

Maria Makaruk

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

e-mail: maria.makaruk@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-9210-5533

„...Bo wiedział, że dopuściłem się żartu”.  
O *Mężu i żonie* Aleksandra Fredry  
w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego z 1949 roku

Bohdan Korzeniewski, opowiadając Małgorzacie Szejnert o okolicznościach powstania inscenizacji *Męża i żony* z października 1949 roku, wspominał, że do wystawienia jakiejś sztuki Fredry – najchętniej *Pana Geldhaba* – namawiał go ówczesny dyrektor Teatru Polskiego, Leon Schiller. Korzeniewski reżyserowania *Geldhaba* odmówił, tłumacząc to staroświeckim charakterem utworu (nazwał go „ramotką”), zaproponował jednak zamiast niego *Męża i żonę* – komedię o „słabej pozycji”, „mało znaną i zapomnianą”, której nie widzieli na scenie ani Leon Schiller, ani piszący o niej w *Obrachunkach fredrowskich* Tadeusz Boy-Żeleński. „Znali ją tylko z lektury i nie doceniali” – relacjonował Korzeniewski. Schiller, zgodnie z jego relacją:

Zdziwił się, ale zaciekawił i mówi – „dobrze, niech pan robi”. Potem przyszedł na próbę i bardzo mu się spodobało, rozruszał się. Niewiele było tych prób, bo pracowaliśmy w uniesieniu, tak wspaniale bawiliśmy się sami. A po próbie generalnej gratulował mi rozrzewniony. Rozrzewniony, ale mrużył oko. Bo wiedział, że dopuściłem się żartu<sup>1</sup>.

Tytułowy żart miał rzecz jasna niewiele wspólnego z komizmem *Męża i żony*. Twórczość Aleksandra Fredry stanowiła jeden z fundamentów repertuaru odradzającego się po wojnie teatru. Mimo nowych pojałtańskich

<sup>1</sup> M. Szejnert, *Sława i infamia*. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim, Warszawa 1988, s. 107.

realiów w połowie lat 40. zespoły teatralne, wystawiające *Śluby panieńskie* czy *Zemstę*, odwoływały się przede wszystkim do ukształtowanego jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym stylu lektury sztuk Fredry, sprowadzającego się w praktyce do pochwały staropolskiego obyczaju, sławienia tradycji i cnót narodowych<sup>2</sup>. Wraz z nasilaniem się kursu ideologicznego dorobek Fredry, któremu wytykano przynależność do środowiska „reakcyjnej, galicyjskiej arystokracji”<sup>3</sup>, zaczął podlegać coraz dalej idącej krytyce. Do 1949 roku na mocy mniej lub bardziej oficjalnych instrukcji na teatralny indeks ksiąg zakazanych trafiły najwybitniejsze utwory polskiego romantyzmu – wśród nich *Dziady*, *Kordian*, *Nie-Boska komedia* i mistyczne dramaty Słowackiego<sup>4</sup>. Bardziej dociekliwie przeczytane sztuki Fredry prawdopodobnie podzieliłyby los zakazanej dramaturgii, jak wspominał jednak Bohdan Korzeniewski, „trzeba było coś grać”<sup>5</sup>. Dopuszczono zatem na scenę część Fredrowskich komedii obyczajowych, które – postawione w jednym rzędzie z utworami Gabrieli Zapolskiej i Michała Bałuckiego – miały stanowić przykład dziewiętnastowiecznej twórczości realistycznej i satyrycznej. Kategorie realizmu i satyry w odniesieniu do utworów Fredry obarczone funkcją ostrej krytyki świata szlacheckiego, ujawniania rażących nadużyć świata „panków” i krzywdy bohaterów pochodzących z ludu oraz wchodzenia w dialog z poetyką realizmu socjalistycznego, proklamowanego w 1949 roku jako oficjalna doktryna artystyczna<sup>6</sup>. Dobrą ilustracją tego sposobu myślenia o Fredrze może być szkic Ryszarda Matuszewskiego opublikowany w trzecim numerze „Kuźnicy” z 1950 roku<sup>7</sup>. Za wstęp posłużyła krytykowi anegdota o znajomym profesorsze z Pragi czeskiej, który po obejrzeniu w teatrze *Męża i żony* zapytał, czy Fredro jest postępowy czy wsteczny. Matuszewski rozstrzygnięcie tej kwestii problematyzuje w pytaniu: „czy ograniczona w swych klasowych perspektywach sztuka ginącej szlachetczyzny, jaką jest bez wątpienia pisarstwo Fredry, może służyć nam

<sup>2</sup> Por. H. Markiewicz, *Kampania fredrowska Boya*, w: T. Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*, Warszawa 1956, s. 7.

