



**STARY
TEATR
WESELE**



STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: J. P. GAWLIK

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE

AKTORZY:

TERESA BUDZISZ-KRZYŻANOWSKA,
ANNA DYMNA, MAGDALENA JAROSZ,
ELŻBIETA KARKOSZKA, EWA
KOLASIŃSKA, WANDA KRUSZEWSKA,
EWA LASSEK, AGNIESZKA MANDAT,
ANNA POLONY, ELŻBIETA WILLOWNA,
MARIA ZAJĄCOWNA-RADWAN, JERZY
BINCZYCKI, ALEKSANDER FABISIAK,
JERZY FEDOROWICZ, MIECZYŚLAW
GRĄBKA, STANISŁAW GRONKOWSKI,
TADEUSZ HUK, JAN KRZYŻANOWSKI,
MAREK LITEWKA, EUZEBIUSZ
LUBERADZKI, TADEUSZ MALAK,
BOLESŁAW NOWAK, JAN NOWICKI,
JERZY RADZIWIŁOWICZ, BOLESŁAW
SMELA, ROMAN STANKIEWICZ, JERZY
STUHR, STEFAN SZRAMEL, JERZY
SWIĘCH, JERZY TRELA, EDWARD WNUK

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA:

JERZY GRZEGORZEWSKI

MUZYKA:

STANISŁAW RADWAN

PREMIERA W STARYM TEATRZE
w dniu 12 czerwca 1977 roku

Narodu pieśń, narodu śpiew
i myśli, i serce tkliwe,
i wszystkim ból, i żal, i gniew
w krwi mojej płyną żywe.

Stanisław WYSPIAŃSKI

O WESELU

JAN PAWEŁ GAWLIK

Po wieloletnich sporach o *Wesele* przeważać zaczęło wyobrażenie o pamflecie. Pod skoczną, komediową bez mała melodią wiersza, pod katarynkowo-częstochowską wersyfikacją i frazą — rysować zaczęło się szyderstwo. Małomówny obserwator i uczestnik bronowickiej nocy, przyjaciel i powiernik pana młodego, zaufany pana domu, sam nieobcy idei podobnego ożenku, potwierdzonej przecież dokonany mariożem, pokusił się o relację na tyle wierną na ile okrutną. Poetycki reportaż, operujący w pierwotnej wersji oryginalnymi imionami uczestniczek rydlowych zaślubin, okazał się niebyle jaką syntezą wiedzy o współczesności. Od przenikliwej drwiny z narodowej tromtadracji, od wyszydzenia frazesów i mitów nie tylko jednego pokolenia emanować zaczęła świadomość przerastająca zadania zwykłego utworu. *Wesele* stawać się zaczęło syntezą. Sumą

wiedzy o przywarach i wadach naszego społeczeństwa. Rachunkiem złudzeń i win groźnych dla narodowego bytu, bo usypiających świadomość pokoleń. Poszły po nim dymy po literaturze. Rosły i rosną kolejne interpretacje. Rozwijają się bujnie wiedza o przedmiocie. Chocholi taniec chwytający za gardło przy większości kolejnych realizacji dramatu jako najbardziej niezwykle, najbardziej przejmujące zakończenie narodowej szopki, przestał być pojęciem czysto literackim. Zszedł ze sceny. Zaczął towarzyszyć naszym dzisiejszym pojęciom i polemikom. Nie tylko jako symbol. Również jako ostrzeżenie. Dziś o *Weselu* wiemy już wszystko — a może dokładniej: prawie wszystko. Nie wiemy tylko jak je grać. Co w nim eksponować? Jak je grać, aby nie było tylko wyrazem kolejnej przemiany, w korowodzie teatralnych mód i konwencji? Jeszcze jedną wersją bronowickiej chały? Jeszcze jedną drwiną z narodowej przebieranki i z pobożnych złudzeń krakowskiej bohemy? Co uczynić by pokazać czym jest dla nas naprawdę: gorzkim wyznaniem człowieka, który urodził się i przeszedł przez nasze miasto nie tylko nie zauważony, ile na pewno nie doceniony, by dopiero po latach, w świadomości następnych pokoleń, w perspektywie nowych doświadczeń, urósł do roli jednego z największych pisarzy naszej literatury? Jak stroić je dzisiaj po doświadczeniach Wajdy, Hanuszkiewicza, Rotbauma, Zamkow czy nawet samego Grzegorzewskiego, by pokazać trwałą i przenikliwą — także i dla nas — prawdę wielkiego anachorety, który widział więcej i głębiej niż wiedzieli i widzieli jego współcześni, a który bawiąc się melodią i brzmieniem wiersza, niewinną parodią stylu i nawyków swoich przyjaciół, powiedział nam mimochodem parę dziwnych i strasznych prawd, które nie

