

A N N A L E S
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODÓWSKA
LUBLIN-POLONIA

VOL. VI, 35

SECTIO FF

1988

Instytut Filologii Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS

L e c h L U D O R O W S K I

O *Ciotuni* Aleksandra Fredry

Тётюшка Александра Фредро

On Aleksander Fredro's *Ciotunia*

„[...] dojrzałe komedie Fredry cechuje głęboka polifonia stylistyczna (podkr. L. L.): poszczególne wypowiedzi kreowanych przez niego postaci są w stosunku do siebie wielokrotnie różne i wielokrotnie podobne. Jest to ponadto charakteryzacja uwarunkowana wielostronnie: indywidualnością bohatera, sytuacją psychologiczną (układem stosunków przedstawionych w akcji, w fabule), pochodzeniem socjalnym, profesją, a nawet – czasem akcji”.

(Teresa Skubalanka)

Oddajemy najpierw głos wielkiemu badaczowi Fredry, który najwnikliwiej dotąd poznał „zagadki” tej osobliwej i niezwyklej komedii.

„Kiedy Fredrowska *Ciotunia* zjawiła się na scenie, nikt nie powitał jej z nadmiernym entuzjazmem. Uhonorowano ją prapremierą we Lwowie u J. N. Kamińskiego 16 czerwca 1834 r., ale też na tym razie się skończyło. Drugi raz w tym roku już jej nie wystawiono. Wyglądało to na porażkę. *Damom i huzarom* w roku premiery (1825) przypadło wznowienie zaraz za miesiąc, *Śluby panińskie*, kiedy pokazano

na scenie, musiano w tymże roku (1833) wznawiać siedem razy; podobnież *Zemsta*, już w pierwszym roku (1834) wypełniła po premierze sześć jeszcze wieczorów. Rychlej ponownej wizyty *Ciotuni* w teatrze jakoś nikt się nie domagał. Przez sześć lat następnych wystawiano ją zaledwie sześć razy, a więc raz na rok. Gościnność umiarkowana.

Inne sceny też się nie kwapiły z zaproszeniami. W Krakowie wystawiono komedię dopiero w r. 1839, w Warszawie jeszcze później, bo aż w ćwierćwiecze po lwowskiej premierze (1858). Ni tu, ni tam żadnej staranniejszej recenzji jej nie poświęcono. Nie miała nieboga szczęścia do ludzi. Nie pomógł nawet niezwyčajny zabieg inscenizacyjny: wystawiono *Ciotunię* w Krakowie w 1866 r. w kostiumach stylowych, w ten sposób przystrojono jedną z pierwszych chyba Fredrowskich komedii obyczajowych. Przetrasponowano ją zarazem w odmienną niejako kategorię artystyczną, poddano zabiegowi odmłodzenia. Ale i to nie pomogło. Do wznowienia i w tym przystroju również nie przyszło. Swego renesansu na deskach scenicznych miała się *Ciotunia* nie doczekać, kariera jej nie ma w swych dziejach tego, co się nazywa »wydarzeniem teatralnym«¹.

Znakomity historyk literatury widzi »przyczyny trudnego żywota scenicznego tej komedii« zarówno »w samej matèrii« utworu (» pewne jego niedociągnięcia«), jak też w »okolicznościach postronnych«, »natury raczej personalnej« (można by powiedzieć: aktorskiej). Wiążą się one z samą koncepcją ciotuni Małgorzaty, »filaru sztuki«, »główniej podpory jej komizmu«, »kobiety zaawansowanej w latach, której postępowanie wydaje się piętrzeniem śmieszności«². Monstrualna kobieta.

»Jest głupia i śmieszna, śmieszna i głupia; zalotne stare pudło. Dla reżysera sztuki musi być nie lada kłopotem, żeby taką rolę stosownie obsadzić. Nielatwo o dojrzałą i uzdolnioną artystkę, która chciałaby przez swą rolę stać się pośmiewiskiem widowni nie mogąc przeciwdziałać choćby odrobiną ujmującego uroku«³.

»Co tu kłopotu z tą *Ciotunią*!«

Spróbujmy spojrzeć na »kłopoty« z *Ciotunią* i na sam utwór w sposób odmienny⁴ niż Autor cytowanego tu studium.

¹S. P i g o ń : *Co tu kłopotu z tą „Ciotunią“* [w:] S. P i g o ń : *Wiązanka historycznoliteracka*, Warszawa 1969, s. 161-162.

²Por. *ibid.*, s. 163.

³*Ibid.*, s. 163.

⁴Próbę taką przedstawiłem w ogłoszonym przed laty eseju: *Trzy akcje i cztery intrygi „Ciotuni“*, *Zeszyty Teatralne Lubuskiego Teatru im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze*, sezon teatralny 1976/77, z. 164, s. 6-13.