<sup>3</sup> R. Matuszewski, *Fredro w Teatrze Kameralnym*, „Kuźnica” 1950, nr 3, s. 6.

<sup>4</sup> Coraz niechętniej dopuszczano do inscenizacji dramatów poetyckich, oskarżanych o formalizm, irracjonalizm i fideizm. Odmówiono racji bytu poruszającym temat wolności jednostki sztukom Jeana Paula Sartre’a i Alberta Camusa oraz akcentującym problematykę wyborów moralnych adaptacjom prozy Josepha Conrada. Por. np. M. Wojtczak, *Teatr na scenie polityki 1944–1969*, Warszawa 2016, s. 107–119 i n.

<sup>5</sup> *Sława i infamia*, s. 108.

<sup>6</sup> Por. np. M. Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń: socrealizm w dramacie i teatrze polskim, 1948–1956*, Gdańsk 2003.

<sup>7</sup> R. Matuszewski, *Fredro w Teatrze Kameralnym*, s. 6.

dzisiaj jako wzór arcyzmu, spełniać pozytywną funkcję w wychowaniu dzisiejszego widza?”. Odpowiada na nie twierdząco, mimo bowiem ograniczonej historycznie perspektywy (twórczość Fredry stanowi „typową krytykę od wewnątrz [...] nie ukazującą perspektyw dalszych”), w spuściźnie komediopisarza można się dopatrzeć wartości wzbogacających kulturę socjalistyczną, zaś satyra *Męża i żony* – jeśli czytać utwór współcześnie – obrócona jest przeciwko burżuazji<sup>8</sup>.

Inscenizacja Korzeniewskiego zrealizowana na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego w Warszawie zapisała się w historii teatru jako jedno z najwybitniejszych przedstawień tego okresu i zarazem jedno z najlepszych osiągnięć artystycznych w dorobku reżysera. Do niebywałego powodzenia *Męża i żony* przyczyniła się z pewnością doborowa obsada: gra Jana Kreczmara (Wacław), Janiny Romanówny (Elwira), Justyny Karpińskiej (Justysia) i Czesława Wołłejki (Alfred), wychwalana w recenzjach jako „koncert gry aktorskiej”<sup>9</sup>, sama w sobie przykuwała uwagę widzów. Kiedy jednak zastanowić się nad fenomenem przedstawienia, należałoby zadać pytanie, jakiej interpretacji komedii Fredry dokonał Bohdan Korzeniewski.

Dzieje sceniczne napisanego „około roku 1821” *Męża i żony* nie były imponujące. Pierwsze przedstawienia na scenach lwowskiej i warszawskiej zostały dobrze przyjęte przez publiczność<sup>10</sup>, ale recepcja komedii uległa zmianie w następstwie ataków na Fredrę, zainicjowanych w galicyjskiej prasie w połowie lat 30. XIX wieku<sup>11</sup>. W rozprawach Seweryna Goszczyńskiego, Leszka Dunin-Borkowskiego i Wincentego Pola obok zarzutów nienarodowego charakteru, kopiowania wzorów francuskich i „malownictwa salonów”<sup>12</sup> pojawiły się także oskarżenia komediopisarza o niemoralność. Choć w większości były one formułowane z myślą o pornograficznej twórczości młodego poety, rykoszetem odbiły się również na swawolnym *Mężu i żonie*. W drugiej połowie XIX wieku grywano komedię znacznie rzadziej, a sam Fredro, pozostając w zgodzie z oczekiwaniami publiczności, dopisał jej na starość

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Nie zachowały się żadne wzmianki dotyczące prapremiery *Męża i żony*, która odbyła się na scenie lwowskiej 29 kwietnia 1822 r., jednak już dwa lata późniejsze wznowienie komedii „spotkało się z uznaniem i było wysoko stawiane przez krytykę”. Premiera warszawska z 22 czerwca 1823 roku „wzbudziła żywe zainteresowanie” [por. S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*, Warszawa 1962, s. 38–39].

<sup>11</sup> Por. J. M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro i jego krytycy*, w: A. Fredro, *Komedie i inne utwory*, t. 2, Warszawa 2000, s. 681–699.