straciły swojej aktualności i które, Bogiem a prawdą, gdzieś jeszcze powinny spędzać nam sen z powiek. Komedia pozorów, wizja złudzeń i nieautentyczność życia zanurzonego w różnych przebierankach i mitach nie ograniczyła się do jednej epoki. Nie zatrzymała się na jednym pokoleniu. Przejęliśmy ją niebaczenie i próbujemy realizować w chocholim wyścigu za oryginalnością interpretacji i świeżością formy — jakby forma i jakby interpretacja były najważniejszymi, ważniejszymi od treści, zadaniami teatru. Obejrawszy szereg spektakli *Wesela*, zachwyciwszy się efektowną zabawą na karuzeli, czekam z napięciem na *Wesele* w cyrku, co niekoniecznie jest ironią, jeśli przypomnieć prawdziwie cyrkową, cudowną feerię Petera Brooka zaprezentowaną w jego *Snie nocy letniej*.

Wolni — jak dotąd — od aż tak radykalnych ambicji chcemy pokazać nasze *Wesele* na miarę świadomości lat siedemdziesiątych. W czasach gdy pełna, lojalna wobec autora wersja *Wesela* staje się przez to samo wydarzeniem teatralnym, w sytuacji gdy bez własnej wizji czy interpretacji — koniecznie innej, koniecznie oryginalnej — do *Wesela* ani przystęp to, co chcemy pokazać w wizji Jerzego Grzegorzewskiego — jest niewątpliwie aktem odwagi. Odwagi zarówno wobec tradycji jak i obowiązującej mody w tym zakresie. Nie będzie to bowiem naśladownictwo żadnego z dotąd realizowanych wzorów. Ani też z tego co ośmieszona nieco modzie na nowości przeciwstawiłoby zgrzebną prostotę czy godny szacunku powrót do źródeł. Będzie to natomiast próba pokazania naszych wyobrażeń o *Weselu* nie tylko jako o tekście literackim, ale także — może przede wszystkim — jako o ważkiej i żywej tradycji teatralnej. Chcemy wspaniałe frazy przedstawić i poka-

zać w łączności z miejscem, jakie *Wesele* zajęło w naszej tradycji i kulturze narodowej. Przedstawić je nie tylko jako uznany fakt literacki, ale również jako uznaną wartość kulturową, obrosłą zarówno w interpretacje i tradycje literackie, jak i — przede wszystkim — w tradycje teatralne. Chcemy dać jakby reminiscencję tego wielkiego wysiłku zmierzającego do jak najpełniejszego pokazania *Wesela* na polskich scenach. Przypomnieć ciągnące się od premiery poszukiwania najwłaściwszej formy i najbardziej odpowiedniego tonu przydatnego do wyrażenia szyderstwa i goryczy pierwowzoru. Nie wystawiamy bowiem *Wesela* w odosobnieniu. Składa się dziś na nie — tak jak i obecnie jest ono w świadomości i pamięci teatru — dziesiątki prób i interpretacji obrosłych niekiedy w legendę, będących rzeczywistym wyznaniem wiary twórców, a nawet pokoleń. Nie chcemy ich dezawuować. Nie udajemy i nie chcemy udawać, że wiemy więcej, albo, że wiemy lepiej. Chcemy natomiast dać wyraz ciągłości jaka istnieje w kulturze. Chcemy tę ciągłość i tę tradycję pokazać właśnie na przykładzie *Wesela*. Zwrócić uwagę na okoliczność, że tworzy się i myśli w naszym teatrze nie w opozycji do tego, co już zostało pokazane i wymyślone już w tym zakresie, ale w łączności z całym tym dorobkiem i z nadzieją jego kontynuacji. Nie obiecujemy zatem żadnych nowości. Chcemy jedynie pokazać *Wesele* według tego, co się o nim wie. Tak jak się je pamięta. To *Wesele*, które stało się szansą i ambicją każdej sceny. To, które Stanisław Wyspiański napisał i przyniósł do krakowskiego teatru w odległym już lecz płodnym początku wieku. W pewien lutowy dzień tamtego, 1901 roku.