1

Ranga artystyczna *Ciotuni* w sztuce komediopisarskiej znakomitego autora *Zemsty* (nie tylko dla dawniejszych, ale i współczesnych fredrologów) bywała sprawą trochę kłopotliwą, nawet dwuznaczną. Jak to możliwe, że zrodzona w kręgu arcydzieł komedia o ciotuni Małgorzacie nie dorównuje ich wielkości? Wielkości nie kwestionowanej przez nikogo! Głosy takie znamienne dla dawniejszych badaczy, czegoż są objawem? Paradoksów wielkiego Fredry czy paradoksu samej fredrologii? A może paradoksu badaczy skłonnych nieraz do apriorycznych uogólnień i pochopnego wartościowania, osądającego „błąd” w sztuce poza jej historycznym i strukturalnym kontekstem wedle zabsolutyzowanych kryteriów. Dodajmy jednak na usprawiedliwienie znakomitych poprzedników: pokusa pozornych paradoksów twórczości wielkiego komediopisarza, jej w istocie rytm dwutorowy stwarzały (i stwarzają nadal) zbyt silne i ponętne a efektowne formuły interpretacyjne, przy tym łatwiejsze i bardziej jednoznaczne. Sprawa *Ciotuni* nie jedynym, zresztą, tego przykładem.

2

Utwór ten, jak wiadomo, przynależy chronologicznie do szczytowego okresu (1826–1835) twórczości autora *Trzy po trzy*, obejmującego szereg arcydzieł: *Śluby panińskie* (1826–1827, 1832) *Pana Jowialskiego* (1832), *Zemstę* (1832–1833), *Ciotunię* (1834?) oraz *Dożywocie* (1835), aczkolwiek nie wiadomo dokładnie, jaka jest data i okoliczności jego powstania (co mogłoby naświetlić genezę pewnych motywów i ich krążenie w artystycznym krwioobieg komediopisarstwa Fredry oraz dostarczyć ważnych przesłanek interpretacyjnych tej komedii).

Stanisław Pigoń, znakomity badacz i edytor pomnikowego wydania *Pism wszystkich* Fredry (rozpoczętego w roku 1955 i po dziś trwającego), na podstawie własnych dociekań i wcześniejszych ustaleń (zwłaszcza E. Kucharskiego) stwierdza, iż czas powstania *Ciotuni* może być określony tylko w przybliżeniu „na podstawie domysłów” takich, jak „pewne aluzje polityczne, związane z okresem represji rządowych austriackich po wyprawie Zaliwskiego”⁵, a więc datę narodzin utworu odnieść należy do drugiej połowy roku 1833 lub początku 1834. Prapremiera komedii natomiast odbyła się w

⁵Por. S. P i g o ń : „*Ciotunia*”. *Objaśnienia* [w:] A. F r e d r o : *Komedie*, seria I, t. 6, oprac. S. Pigoń, wstęp K. Wyka, Warszawa 1956, s. 525–527. Ale w znanej i cytowanej już pracy (*Co tu kłopotu z tą „Ciotunią”*) badacz rewiduje swoje dotychczasowe sądy i (na podstawie odnalezionnej kartki poety do jego młodszego brata, Juliana, z października 1826 r.) stwierdza, iż utwór ten powstał właśnie o kilka lat wcześniej, a więc w okresie, z którego pochodzi odszukana korespondencja. Píše zatem, „iż redakcja

teatrze lwowskim 16 czerwca 1834 r. Inny badacz, Kazimierz Wyka, ustala powstanie utworu na rok 1834.⁶

A więc narodziła się *Ciotunia* w prześwietnym sąsiedztwie *Zemsty* i *Dożywocia* i w tym sąsiedztwie usytuowana – czuje się trochę niepewnie, narażona na naturalne a bezpośrednie porównania. Nie były one dotąd dla *Ciotuni* korzystne, nie były nimi zwłaszcza (w przeciwieństwie do praktyki teatralnej bardzo często i chętnie po tę komedię sięgającej) sądy wybitnych historyków literatury, pionierów fredrologii. Pozostawmy na razie rzecz w formie pytania: czy słusznie?

Już Stanisław Tarnowski, pierwszy monografista Fredry, wyrokował o *Ciotuni*, że „byłaby bardzo zabawną, gdyby szczerze farsą być chciała, gdyby nie wspinała się czasem niezgrabnie na szczudła, żeby udawać wyższą komedię”⁷ (podkr. L. L.). Opinię tę po latach potwierdził także Ignacy Chrzanowski w swojej monografii *O komediach Aleksandra Fredry* pisząc: „rzeczywiście sława Fredry niewiele by ucierpiała na tym, gdyby nie było Aliny i Flory, Edmunda i Zdzisława”, ale nie bez satysfakcji konstatawał, iż „gdyby nie było samej *Ciotuni*, a i szambelana Kawalerskiego, byłoby jednak szkoda”.⁸

W obu tych sądach, wyraźnie zresztą wartościujących, postępowanie aksjologiczne, mimo różnic, jest podobne. Pierwszy krytyk uzasadnia swoją ocenę wskazaniem swoistej hybrydyczności, braku „czystości” gatunkowej utworu, niezdecydowania gatunkowego. *Ciotunia* byłaby dobrą farsą, gdyby nie udawała „wyższej” komedii – twierdzi Tarnowski, sugerując jednocześnie normatywny postulat „jednolitości” tonu (a więc i w pewnym sensie jednolitości geneologicznej) jako warunek artystycznej udatności dzieła. Nie aprobeuje bowiem (przynajmniej w tym sądzie) typów pośrednich, a więc farsy z elementami „wyższej” komedii czy też „wyższej” komedii z elementami farsy. A może nie aprobeuje tylko fakturalnego połączenia tych czynników w *Ciotuni*?