<sup>12</sup> Tamże, s. 691.

drugie, bardziej dydaktyczne zakończenie. Częściowej rehabilitacji utworu dokonano dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym. W spór o odczytanie *Męża i żony* wdali się wówczas interpretatorzy o skrajnie różnych temperamentach badawczych. Zwolennikiem czytania Fredry na serio, jako wielkiego nauczyciela narodu, był profesor Eugeniusz Kucharski, dowodzący „nędzy moralnej” pierwotnego zakończenia komedii i o moralnych walorach drugiego. Postrzegał *Męża i żonę* jako „surową lekcję moralności”<sup>13</sup>. Z takiego podejścia kpił głośno Tadeusz Boy-Żeleński, który zobaczył w komedii Fredry przede wszystkim zwycięstwo Erosa i pochwałę niczym nieskrępowanej miłosnej zabawy<sup>14</sup>. Warto podkreślić, że toczący się na łamach „Wiadomości Literackich” spór Kucharskiego i Boya pozostawał w zupełnym oderwaniu od sceny teatralnej. Jak wspominał Bohdan Korzeniewski – w latach trzydziestych krytyk teatralny i wykładowca warszawskiego PIST-u – teatry podczas przedstawień fredrowskich świeciły pustkami. Polemika badaczy znalazła jednak odzwierciedlenie w eksperymentalnej inscenizacji przygotowanej w 1938 roku w Teatrze Cricot 2 w Krakowie<sup>15</sup>. Jej autor, Adam Polewka, wprowadził na proscenium obu adwersarzy i kazał im toczyć dyskusję na oczach publiczności. Działania sceniczne miały na celu ilustrację ich tez, widzowie sami zaś mieli dokonać wyboru, która interpretacja (i które zakończenie) bardziej do nich przemawia. Po wojnie nawiązywano kilkakrotnie do tej konwencji inscenizacji *Męża i żony*, jednak krytycy byli zgodni co do tego, że dopiero przedstawienie Korzeniewskiego wprowadziło do scenicznej lektury dzieła Fredry nową jakość. W czym zatem należy jej upatrywać?

Lektura zachowanych egzemplarzy (w Muzeum Teatralnym w Warszawie przechowywane są trzy wersje – reżyserska, suflerska i radiowa) nie daje prawie żadnych wskazówek w tej materii. Korzeniewski w egzemplarzu reżyserskim niemalże nie dokonał skrótów w tekście Fredry; zachował nawet wskazówki z didaskaliów. Opuszczenia są minimalne, a ich charakter nie przekłada się na interpretację utworu. Pomocne okazują się jednak uwagi z egzemplarzy suflerskiego i radiowego, określające sposób zachowania się aktorów. Warto przy tym nadmienić, że uwagi te naniesione są niekonsekwentnie i wyczerpują się właściwie wraz z zakończeniem aktu I – co, jak sądzę, może sygnalizować coś więcej niż tylko niefrasobliwość osób, zaangażowanych w proces archiwizacji przedstawienia.

<sup>13</sup> Por. T. Żeleński (Boy), *Kamienna osoba*, w: tegoż, *Obrachunki fredrowskie*, s. 62.

<sup>14</sup> Tamże, s. 58–76.

<sup>15</sup> Por. S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*, s. 44.

Z uwag Korzeniewskiego można się zatem dowiedzieć, że akcja sztuki rozgrywa się „w Warszawie, w roku 1821”<sup>16</sup>. Że centralnym elementem scenografii jest sofa, na której w pierwszej scenie *Męża i żony* leży Elwira – nad nią zaś znajdujemy pochylonego w miłosnym uścisku Alfreda. Że rozmowa kochanków raz po raz jest przerywana pocałunkami i rzucaniem się sobie w objęcia (On „Przechyla ją i całuje”, Ona „Wolno przesuwam ręce z jego ramion na szyję i obejmuję gwałtownie”). Że Elwira poprawia fryzurę i wygładza „dość pognieciony strój”. Że, kiedy Waław wraca do domu przed czasem, podająca Alfredowi płaszcz Justysia „ukradkiem przygląda mu wzburzone włosy”. Waław z kolei, myśląc że są sami, biegnie do dziewczyny z wyciągniętymi ramionami i dopiero „ostrzeżony przez nią wzrokiem”, miarkuje się i oddaje jej kapelusz i rękawiczki. Te i kolejne uwagi reżyserskie muszą z powodu braku innych dokumentów posłużyć jako figura *pars pro toto* dla opisu całego przedstawienia, sądzę bowiem, że nieobecność dalszych komentarzy w tekście mogła wynikać z podjętych przez reżysera kroków ostrożności. Uwadze cenzorów teatralnych na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych podlegał najczęściej sam tekst sztuki<sup>17</sup> – można było zatem milcząco się zgodzić na to, że niezapisane nie istnieje i nie prowokuje do podejmowania niechcianych dyskusji.

Tymczasem rekonstrukcji konceptu Korzeniewskiego możemy dokonać, zestawiając ze sobą napisany przez niego szkic krytyczny, zamieszczony w programie przedstawienia, z relacjami recenzentów, którzy – w zależności od przyjętej strategii – z aprobatą lub oburzeniem komentowali przesłanie sztuki<sup>18</sup>. Dopiero ze skrzyżowania tych dwóch perspektyw wyłania się wyobrażenie o tym, co działo się na scenie Teatru Kameralnego w październiku 1949 roku.

