, to przecież niejednokrotnie sarkastycznie przerysowywaną przez wytkanie rodakom wad, w ciepłym jednak, bo domowym przekomarzeniu się z nimi.

**Właśnie sarkazm, a nie pozowane rozdzieranie szat w romantycznym stylu czy grubymi niemiędzy moralizowanie i pedagogizowanie pozytywistyczne jest stałą kanwą jego utworów – przez wszystkie epoki, w których przyszło mu tworzyć.**

Komediopisarz panuje nad światami przedstawionymi w swych utworach, wpisując w klasyczne, oświeceniowe jeszcze schematy konstrukcyjne, z wymyślonymi na modłę romantyczną czy pozytywistyczną idealizowanymi postaciami pierwszoplanowymi (podpadłych ziemian i ich progeniturę z *Panem Jewialskiego, Zemsty* czy *Dożywocia*), bardzo nowoczesnie realistyczne postacie drugoplanowe z *Dam i huzarów, Cudzoziemczyzny* czy *Gwatu*, co się dzieje: kombatantów zaborczych armii, byłych konspiratorów, byłych lwic salonowych, mocno już wyliniałych, ale też spsiałych urzędników galicyjskich, czy odzyskujących podmiotowość chłopów, raczej na Szele, niż na chłopiańskie awanse się oglądających. Słychać już we fredrowskich utworach z drugiej połowy wieku zapowiedzi antymieszkańskiej komedii młodopolskiej, a to w *Wielkim człowieku do małych interesów, Wychowance* czy wspomnianej *Ostatniej woli*.

Aleksander Fredro jako wybiegający w przyszłość uprawianego przez siebie gatunku dramaturg, jako bez mała zapowiadający Gabrielle Zapolską, a nawet Stanisława Wyspiańskiego, to wcale nie za silną supozycja. Nie dostrzegł tego kierunku ewolucji logicznej rówieśni (jak Seweryn Goszczyński), ale i później (jak Henryk Barycz) krytycy Fredry, nie doceniający geneologicznej przebiegłości poety, który świadomie wybrał komedię jako gatunek dramaturgiczny najspójniejszy dla gry z epoką – na jego warunkach. Przenikliwie dojrzał on pod maskami stylizacji okresów literackich całkiem niezmiennego przez cały wiek dziewiętnasty uzależnienia kultury – z definicji wolnej – od niewolnej sytuacji politycznej, egzystencjalnej Polski. I realistycznie ocenił swoje możliwości w kamuflowanej walce ze zniewoleniem. Przecież także na walkę bezpośrednią było go stać – jako żołnierza napoleońskiego czy obywatela galicyjskiego, posta do Sejmu Stanowego, z otwartą przyłbicą występującego przeciw austriackiej polityce antypolskiej, sprawczyńi rabacji galicyjskiej, za co zapłacił więzieniem, a syn jego, Jan za udział w powstaniu węgierskim – banicją. Na dłuższą metę była to jednak walka bez szans, dlatego wybrał niedostępny dla tepogłowej polityki opór komediopisarza.

Zszedłszy na poziom trudniej dostępny dla polityki, postugując się represjami i cenzurą – poziom domu polskiego – mógł zgłębiać i rozwijać aksjologię nigdzie już wówczas niedostępną tak, jak na polskich ziemiach rozebranych. Jej wykładnię wyświolił jawnie w pisanym wszelako do szuflady *Aneksie* do pamiętnika *Trzy po trzy*: „Naród ujarzmiony przemocą [...] nie



WIKIMEDIA/ODDOLNA PUBLISZKA

ma innego zadania [...] jak strzec święcie w tajnikach serca wiarę swoją. [...] Stać zawsze przed nieprzyjaciółmi, jak kamień grobowy zamordowanego, jak opoka, która martwością swoją straszyć powinna na jawie i w śnie niepfawych swoich zdobywców. [...] Kajdany i śmiech znać się nie powinny”.

**„Kajdany i śmiech znać się nie powinny” – jak to autoironiczne podsumowanie jego właśnie dzieła. Jawi się ów sarkazm Fredry zasłoną mylącą najpoważniejszych uczuć, przenikających duszę twórcy. Te uczucia w jego komediach nie traca jednak nic z powagi, pierwotnie posiadanej. Pierwsze z nich – rodziców do dzieci i dzieci do rodziców; zawsze jest bez mała nabożne.**

