

STANISŁAW MARCZAK-OBORSKI

„Konfidencia sieczka, a brat owies”

Rozkoszując się humorem i wierszem „Pana Geldhaba”, wystawionego obecnie przez Teatr Powszechny w Warszawie — przypomnijmy sobie, że Fredro pisał go mając dwadzieścia pięć lat i że była to właściwie jego pierwsza większa sztuka. Napisała wcześniej jednoaktówka „Intryga na przedce” niesławnie padła w teatrze i na sto lat została zapomniana nie tylko przez publiczność, ale nawet przez krytyków. Dwa inne utwory przed „Geldhabem”: komedia „Kwita” i wodewil „Teatr na teatrze” — w ogóle zaginęły, czego zresztą autor nie bardzo żałował, traktując je widocznie jako wprawki.

Majsterstwa „Pana Geldhaba” był już pewien, skoro zabiegał żywo o wystawienie sztuki. Rękopis przedstawił do oceny poecie Franciszkowi Morawskiemu i dyrektorowi warszawskiego Teatru Narodowego, Ludwikowi Osińskiemu. Obaj przyjęli rzecz dosyć kwaśno. Osiński ociągał się dwa lata, ale wreszcie w r. 1821 zagrał komedię, która od razu osiągnęła sukces i weszła do stałego repertuaru naszych scen, grana początkowo pod różnymi tytułami, jak: „Spanoszony przybysz” czy „Duma spanoszonego”. Dzieje samej roli Geldhaba to kawał historii teatru polskiego. Wystarczy wymienić paru tylko odtwórców tej postaci: Kudlicza, Rychtera, Królikowskiego, Żółkowskiego, Rapackiego, Frenkla, Feldmana, Zelwerowicza, Jaraça.

Pomimo sukcesów teatralnych tej znakomitej literacko i przez dziesiątki lat scenicznie żywej sztuki — nie miała ona szczęścia do krytyków. Posłuchajmy, jak mało trafne zarzuty wytaczał jej z końcem ubiegłego wieku Stanisław Tarnowski: „grzeszy komedia pewnym zbytkiem figur, pewnym zbyt łatwym i zużyтым rozwiązaniem, czasem pewną przesadą w charakterystyce, czasem naiwnie wyraźnym morałem”.

Hm, niepokoi nas najbardziej ten „nawny morał”, bo wydaje się, że nauki jaką wyciągamy dziś z „Pana Geldhaba” nie przeczuwał sam autor, a tym mniej byłaby ona wyraźna dla uczonego hrabiego Tarnowskiego.

Jaki był sens utworu dla Fredry i dla jego współczesnej arystokratycznej publiczności? Wyraża go motto sztuki: „pyszny nędzka, kiedy spanoszeje”. Komediodpisarz nie szczędząc jaskrawych kolorów wyśmiewa ambicje „awansu społecznego” ówczesnego mieszczaństwa, rozumianego zresztą przez salonowca Fredrę przede wszystkim jako awans towarzyski. Śmiech jest tym bardziej wrogi i zjadliwy, że dźwięczy w nim nutka obawy. Bowiemy w latach Księstwa Warszawskiego (wtedy właśnie rozgrywa się akcja) Geldhabowie zaczynają reprezentować realną siłę, siłę pieniądza, z którą nie tylko Rodosławowie ale i romantyczni Lubomirowie z każdym rokiem będą się musieli więcej liczyć. Poeta próbuje drwiną pogrzebać tę przewagę; morał komedii ma sens klanowy. Streścić by go można w ulubionym przysłowiu Fredry: „konfidencia sieczka, a brat owies”. Niezbyt jasną treść tego staropolskiego porzekadła wyjaśnia w swych pamiętnikach syn pisarza: konfidencia czyli poufałość lada kogo, to lekka sieczka; tymczasem zażyłość z panem bratem szlachcicem, to owies.