Oddajmy najpierw głos reżyserowi. Po przywołaniu dawnego sporu Kucharskiego i Boya – i zdystansowaniu się wobec obydwu interpretacji sugere-

<sup>16</sup> A. Fredro, *Mąż i żona*, reż. B. Korzeniewski, egzemplarz suflerski przechowywany w Muzeum Teatralnym w Warszawie, sygn. 2389. Pozostałe cytaty w tekście również pochodzą z tego egzemplarza.

<sup>17</sup> Por. *Sława i infamia*, s. 177–178.

<sup>18</sup> O *Mężu i żonie* pisali poza wspomnianym już Ryszardem Matuszewskim: J. Artemski, *Nieudane nowatorstwo*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 47; K. Beylin, *Świat plotki i wiecznego próżniactwa*. „Mąż i żona” Aleksandra Fredry w Państwowym Teatrze Kameralnym, „Express Wieczorny” 1949, nr 323; A. Grodzicki, „Mąż i żona” A. Fredry w Państwowym Teatrze Kameralnym, „Kurier Codzienny” 1949, nr 312; A. Jakubiszyn, *Mąż i żona*, „Polska Zbrojna” 1949, nr 317; Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Hrabiowie się bawią i nudzą*, „Trybuna Ludu” 1949, nr 315; I. Krzywicka, *Kwartet miłosny*, „Rzeczpospolita” 1948, nr 313; H. Wielowieyska, *Sztuka dobrego teatru*, „Dziennik Literacki” 1949, nr 48; B. Wójcicki, *Aleksander Fredro*, „Mąż i żona”, *Państwowy Teatr Kameralny*, „Życie Warszawy” 1949, nr 316.

stia, że prawda leży zapewne pośrodku – Korzeniewski zauważa że „cechą geniuszu Fredry jest zdumiewająca konkretność widzenia świata”<sup>19</sup>. Z tego sformułowania reżyser wyprowadza następnie kilka spostrzeżeń. Komedia Fredry wciela w życie postulat jedności akcji – „jej czas sceniczny prawie się pokrywa z czasem rzeczywistym”. Unosząc się zachwytem nad „organizacją artystyczną pisarza”, która sprawia, że bez konieczności odnoszenia się do „tak miłej sercom realistów opisowości”, najdrobniejsze słówka przynoszą cenne informacje, precyzujące konkrety wizji scenicznej, Korzeniewski formułuje tezę o „wspaniałym realizmie Fredry”. Reżyser zauważa również, że bohaterowie *Męża i żony* – podobnie jak postaci sztuk innych pisarzy-realistów – są wielowymiarowi („człowiek stając się postacią, nie traci nic na swojej wieloznaczności i nie zostaje odgadnięty do końca”), przy czym autor nie żywi do nich „zbytich złudzeń”. Co za tym idzie: „*Mąż i żona* pozwala określić stosunek Fredry do opisywanego świata [...]. Komedia ta jest również satyrą i to satyrą tak celną, że na równą jej przyjdzie długo czekać w literaturze polskiej”.

W tekście Korzeniewskiego pojawiają się zatem słowa-klucze, których oczekiwano od interpretatorów komedii Fredry: realizm, wyrażający się w konkretności widzenia świata i przenikliwości prezentacji bohaterów oraz ujęcie satyryczne. Konsekwencje interpretacyjne, które reżyser z nich wyciągnął, sytuują jednak *Męża i żonę* na antypodach poetyki realizmu socjalistycznego. Czy zostało to dostrzeżone przez komentatorów?

W recenzjach, w przeważającej większości przychylnych i pochwalnych dla kunsztu aktorów, ujawniły się różne stanowiska dotyczące interpretacji sztuki. Najbardziej krytyczna z nich zdradza mimochodem najwięcej szczegółów dotyczących kształtu przedstawienia. Jerzy Artemski w szkicu pt. *Nieudane nowatorstwo* przede wszystkim zarzucił Korzeniewskiemu przypisywanie Fredrze własnych pomysłów. Artemski pisze zatem, że przywoływane już zapowiedzi Bohdana Korzeniewskiego z programu stanowią „zasłone dymną kryjącą inne założenie”:

Niewymieniony z imienia realizm koncepcji reżyserskiej miał usprawiedliwić wydobycie z *Męża i żony* pewnych smaczków. Jakież to smaczki? Akt pierwszy komedii kończy się w ten sposób, że Justysia i Alfred znikają za kulisami sceny. Dzieje się to wbrew woli Fredry, który pisze wyraźnie: „Alfred goni za Justysią pomiędzy krzesła, zasłona spada”. Zakończenie Fredry nie odpowiada reżyserowi. On ma inne zamysły. Woli wprowadzić frywolną parę za kulisy