SZTUKA czyli JASNE WIDZENIE

ANIELA ŁEMPICKA

Publiczność - scena - autor

Swój dramat współczesny, *Wesele*, pisał Wyspiański nie dla anonimowej publiczności wielkich miast i anonimowych teatrów poszukujących nowej pozycji do repertuaru. Współczesność *Wesela* toczy się wśród znajomych, którzy przyjdą do ich teatru na sztukę Stasia czy też na sztukę tego „pisującego malarza”, Wyspiańskiego. Tak toczyło się życie Krakowa z przełomu wieków. Wydarzenie przedstawione w utworze znało również całe miasto, plotkowało o nim przez miesiące. Wyspiański umieszczając niedawną sensację miasta w swojej sztuce przygotowuje miastu nowe wydarzenie — odpowiedź na tamto. Scenariusz *Wesela* obliczony też jest na trzy aktywne strony: publiczność, scenę i autora. Rzecz będzie się toczyła między sceną, na której aktorzy odegrają minioną sensację, publicznością interesującą



się nią nadal i autorem, który przygotował ów teatralny wieczór, ponieważ ma miastu coś do powiedzenia — w swojej sztuce — na interesujący je temat. Te odniesienia scenariusza *Wesela* są ważne, zdecydowały o materii budowie dramatu i działają w nim nadal. Jakie to bowiem wydarzenie ukartował dla publiczności Wyspiański ściągając ją do teatru. Najpierw jednak wypada przypomnieć realia dramatu. Przed 77 laty (w listopadzie upłynie dokładna rocznica) młody krakowski poeta z dobrej profesorskiej rodziny żenił się z córką chłopca z Bronowic. Wtedy była to sensacja — jakże zestarzały się realia *Wesela*. Narzeczona była siostrą żony popularnego malarza, szlachcica, który swoim małżeństwem podobnej sensacji dostarczył miastu wcześniej. W jego wiejskim dworku w Bronowicach odbywało się nowe wesele inteligenta żeniącego się z chłopką. W zabawie wzięli udział goście wiejscy i miejscy, wśród nich osoby o znanych nazwiskach w literaturze i sztuce. Był również Wyspiański, serdeczny przyjaciel pana młodego. W niecałe cztery miesiące później bronowiccy goście szli do teatru oglądać jak tę zabawę i ich samych przedstawił w swojej sztuce Wyspiański. Szło także „całe miasto”.

Zobaczyli najpierw na scenie tę samą izbę dworku Tetmajera, te same osoby, grane przez aktorów lecz łatwo rozpoznawalne w postaciach sztuki. Pierwsze sceny *Wesela* dostarczają widowni atestu tożsamości: na scenie jesteście wy, uczestnicy zabawy; lub — wasi przyjaciele i znajomi, wasze towarzystwo i znana wam z plotek impreza, w której z jakichś względów osobiście nie wzięliście udziału.

Sceniczny reportaż (filmowego nie było) układa się w widowisko ruchu i barw, w wodewil z muzyką i tańcami, w komedię błyszczącą humorem, wzru-

szającą liryzmem, w towarzyską kabaretową szopkę, w kabaret polityczny — coraz bardziej szydliwy, tragiczny.

W przebiegu przedstawienia widzowie patrząc na tę samą znaną im izbę Tetmajera i na siebie samych lub znajomych wcielonych w sceniczne postacie obserwowali jak zmienia się tonacja, jak rozszerza się i wznosi skala sprawy, która się dzieje na scenie. Stawali się coraz bardziej świadomi, że uczestniczą istotnie w wydarzeniu, że oglądają i przeżywają wielki dramat narodu — i swój dramat osobisty. Nie wszystko zrozumieli, ale wiedzieli, że zapytano ich o odpowiedzialność i pokazano wyrok.