Streszczając cały wywód: wartość społeczną i potężny ładunek dowcipu „Geldhaba” mieści się w cechach realizmu krytycznego, zamkniętych w tej komedii. Autor, bystro obserwujący i znający na wyłot swoje środowisko, umiał pokazać je



„Pan Geldhab”. Na zdjęciu: Tadeusz Chmielewski — Geldhab; Janusz Dziewowski — Lisiewicz; Bogdan Szymkowski — książe Rodosław.

z niezrównaną plastyką, chociaż wnioski, do jakich dzisiaj dochodzimy, na pewno nie leżały w jego intencjach. Sam bowiem niestety tkwił po uszy w błędach tego środowiska. W „Geldhabie” Fredro pisał jeszcze o księciu: „człowieka w nim uważam, a z tytułu sztydę”. Ale w cztery lata potem ojciec poety otrzymał tytuł hrabiowski, którego syn do końca życia pilnie używał. Przedziwne pomieszczenie wartości i pojęć moralnych, obyczajowych, patriotycznych tego całego patriarchalno-szlacheckiego świata odsłania obrazek z pogrzebu Fredry. Otóż według współczesnych relacji za trumną kroczył jeden z ostatnich we Lwowie napoleończyków, biały jak gołąbek Pawulski, niosąc na ozdobnej poduszce żołnierskie dekoracje, wraz z... wielkim krzyżem orderu Franciszka Józefa, udzielonym przez panującego w uznaniu zasług pisarskich Fredry.

Nie zatrzymujemy jednak konduktu pogrzebowego wielkiego komediopisarza, który mimo ślepoty społecznej zostawił nam nieprześcignione w artyzmie dzieła, a w nich spory klucz do zrozumienia Polki szlacheckiej. Wróćmy do teatru i zobaczmy, co stało się tam z „Geldhabem”.

Fredro pisał kiedyś: „powziąłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, choćby jak mistrzowsko przeprowadzonego i wykończonego w częściach, które by się obeszło bez dalsze-

go rozwinięcia i podniesienia dobrą grą aktorów”.

Teatr Powszechny w Warszawie wystawił „Pana Geldhaba” jakby wedle recepty Henryka Markiewicza podanej rok temu w „Kuznicy” w interesującym szkicu o „obrachunkach fredrowskich”. Pisał wówczas krytyk: „Zanika potrzeba „odrealnienia” Fredry dla odbiorcy ludowego, która istniała w okresie międzywojennym. Poza tym szkoda wyjawiać te utwory z pewnych elementów krytycyzmu wobec szlachty, jakie mimo wszystko u Fredry istnieją. Maksymalnie uwypuklić te elementy, nie zmieniając jednak zasadniczej perspektywy autora, aby nic z artyzmu jego nie uronić — jest zadaniem współczesnego teatru polskiego.”

Bardzo starannie przygotowana inscenizacja Karola Borowskiego poszła po linii realistycznej, z wnikliwym podkreśleniem momentów satyrycznych, dbając przy tym o wiersz fredrowski i duży nacisk kładąc na wydobycie strony komicznej. Świetnie ożywiono reżysersko szereg sytuacji (np. sentymentalny monolog Flory w pierwszym akcie) — toteż widownia bawiła się szczerze.

Udanym Geldhabem był Tadeusz Chmielewski. Rola zagrana soczyście, z dużym poczuciem humoru, akcentująca jednak przede wszystkim głupotę i śmieszność bohatera, a neglżująca nieco jego profil zwycięskiego kombinatora i rycerza finansów. Chmielewski miał momenty zaskakująco ciekawe i odkrywcze, np. niepokój i poufałość wstydlivość pomieszana z bezczelnością, kiedy mówi do księcia: „między panami jeden drugiego nie zdradzi”.

Rola księcia Rodosława (sztywny Bogdan Szymkowski) i Flory (Ewa Pachonńska) — trafnie postawione reżysersko, szwankowały nieco w wykonaniu. Pachonńska doskonale wyglądała w sukniach Geldhabówny, ale niezupełnie wygrała głosowo przejścia od dystygowanej manieri do kłótlwego tonu złego dziewczyniska, nie wydobyla też całego komizmu monologu o ukłonach.

Za to dowcipnie i ze smakiem ośmieszona została postać Majora (Mieczysław Serwiński) w przeciwieństwie do Lubomira, którego trochę za dramatycznie grał Norbert Nader (po bardzo dobrej, komediowo podanej pierwszej scenie drugiego aktu). Wydaje się, że tego pechowego, romantycznego kochanka można by potraktować aktorsko nieco bardziej ironicznie.