---

<sup>19</sup> B. Korzeniewski, *Komedia omyłek krytycznych*, w: A. Fredro, *Mąż i żona*, Państwowy Teatr Polski w Warszawie 1949, program teatralny. Pozostałe cytaty w tym fragmencie artykułu pochodzą również z powyższego źródła.

po to, by akt II zacząć od sceny, w której Justysia wyprowadza Alfreda zza kulis i wypuszcza przez okno. Akt I to sobota, godzina 18.15. Akt II to niedziela, godzina 10. Znaczy się, że Justysia wciągnęła Alfreda do swojego pokoju, w którym oboje spędzili całą noc i oto teraz, na drugi dzień, o godz. 10. rano puszczalska służąca wyprowadza swojego kochanka przez okno. W tej sytuacji w chwilę później wypowiedziane przez Justysię słowa: „Nie ma co myśleć, już wybór zrobiony, Waclaw zostaje, Alfred oddalony” nabierają specjalnego znaczenia. To już nie jest zabawa, to albo wyuzdanie, albo świadectwo, iż Alfred nie zdał egzaminu poprzedniej nocy. Tak wygląda prawda znaleziona przez Korzeniewskiego. [...] Nie ulega wątpliwości, że Korzeniewski każde swoje pociągnięcie reżyserskie uzasadnił tekstem komedii. Przejście od aktu I do II umotywuje słowami Alfreda z V sceny II aktu „Żem był jej mistrzem w nauce kochania”. Czy aż tak serio należy rozumieć te słowa? Kilka wierszy wcześniej mówi Alfred: „I tak mnie kocha to niewinne dziecię”. Więc? Zresztą, czy to jest naprawdę takie ważne, jak sobie wyobraża Korzeniewski noc Justysi i Alfreda?<sup>20</sup>

Z przytoczonego fragmentu recenzji wyraźnie wynika konsekwencja, jaką reżyser wyciągnął z określenia czasu akcji. Można oczywiście założyć, że dla recenzenta kryterium oceny przedstawienia była nie tylko zgodność kształtu scenicznego z tekstem komedii, lecz także „nasze pojęcie o Fredrze”. Co za tym idzie, jego krytycyzm wynikał z niezgodności owego pojęcia z rzeczywistością sceniczną (Artemski dostrzegł bowiem na scenie nie aktorów fredrowskich, ale żywych ludzi – „zaplątaną z innego świata” Justynę Karpieńską i Czesława Wołłejkę w roli „współczesnego lowelasa”<sup>21</sup>). Tym, co jednak najbardziej przeszkadzało krytykowi, była ostentacyjna swoboda, z jaką reżyser potraktował kwestię stosunków pozamałżeńskich.

O zanadto „naturalistyczny charakter licznych scen miłosnych, które chwilami stają się wręcz niesmaczne”<sup>22</sup> oskarżyła reżysera Anna Jakubiszyn. Podobną wątpliwość, choć sformułowaną dużo łagodniej, wyraziła także Helena Wielowieyska, zdaniem której jedynym poważnym zarzutem, jaki można postawić Korzeniewskiemu, jest „zbyt realistyczna gra w scenach miłosnych”, „zasadniczo odbiegająca od stylu Fredry”<sup>23</sup>. Te same przesłanki tymczasem sprowokowały Augusta Grodzickiego do wyrażenia opinii zupełnie przeciwnej. Redaktor „Kurieria Codziennego” zauważył bowiem nie tylko kapitalne efekty, jakie dało umiejscowienie akcji sztuki w Warszawie („której zabawy mają w sobie jeszcze tradycje niedawnych szaleństw Pod Blachą”), podkreślanie arystokratycznego rodowodu Waclawów i ubranie Al-

<sup>20</sup> J. Artemski, *Nieudane nowatorstwo*, s. 10.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> A. Jakubiszyn, *Mąż i żona*, s. 6.