komedii już uzyskała kształt jeżeli nawet nie całkowicie ostateczny, to ostatecznemu bardzo bliski” (*Wiązanka historycznoliteracka*, s. 169 i n.). Jednakże Autor przywoływanej pracy nie wyjaśnia ostatecznie „zagadki, dlaczego to Fredro, mając w r. 1826 gotową lub prawie gotową komedię *Ciotunię*, przez tyle lat trzymał ją w zamknięciu, zanim w r. 1833 udostępnił jej tekst arystom sceny lwowskiej. Jest to owo cudojrzalęgotalentu (podkr. L. L.)” (*ibid.*, s. 170).

⁶Por. K. Wyka: *Wstęp [w:] A. Fredro: Komédie*, seria I, t. 1, oprac. S. Pigoń, wstęp K. Wyka, Warszawa 1955, s. 27.

⁷S. Tarnowski: *Komédie A. Fredry, Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania*, t. 2, Kraków 1896, s. 39.

⁸I. Chrzanowski: *O komediach A. Fredry*, Kraków 1917, s. 275.

Ocena Chrzanowskiego natomiast, słusznie wyróżniając artyzm kreacji dwóch postaci, pomija i jakby degradowuje pozostałe figury komediowe, eliminuje też całość strukturalną utworu, która po to przecież istnieje, aby świetność głównych bohaterów mogła się w pełni ujawnić. Świetność Małgorzaty i Kawalerskiego, tak jak świetność Jowialskiego, Gustawa i Anieli, Raptusiewicza i Milczka, ujawnić się może tylko jako wynik określonych relacji strukturalnych doskonale funkcjonujących elementów w artystycznej sumie całości *Pana Jowialskiego, Ślubów panińskich, Zemsty*.

A jak możliwa jest artystyczna świetność *Ciotuni* i Szambelana? I czy tylko ich? Czym jest wreszcie *Ciotunia* jako typ utworu: farsą, udającą „wysoką” komedię, czy komedią z elementami farsowymi? Czy i jakie konsekwencje ideowe i artystyczne stąd wynikają? Czy jest to w końcu utwór artystycznie udany? Aby chociaż ogólnie na pytania te odpowiedzieć, należy przyrzeć się bliżej porządkowi konstrukcyjnemu *Ciotuni*. Proponuję zastosowanie odmiennego niż zazwyczaj klucza analitycznego.

3

Strukturę komedii Fredry chcę tu rozpatrzeć z punktu widzenia czynnika istotnego dla ontologii r o d z a j o w e j dramatu, a mianowicie, z punktu widzenia obecnych i dla tego typu genologicznego charakterystycznych zjawisk t r z e c h a k c j i . Jakie to akcje? Jak je rozumieć?

Na ogół traktuje się akcję (czy też niekiedy tzw. „wydarzenie” dramatyczne”) jako układ w zasadzie jednolity, nierozszczepialny, „prosty”. Układ prymarny. Takie ujęcie wydaje się jednak zupełnie niewystarczające do zamierzonego w niniejszym szkicu opisu dramatycznych zdarzeń, ponieważ ich struktura nie jest jednolita, lecz zróżnicowana.

Struktura akcji (zdarzeń) w utworze dramatycznym operuje w istocie trzema r ó ż n y m i rodzajami zdarzeniowości, tworzącym trójwarstwowy, potencjalnie polifoniczny (nie w znaczeniu Bachtinowskim, lecz w znaczeniu prawie „muzycznym”), a więc jakby równoczesny, v z a j e m n i e powiązany zestrój. Składają się nań: akcja r u c h u s c e n i c z n e g o , akcja n a p i ę ć e m o c j o n a l n y c h i „ w ł a ś c i w a ” akcja dramatyczna.

Zapisana głównie w didaskaliach, lecz implikowana także w całej substancji słownej utworu i w kreacjach jego aktorów akcja ruchu scenicznego – wyznaczana dynamiką układów sytuacyjnych – obejmuje wszelkie zjawiska „dziania się” z e w n ę t r z n e g o , a więc wszystkie przejawy ruchowej aktywności postaci, jak mimikę, pantomimikę, gestykę, sposób mówienia,

poruszania, zachowanie się, oraz w ogóle wszelki ruch przedmiotów i zjawisk.

Akcja dramatyczna (w przyjętym tu rozumieniu) stanowi logicznie powiązany, hierarchiczny układ zdarzeń (podmiotowych w stosunku do działających postaci) i wypadków (przedmiotowych – w relacji postaci), ujęty w ramy zawiązania i rozwiązania, rozgrywający się zarówno w płaszczyźnie zjawiskowej, „zewnątrznej”, jak wewnątrzno-psychicznej. Akcja napięć emocjonalnych natomiast operuje celowo zamierzonymi procesami uczuciowymi, ekspresją estetycznych przeżyć (oczywiście różnych w różnych gatunkach dramatycznych, tj. rzecz jasna, komizmem w komedii).