Dramat wstrząsnął publicznością Krakowa, Galicji, Polski, wdarł się na trwałe w świadomość wykształconych Polaków i — z „siłą fatalną”, o jakiej marzył Słowacki — przeobraził ich wyobraźnię tym, co wniosło do niej jasnowidzenie sztuki.

Dochođenje

Dziś *Wesele* już nie dostarczy widowni atestu jej tożsamości z postaciami i akcją sztuki. Szkoda — wyrządza ją czas dramatom ongiś współczesnym — na którą nie ma rady. Umniejszyć ją mogą przyrodzone talenty widza: łatwego wejścia w odmienny czas i środowisko dramatu „retro”, jakim stało się *Wesele*, przybliżonego identyfikowania się z postaciami utworu, oraz talent metaforyzacji — przerwaniu istotnych w sztuce treści z sytuacji minionych w sytuacji przeżywane dzisiaj. Uruchamiając te talenty dzisiejsi widzowie będą mogli uczestniczyć w szczególnym procesie badania, dochodzenia, poznania, jakiemu poddaje Wyspiański towarzystwo weselne na scenie, a wraz z nim publiczność, miasto, współczesność.

Budowa dramatu poznania przypomina o tym, że Wyspiański terminował u Greków i pozostawał pod silnym wrażeniem *Edypa Króla* Sofoklesa. W tragedii antycznej i w *Weselu* rzecz toczy się wśród ludzkiej grupy, podmiotem dramatu jest „miasto”, które przed klęską — karą — żyło własnym spokojnym życiem, z dala od bogów, którym składało przepisowe ofiary — nieświadome tego, że wyzywa los, nie dostrzegając znaków zbliżającego się nieszczęścia. Dopiero w dochodzeniu wydarzenia błaha ujawniają swoją doniosłość, skojarzone ze sobą znaki rozszerzają horyzonty poznania, sprawa otrzymuje wymiar coraz większy aż „prywatni” ludzie żyjący w zacisznym mieście ujrzą siebie w obszarze działania potęg najwyższych, w koniecznym z nimi partnerstwie. Wtedy rozpoznają swoją hybris — „zbrodnię”, wyzwanie losu i nieuchronność ściągniętej na siebie klątwy. W *Weselu* główną „zbrodnią” weselnego towarzystwa jest euforyczna mistyfikacja rzeczywistości, błaga, ucieczka w patriotyczny frazes od trudnej prawdy, z którą zmierzyć się nie ma ono odwagi. Ale prawda przeziiera przez małe wydarzenia zabawy zaaranżowanej w prywatne święto pojednania — narodowej zgody. Prawda tkwi także we wnętrzach samych weselników i scenariusz *Wesela* raz po raz ją z nich wydobywa.

Mego dziadka piątą rznąli...
mego ojca gdzieś zadźgali...
myśmy wszystko zapomnieli
odslania Gospodarz mękę wstydu i lęku szlachcica,
który pojednał się z potomkami Szeli.
Zdobędę se pański dwór
wywleke se złoty wór
zdradza Jasiek drapieżne marzenia arywisty.
Przed trudem poznania chroni uczestników zabawy

mały wymiar. Jest to wymiar zaciszny, bezpieczny: dworek Gospodarza, ciepła intymność ludzi, którzy żyją na własną miarę, a o historii rozprawiają, lecz jej nie tworzą. Scenariusz *Wesela* uchyla szczelność tej ochrony, dworek dostaje się w przeciąg dziejów:

Domek mały, chata skąpa
Polska, swoi, własne łzy
własne trwogi, zbrodnie, sny
własne brudy, podłość, kłam —

To Stańczyk. Przed historią trzeba zdać rachunek z współczesności. Weselnicy przeżywają mękę konfrontacji:

Możeby Nieszczęście nareszcie
dobyło nam z piersi krzyku,
krzyku, co by był nasz,
z tego pokolenia. —

błuznierczo woła Dziennikarz.