<sup>23</sup> H. Wielowieyska, *Sztuka dobrego teatru*, s. 5.

freda w mundur oficerski („ten oficerek, don juan i bałamut, uwodziciel mężatek i pokojówek, doskonale uzupełnia obraz środowiska”), lecz także wyciągnął z inscenizacji Korzeniewskiego wnioski:

Małżonkowie i kochanek wzniosłe przebaczą sobie wzajemne przewinienia i obiecują poprawę, Justysię zaś wysyłają do klasztoru. Ale w przedstawieniu warszawskim wszystko to brzmi z lekką nutą ironiczną. Alfred i Elwira znowu rzucają na siebie czułe, porozumiewawcze spojrzenia, Waclaw wyrывa się do miasta, a Elwira czeka, kiedy przyjedzie z powrotem kochanek. Nic się nie zmieniło w tym środowisku amoralnym, zepsutym, obłudnym, w którym deklamuje się frazesy o honorze, wierności i uczciwości, a postępuje zupełnie inaczej. Ostrze satyry nie zostało stępione do końca. Korzeniewski potrafił je podkreślić doskonale<sup>24</sup>.

Zadziwiająco dobrą notę wystawił Korzeniewskiemu recenzent „Trybuny Ludu”, Jan Alfred Szczepański, który nazwał inscenizację „jednym z najświetniejszych, najbardziej wykończonych artystycznie przedstawień fredrowskich, jakie zna scena polska”<sup>25</sup>. Niechęci Jaszcz nie wzbudziła swoboda obyczajowa komedii („Niemoralność Fredry w *Mężu i żonie* jest niewątpliwa. Nie jest winą teatru, że niemoralność tę odsłania, przybraną w powabne szatki”), ostrze krytyki wymierzył on bowiem w „mieszczańskie” interpretacje, zakłamujące przez lata sens Fredrowskiego arcydzieła (lektury „pokoleń Tarnowskich, Chrzanowskich i Kucharskich”). Jako jedyny zarzut – czyniony zresztą nie Korzeniewskiemu, ale Fredrze – Jaszcz wskazał zbyt małe zaangażowanie poety w potępienie tego „uroczego światka” i niepodjęcie przezeń „jakieś bodaj nikłej świadomej satyry obyczajowej”.

Fredro okazuje wiele sympatii i pobbżania zarówno hrabiostwu Waclawom, jak Alfredowi [...] i – rzecz nie dziwna – Justysi. Ale widz współczesny, patrząc na miłosne igraszki w domu Waclawostwa, dostrzega w nim prawdziwy i przez to tym bardziej satyryczny obraz epoki. Właśnie pewne niedowiarstwo moralne Fredry w *Mężu i żonie* najostrzej potępia próżniackich, amoralnych, hulaszczycch „bohaterów” tego niewątpliwego arcydzieła [...]”<sup>26</sup>.

Nieobecność wątku społecznego wybrzmiała najmocniej w recenzjach Anny Jakubiszyn i Ireny Krzywickiej<sup>27</sup>. Zwłaszcza Krzywicka upominała się o sprawiedliwość dla Justysi, wyrzucając Korzeniewskiemu, że we współczesnej inscenizacji *Męża i żony* należałoby „podkreślić moment nienawiści

<sup>24</sup> A. Grodzicki, „*Mąż i żona*” A. Fredry w Państwowym Teatrze Kameralnym, s. 3.

<sup>25</sup> Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Hrabiowie się bawią i nudzą*, s. 8.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> A. Jakubiszyn, *Mąż i żona*, s. 6, I. Krzywicka, *Kwartet miłosny*, 3.



i pogardy klasowej, której wyrazem są wszystkie matactwa tej dziwnej dziewczyny”. „Ach jak ona musi nienawidzić tego światka! [...] Bo to jest przecież pańszczyźniana chłopka” – pisała Krzywicka, dowodząc tym samym, co bezlitośnie wytknął jej potem Korzeniewski, że nie przeczytała komedii Fredry zbyt uważnie<sup>28</sup>.

W zdecydowanej większości recenzji zachwycono się jednak inscenizacją. Poza bezdyskusyjnymi walorami gry aktorskiej i starannie skonstruowanej scenografii podkreślano urok miłosnych gierek toczonych na scenie, dodając rzecz jasna obowiązkowe uwagi na temat mistrzowskiego wygrania realizmu Fredry i uwypuklenia satyrycznego potencjału jego sztuki. Powodzenie *Męża i żony* było tak spektakularne i długotrwałe, że spektakl został wybrany do reprezentowania Polski na paryskim Festiwalu Narodów i na gościnnych występach teatru polskiego w Londynie w roku 1955.