Dekoracje Zofii Węgierkowej, odpowiednio wystawne i odświeżone, szczęśliwie łączyły niezbędny w domu Geldhaba przepych z widokiem miłym dla oka. Staranna charakterystyka wydobywająca swoiście śmieszne efekty plastyczne, np. kontrast twarzy Geldhaba (szerokie, mięsiste usta i zadarty nos) i Lisiewicza (malutkie usteczka w „o” i opuszczony ku dołowi nochal).

Teatr Powszechny na Pradze nie widział jeszcze tak „zapiętego” przedstawienia — życzymy mu, aby odtąd oglądał coraz lepsze.

Stanisław Marczak-Oborski

Owo klanowe nastawienie prześledzić można na różnicy, z jaką autor traktuje postacie Geldhaba i Flory — wyśmiane bez reszty i obmierzłe, a z drugiej strony ironiczną w założeniu postać księcia. Temu nie odmawia dużych walorów towarzyskich i rozsądku, z wyraźnym smakiem podkreśla pańskość jego obejścia, akcentuje swoje poczucie honoru (rozmowa z Lisiewiczem o poślubnych losach Florki). Jest rzeczą charakterystyczną, że zdecydowanie negatywne figury sztuki: Geldhab, Flora, Lisiewicz przegrywają swoje stawki, są doraźnie ukarane w czasie akcji. Rodosław — traktowany przez autora dobrotnie jako lekkomyślny syn marnotrawny, aleć zawsze swój człowiek — nie nie traci, to on właśnie schodzi ze sceny najbardziej zadowolony.

Urokowi księcia nie oparł się nawet Boy-Żeleński. W recenzji z przedostatniego wystawienia komedii w Warszawie (w teatrze „Ateneum“) przeciwstawia dwuznaczność szantażu Majora, który szachuje Geldhaba ujawnieniem jego kombinacji z dostawami, wzgardliwemu oburzeniu księcia na propozycję Lisiewicza. Píše więc: „Cynik (t. zn. Rodosław) okazuje się człowiekiem rycerskim, gdy zawodowy honorowiec (Major) bezwiedną, ale niewątpliwą świnią — oto najnowszy morał tej komedii“.

Ten krótki cytat z roku 1936 jest doskonałą ilustracją zmieniającego się stosunku do klasyków, zależnie od stopnia rozwoju świadomości społecznej. Wątpię, czy w oczach któregośkolwiek z dzisiejszych widzów książę zyskuje. Wprost przeciwnie — staje się jeszcze jedną figurą świadczącą o daltonizmie moralnym całego światka fredrowskiego.

W naszym rozumieniu cała zabawna kampania o rękę Flory Geldhabówny demaskuje zakłamanie pojęcie honoru — zarówno przedstawicieli mieszczaństwa, dla których honorowość to zdobycie per fas et nefas tytułu arystokratycznego — jak i przedstawicieli „wyżej urodzonych“ udających, że nie widzą sprzeczności między mitami szlachectwa a dobrze pilnowanym interesem materialnym. Trzeba przyznać, że właśnie Boy kapitalnie odsonił rozumowanie pobrzekującego szabelką Majora grożącego Geldhabowi rozgłoszeniem „sprawy mąki i owsa“, jeśli nie odda córki Lubomirowi. Jeśli zaś odda — zostanie nadal człowiekiem „z rozsądkiem, sercem, głową“, którego Major „znał od dawna“. Boy również zwrócił uwagę na typowo szlachecka moralność Lubomira, który wprowadził dał pół majątku dla ojczyzny, ale bez zmrużenia powiek przyjąłby tłusty posag od wymarzonego teścia, uciulany ze stęchłej mąki dostarczanej w czasie wojny jego własnej armii.

Należy jeszcze dodać, że książę jest figurą tego samego autoramentu. Kultura towarzyska nie przeszkadza mu dla interesu udawać miłości do dziewczyny, którą pogardza; wysokie poczucie honoru nie przeszkadza mu w kramarzeniu tytułem stanowiącym w jego mniemaniu o całej jego własnej wartości.