Nie mają zaciekłości Edypa w dochodzeniu do prawdy. Ujrawszy ją w rozbłysku jasnowidzenia uciekają od męki w literaturę, poezję, zabawę weselną. Zaciekłość Edypa ma za nich autor. Zsyła na nich koszmary historii, wywleka z nich ich dusze, poddaje próbie fantastycznej akcji powstańczej. To, na co bronowiccy goście pozostaną ślepi ulegając obu czarom finału, każe im autor poznać i przeżyć na widowni teatru razem z miastem. Bo to publiczność towarzysząc autorowi w dochodzeniu, w poznaniu coraz bardziej przenikliwym i rozległym, wstępuje wraz z weselnikami na scenie — w przeciwieństwie do nich świadoma grozy losu — w szydercze piekło ostatecznie rozpoznanej rzeczywistości.

Edypem jest SZTUKA

Wśród gości, którzy zjechali do Bronowic na wesele, Edypem okazał się Wyspiański. Sam siebie nie

umieścił on jednak na scenie *Wesela*. W dramacie Edypem jest SZTUKA. Wyspiański używał dla niej także miana ARTYZM. Oczywiście nie mamy na myśli Edypa który nieświadomie popełnił zbrodnię i kazirodztwo lecz Edypa, który nieubłaganie dochodzi do prawdy.

SZTUKA — to wielki temat dojrzałej twórczości Wyspiańskiego. Jest również wielkim tematem epoki. Czym jest sztuka? Przede wszystkim czym nie jest. Jak wiemy z *Wyzwolenia* trzeba odróżnić ją od jej falsyfikatu — zmyślenia, pół-prawdy, kłamstwa, które tak zrosło się z mianem poezji, że Wyspiański najczęściej rezygnuje z tego pojęcia, gdy mówi o sztuce prawdziwej. Sztuka — swoimi środkami i sposobami — kreuje prawdę, dociera do sedna rzeczy. Artysta nie ma nad sztuką władzy i często z męką szuka z nią kontaktu, jest tylko medium, sztuka nawiedza go jasnowidzeniem prawdy. Artystami mogą być zresztą wszyscy — głosi Wyspiański. Dlatego nie jest ważna obecność autora *Wesela* na scenie wśród bronowickich gości. Ważna tam jest natomiast obecność sztuki i jej demistyfikacyjne i demaskatorskie działania.

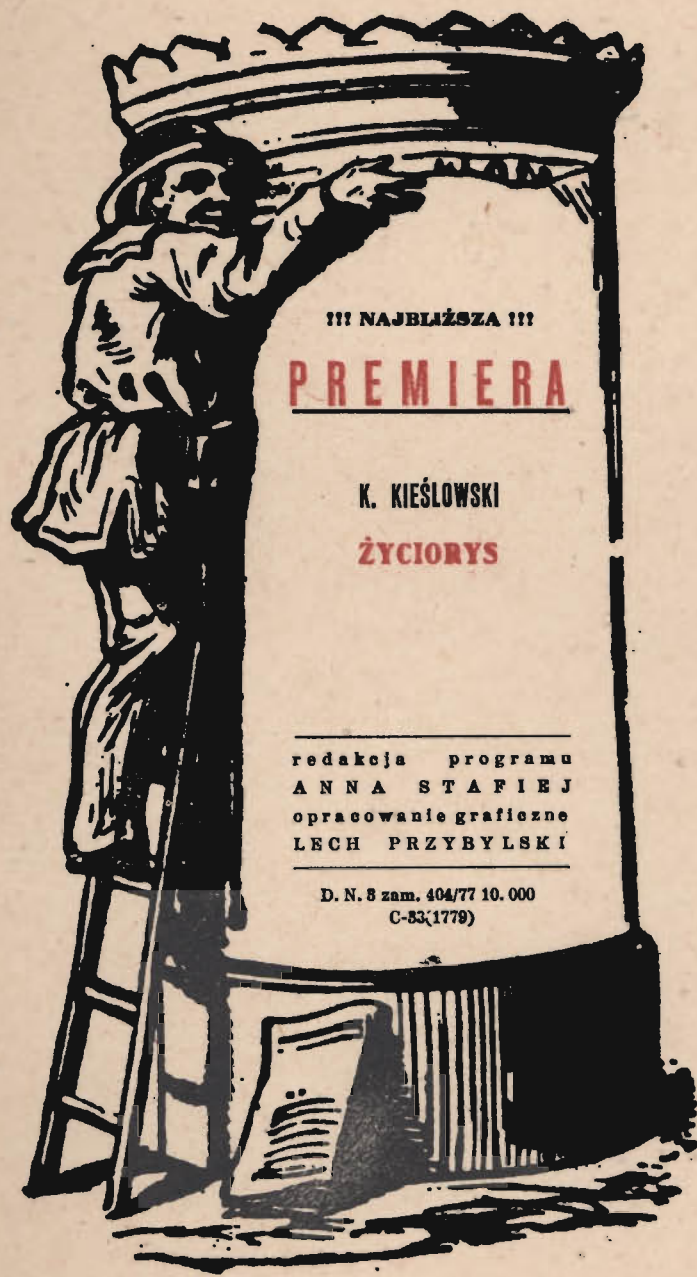
Sztuka objawia rzeczywistość. Czasem — bardzo suggestywnie — czyni ją Wyspiański z rzeczywistością tożsamą. Ujawniając to, co jest, co istnieje naprawdę, docierając do sedna rzeczy ukrytego w zdarzeniach przypadkowych, zaaranżowanych, pozornych, kłamliwych (którym dostępny jest tylko jakiś efemeryczny, wątpliwy rodzaj bytu) sztuka kreuje rzeczywistość. Ale i sama sztuka objawia się w kreacji, jest więc rzeczywistością i sztuką zarazem.