Na koniec chciałabym wrócić do przywoływanego już fragmentu *Sławy i infamii*. Na pytanie Małgorzaty Szejnert, czy żart, o którym mówił Korzeniewski w związku z inscenizacją w teatrze Kameralnym, tkwił w samym pomysle wystawienia *Męża i żony* w 1949 roku, reżyser odparł:

Tak, duży żart. Ten rodzaj komizmu mógł rządzącym przypaść do serca. Ostra krytyka arystokracji. Ale nie zdawano sobie sprawy, że jest to przede wszystkim pochwała swobody. Ci ludzie, zepsuci i czarujący, pozbawieni są całkowicie instynktu społecznego, nie stosują się do żadnych norm, a kara, jaka ich spotyka za ten anarchizm, jest mało przekonywająca. Bardziej nas pociąga niż gorszy ta ponętna młodzież (Fredro nakazuje, by bohaterowie byli bardzo młodzi: pani domu, Elwira, ma w sztuce mniej więcej 19 lat, chodzi o to, by cynizm był niewinny), jej igraszkę z miłością, bo tam przecież nikt nie kocha, wszyscy się bawią. To taka sama zabawa w życie jak w wieku XVIII we Francji, ale tam kończyła się ona gilotyną<sup>29</sup>.

Koncept Korzeniewskiego polegał bowiem na przeczytaniu Fredry w duchu tradycji libertynizmu. Bohdan Korzeniewski był z wykształcenia filologiem polskim. W połowie lat trzydziestych spędził rok na stypendium w Paryżu, gdzie zajmował się przede wszystkim zgłębianiem wiedzy na temat francuskiego klasycyzmu wieku XVII i studiowaniem twórczości Molière'a. Francuski dramaturg, stanowiący obiekt wieloletniej fascynacji reżysera, nie był w jego odczytaniu „zabawnikiem”. „Prawdziwy Molière – pisał – człowiek wielkiego umysłu, znakomity polityk, rzadko był w Polsce

<sup>28</sup> Por. B. Korzeniewski, *Socjologia w trwałej ondulacji*, „Rzeczy Teatralne” 1949, nr 2/3. Przedruk w: tegoż, *O wolność dla pioruna...*, w *teatrze*, Warszawa 1973.

<sup>29</sup> *Sława i infamia*, s. 107.

odkrywany”<sup>30</sup>. W podobny sposób interpretował Korzeniewski dzieło Fredry. Stał przy tym na stanowisku, że klasyka w teatrze musi podlegać nieustannej aktualizacji<sup>31</sup>. Nie dziwi więc, że kiedy w 1948 roku zadebiutował jako reżyser Molierowską *Szkolą żon*, odczytał ją jako utwór wymierzony przeciw przemocy (po latach wspominał: „Chciałem w niej powiedzieć, że nie można nikogo zmusić do miłości. Także do miłości do Stalina”<sup>32</sup>). Fredrowski *Mąż i żona* stanowił w ujęciu Korzeniewskiego wielką pochwałę swobody i wolności – zgodną z tradycjami nurtu *libertinage érudit*, z którym wiązano także zresztą nazwisko Moliera<sup>33</sup>. Nie bez znaczenia jest w tym kontekście chyba także fakt, że pochwałę tę głosili – wbrew Fredrze – aktorzy dojrzałego, zbliżeni wiekiem do Korzeniewskiego i dzielący z nim doświadczenia przedwojennej inteligencji, która musiała odnaleźć nowe miejsce w rzeczywistości PRL-u<sup>34</sup>.

Poruszenie takiej problematyki w pierwszym roku funkcjonowania w Polsce pruderyjnej doktryny socrealizmu, kiedy w wykładach dla „kadr naukowych” przy KC PZPR padały słowa, że „demoralizacja w dziedzinie seksualnej jest często drogą do demoralizacji politycznej, do oderwania się od partii – drogą do zbrodzenia i rozkładu politycznego”<sup>35</sup>, było gestem prowokacyjnym. Nikt jednak, przynajmniej w oficjalnych recenzjach, nie zwrócił uwagi na ów emancypacyjny ładunek, który rozsadał ramy *Męża i żony*. Czy zatem naprawdę nie zorientowano się, jak dalece idącego przekroczenia obowiązujących norm dokonał Korzeniewski? A może wprost przeciwnie: ten zakamuflowany potencjał inscenizacji zapewnił jej tak wielkie i trwałe powodzenie?. Wallenrodyczną strategię reżysera odczytano jednak bezbłędnie już rok później. Wyreżyserowaną przez niego w Teatrze Polskim inscenizację Molierowskiego *Don Juana* oskarżono o formalizm i fideizm, zdjęto z afisza, a dekoracje do niej – porąbano na oczach Korzeniewskiego.

<sup>30</sup> Tamże, s. 92.

<sup>31</sup> Por. np. *Autor a inscenizator*, rozmowa T. Kantora, B. Korzeniewskiego, K. Puzyry i A. Tarna, „Dialog” 1957, nr 11.

<sup>32</sup> *Sława i infamia*, s. 92.

<sup>33</sup> Na ten temat zob. m.in. J. S. Spink, *Libertynizm francuski od Gassendiego do Voltaire’a*, przeł. A. Neuman, Warszawa 1974, K. Stene-Johansen, *Historia uwodzenia*, przeł. K. Breś, Warszawa 2013.