Ogólną akcję (jeśli tak rzec można) dzieła dramatycznego współtworzą zatem te trzy wymienione, polifonicznie zespolone pasma: ruchu scenicznego, napięć emocjonalnych i akcji dramatycznej, przebiegające przez cały utwór w różnych wszakże nawarstwieniach, współbrzmieniach i zawężeniach. Przykładem z bardzo znanej komedii Fredry objaśnię sensowność przedstawionej tu propozycji.

Tak na przykład dramaturgią początkowych scen *Ślubów panińskich* rządzi przede wszystkim potęgująca się akcja ruchu scenicznego. W króciutkiej scenie (dalej sc.) 1 strażący pod drzwiami Gustawa zniecierpliwiony Jan chodzi, patrzy w okno, ziewa. W sc. 2 ruch wzrasta, gdy usiłuje on zatrzymać i odciągnąć zatroskanego Radosta od wejścia do pokoju synowca zastępowaniem mu drogi i nieporadnymi argumentami wyjaśniającymi, dlaczego nie powinien tam wchodzić. I rośnie nadal aż do momentu, kiedy to w prześmiesznej scenie 3 powracający z nocnej hulanki Gustaw demaskuje swoją nieobecność, włączając do domu przez okno. W scenach tych jest sporo ruchu, ale nie ma jeszcze zdarzeń o dramaturgicznej mocy kreowania intrygi. Nie ma jeszcze owego działania dramatycznego, zmierzającego do osiągnięcia określonego celu, a więc brak czynnika, który jest niezwykle istotny dla struktury dramatu. Zdarzenia te natomiast rozwijają wstępną ekspozycję utworu, służą prezentacji i motywacji wprowadzonych postaci i współtworzą zwłaszcza efekty komizmu sytuacyjnego oraz postaci. Są one zatem (aczkolwiek nie wszystkie) instrumentalne wobec wywoływanych za ich pośrednictwem wartości i jakości estetycznych. Można by je nazwać, posiłkując się propozycją terminologiczną R. Barthes'a, mianem „katalizy”⁹, mają bowiem charakter uzupełniający, „wypełniający” jedynie (jak dowodzi przywoływany badacz) „przestrzeń” zdarzeniową dramatu.

⁹R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewiczza, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, s. 165 i n.

Natomiast zdarzenia akcji dramatycznej pojawiają się dopiero jako wynik podjętych przez Gustawa działań, mających (wedle francuskiego teoretyka) charakter tzw. „funkcji kardynalnych”, „rdzeni”¹⁰ – hierarchicznie najważniejszych, wytwarzających momenty zwrotne i fazy przełomowe w utworze. W przypadku zaś Gustawa – działań co najmniej dwukierunkowych, bo zmierzających do „pokonania” Klary i pozyskania Anieli.

4

Zobaczmy teraz, jak konstruuje Fredro całą polifonię akcji w komedii o pannie Małgorzacie. Oto – akt I *Ciotuni* otwiera krótka, zwarta, brawurowa scena, niby intrada opery buffo, rozbiegana w żywiołowym ruchu i wrzawie pięciu wołających głosów. Wyrwani niemal z porannego snu Alina i Flora, Edmund, Zdzisław i Szambelan śpieszą na ratunek wołającej o pomoc pannie Małgorzacie. To gwałtowne, jakby wręcz równoczesne presto wołających głosów, cichnie i wolnieje przy końcu sceny wraz z wyjaśnieniem przyczyny nagłego alarmu ciotuni. Jest nią... pajaczek spacerujący po odkrytym biuście Małgorzaty, którego Szambelan, wypatrzywszy przez ... lornetkę, strząsa na podłogę, lecz wyprasza dłań życie. Ta uwerturowa, znakomicie skomponowana scena, wprowadza od razu wszystkie postaci komediowe, cały działający w późniejszej intrydze zespół – operowe tutti. Uruchomiona w niej dynamika scenicznych zdarzeń współtworzy kapitalne sytuacje komiczne (może farsowe, nie szkodzi!) i efekty groteskowe (w sc. 2) z pajakiem oraz oświadczykami Szambelana.

Początek komediowej intrygi zarysowuje się dopiero w dialogu z Małgorzatą (w sc. 2), gdy Szambelan obmawia Edmunda i próbuje (na razie bezskutecznie) nastawić ją przeciwko tajemniczemu oficerowi, a rozwija w sc. 3 i 4, w których Zdzisław, Flora i Kawalerski radzą nad sposobami pozbycia się Edmunda i ustalają wspólny plan działania: spreparowanie listu, mającego skompromitować go w oczach Aliny. Tak więc, w sc. 4 intryga jest zawiązana i role w niej rozdane poszczególnym postaciom (takż ciotuni). Ale sama intryga od razu ulega skomplikowaniu, wielokierunkowemu rozwidleniu, przygotowując punkt wyjścia późniejszym nieporozumieniom.