W najbezważniejszej krytycznie rysowanych postaciach, począwszy od dorobkiewicza i kutwy Geldhaba oraz interesownej córki jego, Flory (czego ponoszą zastużone konsekwencje) stosunek tych obojga do siebie jest przecież budujący i komediopisarz niczego mu nie umiunie. Niejako równoważy tą nienaruszalną familiarnością pierwotną nabyte, indywidualne wady głównych bohaterów. Także pan Jewialski z niedwuznacznie negatywnie ocenianej przez autora Pustakówki kocha swoją córkę, „romansową główkę” Helenę i tylko tej miłości rodzicielskiej

nie gubi w swym – na miarę Pustakówki – szalenistwie literackim (i co za autoironia w tej kreacji!). Familiarna miłość jako podwalina – stosunków domowych – rozciąga się zresztą także poza rodziców i dzieci. Ambroży jeniakiewicz, „wielki człowiek do małych interesów” stryjczynym uczuciem czystym darzy przecież bratanicę Matyldę, a ona jego podobnym, chociaż przekórny, deklamując na koniec: „le razy mi stryjczek co poradził, ja zawsze przeciwnie zrobiłam”.

Tak zakorzenione domostwa są też ostoją świętego prawa gościnności polskiej, której nawet zemsta nie jest w stanie naruścić i zwaśnionym na amen Cześnikowi oraz Rejentowi wytrąca karabele z dłoni. Wołaniem powszechnym o zgodę kończy się zatem ta najstawniejsza z komedii fredrowskich. Dalekie echo tego odezwie się w ostatniej z nich – „bajędzie dramatycznej” *Brytan Brys*, na Ezopową modłę upodobnionej. Aksjologia domowa Aleksandra Fredry, zasadzona na współnocie wartości, nienaruszalnej przez zewnętrzne, wrogie siły, bo nie mającej dostępu do domowego miru Polaków, kwitła zatem bezpiecznie w obrębie wybranego przez gatunku dramatycznego. Była kwintesencją jego przewrotnej pedagogii narodowej.

**Tę pozornie wewnętrzną sprzeczną postawę – ostantacyjnego szyderstwa z zewnętrznych objawów cnót, a równocześnie pokornego hołdowania ich wewnętrznym**

**wartościom wykształcił Fredro w sobie na wzorach molierowskich – ustalono od dawna w krytyce jego dorobku komediopisarckiego.**

Jeśli jednak poszerzyć jego twórczość o poezję, jeśli poszerzyć dalej o jego memuarystykę i publicystykę (nadał nieprzebadane do końca) – to odsoni się przed nami głębsza podstawa owej pedagogii. To familiarność, godząca w wyniesiony z oświeceniowego domu sarkazm wobec wszelkiej powagi celebrowanej (także religijnej) z domową, wewnętrzną potrzebą wiary, nie deklarowanej tylko, ale przeżywaną najgłębiej, jak w wierszu *Pod portretem zmarłego syna*: „Jest Bóg – mądrość niepojęta/ Nad światy rozpięta/ Niech ludzką myślą człowiek jej nie mierzy/ Lecz w swą nicotę wierzy/ I w pierś się uderzy/ I wola w pokorze/ Niech się Twoja wola dzieje/ W Tobie składam me nadzieje/ Mój Ty dobry, dobry Boże”, które to przestanie najcichsze (wiersz nie był pisany do publikacji) koresponduje przecież wyraźnie z finałem najgłośniejszej komedii Fredry: „Niech się dzieje wola Nieba! / Z nią się zawsze zgodzać trzeba”.

Bogdan Zakrzewski, wnikliwy badacz tych dysonansów emocjonalnych – naszego autora, cytując relacje jego żony Zofii ze spotkania z ich synem, Janem Aleksandrem, skazanym na emigrację po udziale tegoż w rewolucji węgierskiej: „ze spotkania w Paryżu w styczniu 1850 roku; kiedy to: „ojciec odsunął syna; który chciał mu się rzucić na szyję, mówiąc: „pierwej podziękuję Bogu” i sam rzucił się na kolana, a wzniołszy ręce w górę, złożył głośnie dzięki czynną modlitwę, dopiero potem przytulił ukochane dziecko do serca”.

**Nie byłby jednak Aleksander Fredro sobą, gdyby to nie ukochanej a przyszłej żonie, o której posłubliwie zabiegał ortodoksyjnie dekadę z okładem, gdyby jej właśnie nie dedykował skrycie swej jednej z pierwszych i najprzewrotniejszych komedii – *Męża i żony*.**

Tak gorsząca – dla ówczesnej publiczności – się okazała, że ukochany syn Jan zmienić miał potem jej finał na najbardziej strawny dla nadal czujnych stróżów moralności; mianowicie, uznaną za najbardziej winną niemoralnej intrygi Justysię nie do... klasztoru mieli odesłać Wacław z Alfredem, lecz pogodziwszy się... spłacić. Ale i tutaj odniósł poeta zła grobu zwycięstwo: wszak tę pierwszą, intencjonalną fredrowską amoralność staropolską jedynie zastąpiła perfidniejsza amoralność młodopolska.