<sup>34</sup> Janina Romanówna urodziła się w roku 1904, Bohdan Korzeniewski – w 1905, Jan Kreczmar – w 1908, Czesław Wołłejko – w 1916, Justyna Kreczmarowa – w 1918.

<sup>35</sup> Por. J. Siekierska, *O moralności proletariackiej. Tezy referatu*, Instytut Kształcenia Kadr Naukowych przy KC PZPR, AAN, sygn. 2/1565/0 Akta Jadwigi Siekierskiej.

## Bibliografia

- Artemski Jerzy (1949), *Nieudane nowatorstwo*, „Dziś i Jutro”, nr 47.
- Beylin Karolina (1949), *Świat plotki i wiecznego próżniactwa*. „Mąż i żona” Aleksandra Fredry w Państwowym Teatrze Kameralnym, „Express Wieczorny”, nr 323.
- Budrowska Kamila (2014), *Cenzura obyczajowa w Polsce w latach 1948–1958*, w: K. Budrowska, *Studia i szkice o cenzurze w Polsce ludowej w latach 40. i 50. XX wieku*, Białystok: Wydawnictwo Alter Studio.
- Dąbrowski Stanisław, Górski Ryszard (1963), *Fredro na scenie*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Grodzicki August (1949), „Mąż i żona” A. Fredry w Państwowym Teatrze Kameralnym, „Kurier Codzienny”, nr 312.
- Jakubiszyn Anna (1949), „Mąż i żona”, „Polska Zbrojna”, nr 317.
- Jaszcz [Szczepański Jan Alfred] (1949), *Hrabiowie się bawią i nudzą*, „Trybuna Ludu”, nr 315.
- Kantor Tadeusz i in. (1957), *Autor a inscenizator*. Rozmowa Tadeusza Kantora, Bohdana Korzeniewskiego, Konstantego Puzyny i Adama Tarna, „Dialog”, nr 11.
- Korzeniewski Bohdan (1949), *Komedia omyłek krytycznych*, w: Aleksander Fredro, *Mąż i żona*, Państwowy Teatr Polski w Warszawie, program teatralny.
- Korzeniewski Bohdan (1949), *Socjologia w trwałej ondulacji*, „Rzeczy Teatralne”, nr 2/3.
- Krzywicka Irena (1948), *Kwartet miłosny*, „Rzeczpospolita”, nr 313.
- Markiewicz Henryk (1956), *Kampania fredrowska Boya*, w: T. Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Matuszewski Ryszard (1950), *Fredro w teatrze Kameralnym*, „Kuźnica”, nr 3.
- Rymkiewicz Jarosław Marek (2000), *Aleksander Fredro i jego krytycy*, w: A. Fredro, *Komedie i inne utwory*, Warszawa: Świat Książki.
- Siekierska Jadwiga, *O moralności proletariackiej. Tezy referatu*, Instytut Kształcenia Kadr Naukowych przy KC PZPR, AAN, sygn. 2/1565/0 Akta Jadwigi Siekierskiej.
- Spink John Stephenson (1974), *Libertynizm francuski od Gassendiego do Voltaire’a*, przeł. A. Neuman, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Stene-Johansen Knut (2013), *Historia uwodzenia*, przeł. K. Breś, Warszawa: Bellona.
- Szejnert Małgorzata (1988), *Stawa i infamia*. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim, Warszawa: Aneks.
- Wielowieyska Helena (1949), *Sztuka dobrego teatru*, „Dziennik Literacki”, nr 48.
- Wojtczak Mieczysław (2016), *Teatr na scenie polityki 1944–1969*, Warszawa: Studio EMKA.
- Wójcicki Bolesław (1949), *Aleksander Fredro, „Mąż i żona”*, Państwowy Teatr Kameralny, „Życie Warszawy”, nr 316.
- Żeleński Tadeusz (Boy) (1956), *Obrachunki fredrowskie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

“...Because He Knew I Was Joking”:  
Aleksander Fredro’s *Mąż i żona* Directed by Bohdan Korzeniewski  
in 1949

Abstract

The theme of this paper is Aleksander Fredro’s *Husband and wife* – one of the most valued performances in the works of Bohdan Korzeniewski. The author reconstructs the actual performance based on reviews, director comments and remarks preserved in the prompter’s copy and proves that superimposing these perspectives shows the emancipatory potential of stage play. The author concludes that interpreting *Husband and wife* in a libertine spirit matches Korzeniewski’s directing strategy which can be described as Wallenrodic.

**Keywords:** theatre, drama, comedy, staging, Polish People’s Republic