Oto pięćdziesięcioletnia, przekwitła (niestety) stara panna, ciotunia Małgorzata, wierzy w siłę swych uwodzicielskich wdzięków, którymi podbiła już serca wszystkich mężczyzn i zgadza się uwodzić dziarskiego młodego oficera, Edmunda, przedkładając go nad podstarzałego Szambelana. Oto szambelan Kawalerski, konkurent Małgorzaty, przekonany, że piękna, młoda

¹⁰Por. *ibid.*, s. 165–166.

i bogata Alina właśnie jego (a nie Edmunda) wybierze na męża, ochocho przystępuje do walki przeciwko swemu rywalowi. Oto kolejna „ciemna persona”. Perfidny Zdzisław oszukuje starzejącą się Florę, obiecując jej małżeństwo, gdy istotnym celem jego zabiegów jest właśnie Alina (plany te odsłania w sc. 6). Z równą też cyniczną bezwzględnością, pod pozorem przyjaźni, usiłuje „naciągnąć” Edmunda na zwierzenia (sc. 7), by je wykorzystać przeciwko niemu. Ale oto i następna „perelka” w tym kwartecie komediowych intryg. Panna Flora chętnie podejmuje działania przeciwko Alinie i Edmundowi w nadziei poślubienia Zdzisława.

Jak więc widać – w akcie I skryształizowały się aż cztery różne knowania i ten kołowrót poczwórnej intrygi puszczony w ruch będzie się obracał z mistrzowską precyzją w coraz szybszych komediowych obrotach.

Zaczęta w ten sposób akcja dramatycznych działań poprzez dialogową aktywność postaci splata się przede wszystkim z efektami komizmu słownego, obficie przetkanego refleksami dowcipu, ironii, złośliwości czy drwiny. Komizm słowa, komizm zabawnych nieporozumień i komizm postaci rozwija się więc w charakterystycznym dwugłosie z akcją intrygi komediowej. Równocześnie maleją efekty komizmu sytuacyjnego i stowarzyszona z nim akcja ruchu scenicznego, płynącego aż do końca aktu I we względnie równomiernym allegretto.

Znacznie dłuższy akt II jest odmiennie komponowany, posiada on sporo miejsc dramaturgicznie „pustych”, działania dramatyczne bowiem (owe „funkcje kardynalne” – „rdzenie” – wedle R. Barthes’a) zostały tu wyraźnie ograniczone i rozwijają intrygę (w różnym zresztą stopniu ważności) tylko w czterech (na 12) scenach. I tak w dialogu zwierzeń (sc. 5) ciotunia budzi zazdrość i podejrzenia Flory co do prawdziwych zamiarów Zdzisława, wszczynając mimowolną i niewiele znaczącą intrygę, a w sc. 8 sugeruje Szambelanowi („Szczęśliwyś, szambelanie – ręczy Małgorzata”)¹¹ sukcesy w jego konkurencjach do Aliny. Tym samym popycha go do dalszych załotów, jak i działań przeciwko Edmundowi, aczkolwiek działania te (sc. 9) – próba skompromitowania oficera sfabrykowanym przeciwko niemu listem – demaskują samego intryganta Zdzisława. Nawet przejęcie (w sc. 12) listu do Edmunda przez Florę (wbrew namowom Zdzisława nie rozpieczętowanego) i groteskowo - farsowy list siostry do Szambelana i plotkarską wersją tajemnicy pięknego oficera (że zabił on w pojedynku aż trzech pułkowników, że porwał córkę kasztelana i że jest ranny w rękę) nie prowadzi do jego identyfikacji, wzmagają tylko domysły, nie generując jeszcze natychmiastowych skutków.

¹¹A. F r e d r o : *Ciotunia* [w:] *Komedie*, seria I, t. 6, s. 165, w. 254. Wszystkie cytaty tekstu komedii podaję według wymienionego wydania.

Jednak owa nikłość intrygi dramatycznej jest prawie niezauważalna, dzięki nieustannie rozwijanej akcji napięć komicznych i szybko płynącemu ruchowi scenicznemu. Jednocześnie obrotы komiki stają się coraz to inne, inne w sytuacyjno - słownej grotesce sc. 1, inne w jaskrawo farsowej grotesce językowej listu siostry Kawalerskiego w sc. 12. Uderzają ironią i drwiną w dialogach Aliny z Małgorzatą (sc. 7) i dzięki rosnącym przezabawnym wprost nieporozumieniom ciotuni, ulegającej komicznej złudzie egotyzmu staropanieńskich iluzji o swych nieograniczonych możliwościach podbojów na polu Erosa, święcie przekonanej, że wszyscy mężczyźni uwzięli się na jej cnotę, zaambarasowanej wręcz nadmiarem konkurentów.