Jest to oczywiście gra pojęć. Paradoksy fascynujące epokę. Ale nie lekceważmy paradoksów — nie łatwo je rozwiązać. A za grą pojęć toczy się gra rzeczy.

Toczy się ta gra w samym *Weselu*. Dlatego tak ważny dla dramatu jest jego prapoczątek — wesele bronowickie. To zaświadczone w swej rzeczywistości zdarzenie, powtórzone na scenie, pozwala widzieć sztukę w jej działaniu. Sztuka sama tkwi w rzeczywistości, w powtórzeniu zdarzenia ujawnia zarazem siebie — artyzm — i nie efemeryczną, lecz najbardziej rzeczywistą rzeczywistość zdarzenia. Sztuka jest widzialna jak rzeczywistość, działa przeciw „kunsztem”, artyzm zawsze jest jawny. Słynne aforyzmy *Wesela* są w istocie wypowiedziami osób autentycznych — sztuka nadała im postać i w ten sposób powołała do życia, stworzyła. Nadając postać bladej niańczonę przez weselne towarzystwo sztuka uczyniła ją widzialną, a więc zdemistyfikowaną. Podobnie z rozmów i zwierzeń weselników wydobyla prawdę spychaną przez nich na dno świadomości.

Na scenie działa również konkurentka sztuki — poezja uczestników bronowickiej zabawy. I w niej jest prawda. Lecz jest to prawda znieprawiona, pozostaje bowiem w służbie zmyślenia. Sami poeci i ich towarzystwo na scenie pojmują poezję jako sztukę mistyfikacji, tworzenia złudy z półprawd-półzmyśleń. Uprawiając tę poezję podczas zabawy samo grono weselne zastawiło na siebie pułapkę. Aby podnieść skalę fety skomponowano baśń weselnej nocy zapraszając na gody dziwy, duchy i chochoła. Oczywiście dla zabawy — nikt z nich nie traktuje poezji serio. Ale teraz sztuka ujawnia swoją moc kreacyjną. Za jej „stań się” wkracza na scenę Chochół, a za nim duchy i dziwy. Znowu nie zmyśla — materializuje, nadaje postać poezji weselników. A ponieważ przywołanie Chochóła było aktem czystej poezji (inne zjawy przychodzą z historii) w postaci Chochóła ujawnia swoją obecność na scenie — właśnie sztuka.

Nie bań się jednak materializuje, lecz artyzm z jego artystycznymi środkami działania. Sztuka obejmuje władzę nad towarzystwem weselnym i organizuje dalszy przebieg wydarzeń. Operuje nadal tym, co tkwi w osobach bronowickich gości, uruchamia kreatywną mocą ich możliwości realne, dokonuje operacji logicznych. Podnosi skalę dramatu, unosi kurtyny prywatności zacisznego dworku, odsłania horyzonty Polski, historii, współczesności, przeprowadza demistyfikatorskie konfrontacje, poddaje weselników, a w ich osobach współczesną Polskę próbie fantastycznej akcji powstańczej, aż doprowadza nas w finale dramatu do rozpoznania czym jest rzeczywistość. Władzę nad sceną sprawuje Chochoł — sztuka i rzeczywistość zarazem.