Był jeden, potem drugi – traf! jest ci i trzeci...
 A, dajcież mi pokój! A, tego za wiele!
 Serca swego na troje dla was nie rozdziela –
 Wszak jest Alina, Flora... Czemuż wszyscy do mnie?
 A wszystkich miłość straszna, zazdroszczą ogromnie:
 Alina o Edmunda, Flora o Zdzisława;
 Edmund mnie nie odstąpi – Szambelan ma prawa,
 Zdzisław także się sroży... Tu się krew potoczy!
 Lecz cóż ja temu winna? Gdzie mam podziać oczy?¹²

Akt III *Ciotuni* do sceny 7 jest prawie dramaturgicznie „pusty”. Intrygi komediowe zostały tu wyraźnie wyciszzone, są prawie nieobecne, ale czytelnik i widz teatralny nie zwróci na to uwagi, pochłonie go bowiem żywe tempo scenicznych zdarzeń, duża ruchliwość postaci i siła komiczna poszczególnych scen. Owa *vis comica* wybucha brawurową wręcz groteską w sc. 2, zaczętej w dyskretnym piano monologów na stronie, a zakończonej krzykliwym forte obopólnych inwektyw Małgorzaty i Szambelana: „Stary cietrzew w malignie!”, „Szalona papuga!”. W scenie, w której (podobnie, jak w *Zwadach miłosnych* Moliera) wzajemne zwracanie sobie wcześniejszych podarunków, owych igieł, pieczętek, sygnetu, kurdianu, okularów, tabakierki, 'stka aloesu, kawalka cukierka, tasiemeczki i guziczka, siarniczki i świderka: – tworzy arcyśmieszna i coraz szybszą licytację aż po kapitalną pointę:

Małgorzata
 A na strychu – z listami beczka i kuferek.
 Szambelan
 I ja swoje odstawię, jeno sanna będzie.¹³

Scena ta, pełna żywiołowego komizmu postaci, sytuacji, słownej komiki, sugeruje jednocześnie jakby jakąś zapowiedź istotnej zmiany w dotychczasowym układzie personalnym. Ale to tylko pozory, ponieważ kolejne sceny (do

¹² *Ibid.*, s. 160, w. 174–182.

¹³ *Ibid.*, s. 183, w. 76–77.

7 włącznie) nie generują żadnych zdarzeń ważnych dla intrygi komediowej, a nawet ją do pewnego stopnia odwracają poprzez uboczny konflikt Flory ze Zdzisławem (sc. 3–4) i niezdecydowanie tegoż w dalszej rozgrywce z Edmudem. Intensywny ruch sceniczny i krótkość scen utrzymują dość szybkie tempo – allegro – sekwencji zdarzeniowych.

Dopiero sc. 8 przyniesie nagłą zmianę sytuacji dramatycznej: pierwszy sukces knoń Zdzisława sugerującego odkrycie tajemnicy (rzekomego morderstwa) Edmunda i skłaniającego przestraszoną, lecz i pełną determinacji Alinę do podjęcia decyzji o natychmiastowym wyjeździe ukochanego, potwierdzonej w sc. 9 i wyblaganej w sc. 10 na Astolfie (Edmundzie). Podjęta na końcu tej sceny ważna decyzja obdarowania przez Edmunda swoich przeciwników, a zwłaszcza Zdzisława, parą pistoletów (jako gest szlachetnej wzdargy za doznane krzywdy) okaże się rozstrzygająca w korzystnym dla pozytywnego bohatera rozwiązaniu dramatycznych wydarzeń. Na razie jednak, zgodnie z poetyką komedii, sukces odnosi „czarny charakter” – Zdzisław – chęlnie pewny swego triumfu nad pokonanym rywalem (i to bez udziału Szambelana!).

Ale radosna feta obu intrygantów zmienia się nagle w scenę groteskowego przestachu, gdy na widok służącego Jana (przenoszącego wyczyszczone pistolety) usiłują zrzucić na siebie winę i wcisnąć sobie wzajemnie przejęty list do Edmunda, a gdy ten w sc. 12 ofiarowuje broń Zdzisławowi i Szambelanowi jakby z wezwaniem do pojedynku, drżący ze strachu Kawalerski oddaje list adresatowi. Sytuacja ta wyznacza moment głównego przełomu w intrydze komediowej, przygotowując natychmiastową kulminację w sc. 13 – dowód niewinności Edmunda (w liście pułkownika), który przywraca mu własne dobre imię *A s t o l f a* i wraz z nim niczym nie zagrożoną już pozycję, a jednocześnie odkrywa drugą tajemnicę – tajemnicę małżeństwa z Aliną.

I teraz błyskawicznie rozwiązują się wszystkie intrygi, rozpadają wszystkie podstępne działania: skompromitowany Zdzisław – wymyka się chyłkiem, Flora – prosi o wybaczenie, Małgorzata – powraca do swego dawnego „holdownika”, Szambelana. Rytm zdarzeń dramatycznych, skupioną w pięciu końcowych scenach dramaturgię przełomów intrygi komediowej wspiera zarówno zintensyfikowana, wzbogacona akcja efektów komicznych, jak i akcja ruchu scenicznego biegnące szybkimi i coraz prędszymi obrotami do komediowej kulminacji. Finalną fazę. *Ciotuni* współtworzy więc cały ów „trójgłosowy”, polifoniczny zestrój trzech akcji, komponowany z mistrzowską wprawą, precyzją i wielką brawurą sztuki komediopisarskiej Zresztą, dotyczy to nie tylko znakomitego finału, lecz całego utworu.

5

Ciotunię, powstałą w wielkim sąsiedztwie *Zemsty* i *Dożywocia*, łączą przede wszystkim wspólne cechy m i s t r z o w s k i e j s z t u k i k o m e d i o t w ó r c z e j , dzieli zaś skala ważności ukazanej w niej problematyki. Skala ta jest z pewnością w *Ciotuni* niższa ze względu na czysto komediowy wymiar staropanieńskich podbojów miłosnych. Ileż jednak znakomitych obserwacji psychologicznych złożyło się na świetną kreację Flory, ileż na kreację podstarzałego Szambelana! Jakże kapitalna jest wreszcie postać samej Małgorzaty. Jesliby stawiać sprawę w skali nieco innej, można by problem *Ciotuni* ująć jako sztukę ukazującą specyficzne i do pewnego stopnia nieuniknione śmieszności i dziwactwa starej panny i starego kawalera. A status ten jakże często bywa wdzięcznym przedmiotem komediowego śmiechu w literaturze i ciętej kpiny w życiu. Ileż razy jest tak u samego Fredry! Ale w jego sztukach jest raczej ujmowany w kategoriach komizmu „pobłażliwego”, „wybaczonego”.

Nie brak też w *Ciotuni* akcentów głębszych. Utwór odalania bowiem podłość i perfidię kreatur takich jak Zdzisław, ujawnia bezwzględny cynizm ich metod, którymi próbują osiągnąć swoje cele i które tylko w optymistycznym świecie komedii nie znajdują aprobaty i nie kończą się sukcesem. Komedia o panie Małgorzacie mówi o tym jednak głosem ściszym, bez taniaj dydaktyki i natrętnego morału.

Ciotunię łączy także z *Zemstą* i *Dożywociem* obfitość elementów groteskowych i farsowych pomysłów. Nie brak ich przecież w żadnym z wielkich utworów Fredry, w *Ślubach panińskich* czy *Panu Jowialskim*, nie brak ich w wielu komediach należących do tzw. drugiego okresu twórczości. Powszechna obecność tych czynników stanowi jedną z istotniejszych cech poetyki Fredrowskich komedii. Określają one, jak wskazywałem, także kształt strukturalny *Ciotuni*; charakter groteskowy mają części kompozycyjnie ważne (scena inicjalna I i II aktu oraz finał aktu II, sc. 2 i sc. 12 akt III). Na tej podstawie dawniejsza fredrologia ferowała dość ostre i (jak pamiętamy) dowcipne orzeczenia wartościujące, nie rozstrzygając wszakże gatunkowych dylematów utworu: czy *Ciotunia* – to „zwykła” farsa, czy też farsa udająca „wyższą” komedię, jakaś tam farsa z pretensjami. Nawykła bowiem do wartościowania samych gatunków (mówiąc dobitniej: form gatunkowych, schematów gatunkowych) dawniejsza fredrologia znacznie niżej ceniła farsę (pozbawioną wielkich problemów) od „wysokiej” komedii (wypełniającej wielkie powinności ideowe czy przesłania filozoficzno - moralne).

Próbowano także niegdyś interpretować *Ciotunię* jako komedię „krypto-polityczną” (Kucharski, Grzymała - Siedlecki, Pigoń), ale ostatni z wy-

mienionych koncepcję tę zrewidował i odrzucił. Szansa na "podźwignięcie" utworu do godności „wyższej” komedii drogą „awansu” ideowego okazała się więc ... iluzją. I nadal biedna, podstarzała *Ciotunia* nie wie, czy ma być „zwykłą” farsą czy farsą udającą „wyższą” komedię. Skolataną *Ciotunia* sama siebie nie docenia i chyba nie wie, że jest świetną komedią (choć) z rozbudowanym żywiołem komizmu groteskowego. Nie wie, że to o niej napisano właśnie, iż mogłaby być wzorem „matematyki dzieła scenicznego”, „podstawowym przedmiotem studiów w akademii dramaturgii” (A. Grzymała - Siedlecki), co także w pewnej mierze uzasadnia ten esej.¹⁴

Chciałbym sformułować jeszcze jeden sposób rozumienia struktury gatunkowej (o którym nasza poczciwa *Ciotunia* na razie nic dotąd nie słyszała), sugerowany już parokrotnie w niniejszym szkicu. A raczej, tylko zasygnalizować.

Wysłuchuję w wierszu *Ciotuni*, w tym przedziwnie lekkim, płynnym, giętkim 13-zgłoskowcu, w całej substancji językowej komedii zdumiewającą ekspresję żywej mowy, zdolnej w każdej chwili przeobrazić się w słowo ś p i e w a n e . Wysłuchuję w nim całe bogactwo melodycznego brzmienia, muzycznie ukształtowane frazy wokalne, nieustająca zmienność rytmów w dialogowych replikach, dynamikę wzmocnień i ściszeń, pulsujące tempo rubato, przyspieszenia i zwolnienia, kunsztowne sploty ansamblów, wyraziste recytatywy solowe, parlanda i ariosa. Słyszę jasny wysoki liryczny sopran Aliny, zciemniony mezzosopran Flory i charakterystycznie wysiłony wpadający w nadmierne vibrato głos panny Małgorzaty, czysty tenor Edmunda, demoniczny bas Zdzisława i nieco odbarwiony baryton Szambelana. Oto prawdziwy sekstet opery buffo, opery komicznej! Może – operetki?

Ciotunia może więc być także interpretowana jako komedia „k r y p t o m u z y c z n a ” (używając znanego już terminu) jako p o t e n c j a l n a o p e r e t k a , świetnie nadająca się do inscenizacji operetkowej, bliska operze buffo i łatwo poddająca się takim właśnie zabiegom adaptacyjnym. Dodatkowym argumentem mogą tu być również charakterystyczne parametry rozmiarowości sztuk muzycznych Fredry.¹⁵

¹⁴Por. A. Grzymała - Siedlecki: *A propos... „Ciotuni”* [w:] *Program Państwowego Teatru Polskiego Bielsko - Cieszyńskiego*, wrzesień 1955; cyt. za S. Pięgoń: *Co tu kłopotu...? „Ciotunią”, Wiązanka historycznoliteracka*, s. 162.

¹⁵Problematykę muzyczności utworów scenicznych autora *Zemsty* podejmuję w następujących pracach: *Dwie komedie muzyczne Aleksandra Fredry* [w:] *Z badań nad literaturą i językiem*, pod red. L. Ludorowskiego, Warszawa-Poznań 1974, s. 41-77; *Trzy akcje i cztery intrygi „Ciotuni”*, Zeszyty Teatralne Lubuskiego Teatru im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze, sezon teatralny 1976/1977, z. 164, s. 6-13; *Muzyka operowa w*

Porównajmy więc długość 3-aktowej *Ciotuni* – 1049 wierszy, z długością Fredrowskich operetek: 3-aktowego *Nowego Don Kiszota* (1131 w.), 1-aktowego *Noclegu w Apeninach* (1008 w.) i z długością libretta operowego pt. *Rymond* – 916 wierszy. *Ciotunia* mieściłaby się zatem w granicach rozmiarowości właściwych dla tej klasy utworów Fredrowych, jest bowiem o 82 wiersze krótsza od 3-aktowego *Nowego Don Kiszota*, o 39 zaś wierszy dłuższa od 1-aktowego *Noclegu w Apeninach* i o 136 wierszy (tylko o 136 wierszy!) dłuższa od libretta operowego *Rymonda* w całości przeznaczonego do wokalnie-muzycznego wykonania.

I jeszcze jedno porównanie. Z klasą „sztuk mówionych” (proszę wybaczyć użyty tu termin). Otóż 4-aktowa *Zemsta* liczy 2035 wersów, a więc o 986 więcej od *Ciotuni* (różnica mierzona w sylabach wyniesie ok. 2 700 na korzyść komedii o Cześniku i Milczku). *Ciotunia* – krótsza od *Zemsty* – ta świetna (potencjalna) opera buffo, groteskowa „operetka”, komedia „kryptomuzyczna” – znakomicie nadaje się do śpiewania. Najlepiej może to sprawdzić praktyka teatralnej inscenizacji.

Резюме

„Тѣтушка” хронологически принадлежит к самому творческому периоду творчества А. Фредро и уже с первой львовской постановки (16 VII 1834) вызвала много разногласий особенно из-за своей фарсовой тематики и специфического исполнения роли главной героини. Как бы пониженное значение поднятой проблематики отличает „Тѣтушку” от „Мести” и „Пожизненности”, но одновременно это отличие является источником гротеска и предметом комедийного смеха, что свидетельствует о комедийном мастерстве А. Фредро.

„Тѣтушка” можно также рассматривать как потенциальную оперетту из-за её близости к опере-буфф и характерных параметров размерности музыкальных пьес А. Фредро.

„Koncercie” Aleksandra Fredry, Folia Societatis Scientiarum Lublinensis, Humanistyka, vol. 27, 1985, nr 1, s. 9–17 (1988); *O poetyce „Rymonda” Aleksandra Fredry* [w:] *Z problemów poetyki historycznej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984, s. 69–93; *Operetki Aleksandra Fredry*, Annales UMCS, sectio FF, vol. 2, 13, 1984, s. 235–254; „Rymond” Aleksandra Fredry. Studium interpretacyjne [w:] *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*, red. L. Ludorowski, Lublin 1987, s. 109–136; „Koncert” Aleksandra Fredry [w:] *ibid.*, s. 137–150; *Litewska opera Aleksandra Fredry* [w:] *Swiazi Litowskiej Litieratury SSSR i Zarusieźnych Stran. Tezisy Dokładow* [...], Uniwersytet im. W. Kapsukas, Wilno 1987, s. 135–142.

Summary

Ciotunia (Auntie), which chronologically belongs to the peak period of Fredro's literary creation, evoked numerous controversies as early as right after its Lvov first night, 16 July 1834, mainly on account of the farce subject matter and a singular creation of the title character. A somewhat lower rank of the problems presented in the play distinguishes *Ciotunia* from *Zemsta* (Revenge) and *Dożywocie* (Annuity) but at the same time its effect is the grotesque and the target of comedy laughter. This demonstrates Fredro's mastery in comedy-writing skills.

Ciotunia can also be interpreted as a potential operetta both for its closeness to opera bouffe and for its characteristic dimensions of Fredro's musical plays.