WESELE

Cena
programu
z ułtadob
10



S M
1903

NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI



DYREKTOR i KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: J. P. GAWLIK

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE

OSOBY:

Gospodarz
Pan Młody
Marysia
Ojciec
Jasiek
Poeta
Nos
Maryna
Radczyń
Czepiec
Klimina
Zyd
Kasia

Jerzy Binczycki
Jerzy Radziwiłowicz
Elżbieta Karkoszka
Euzebiusz Luberański *K. Borowiec*
Jerzy Trela
Jan Nowicki *A. Fabisiak*
Mieczysław Grabka
Teresa Budzisz-Krzyżanowska
Ewa Lassek
Tadeusz Huk
Wanda Kruszewska
Roman Stankiewicz
Ewa Kolasińska

Gospodini
Panna Młoda
Wojtek
Dziad
Kasper
Dziennikarz
Ksiądz
Zosia
Haneczka
Czepcowa
Kuba
Rachel
Isia

Maria Zającówna-Radwan
Agnieszka Mandat
Jerzy Święch
Stanisław Gronkowski
Marek Litewka
Jerzy Stuhr
Bolesław Nowak
Anna Dymna
Magdalena Jarosz
Elżbieta Willówna
Edward Wnuk
Anna Polony

OSOBY DRAMATU:

Chochol
Widmo
Stańczyk
Hetman
Rycerz Czarny
Upiór
Wernyhora

Mieczysław Grabka
Aleksander Fabisiak
Stefan Szramel
Tadeusz Malak
Jan Krzyżanowski
Jerzy Fedorowicz
Bolesław Smela

M. Sosnowski
T. Braudecki
W. Sadecki

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA:

Jerzy Grzegorzewski

MUZYKA:

Stanisław Radwan

KONSULTACJA PRACY NAD SŁOWEM: KRYSZYNA MAZUR

ASYSTENCI REŻYSERA: BOLESŁAW NOWAK * EDWARD WNUK

Z.-ca Dyrektora: S. STANISŁAWSKI * Kier. Literacki: Z. OSIŃSKI * Kier. Muzyczny: K. KUPLOWSKI

Inspicjent
Sufler
Kostiumy wykonane pod kierunkiem
— pracownia krawiecka damska
— pracownia krawiecka męska
Dekoracje
— pracownia stolarska
— pracownia malarska
Prace ślusarskie
Pracownia perukarsko-fryzjerska
Nakrycia głowy
Obuwie
Gł. elektryk
Akustyk
Brygadier sceny
Kierownik techniczny
ORGANIZATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ

Marta Kaczmarczyk
Zdzisława Kurpanowa

Stefania Zaleszczuk
Józef Kania

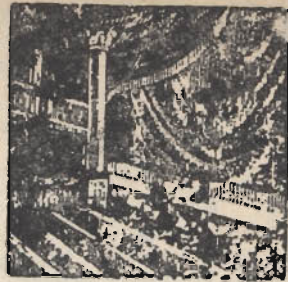
Andrzej Skoś
Jan Śliwiński
Piotr Witwiński
Tadeusz Domiczek
Halina Pazderska
Sp-nia Pracy „Gromada” Kraków
Leszek Malik
Andrzej Kaczmarczyk
Bronisław Nawrot
Jerzy Kolak

MONIKA LISICKA



!!! PREMIERA W STARYM TEATRZE

DNIA 12 CZERWCA 1977 ROKU !!!



ZE ZBIORÓW
Dział Dokumentacji ZS ZASP

WESELE w naszym teatrze

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA — ANDRZEJ WAJDA, WSPÓLPRACA SCENOGRAFICZNA — JADWIGA WIESIOŁOWSKA, MUZYKA — JERZY KASZYCKI, UKŁAD TAŃCÓW — ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA. PREMIERA 26 X 1963

W TEATRZE STARYM Wesele jest weselem

Pełny tekst; scenografia maksymalnie sugerująca aktualność plastyczną wskazówek Wyspiańskiego; wykonanie aktorskie zapewniające odbiór sztuki — oto zasadnicze walory spektaklu w Teatrze Starym. Co najmniej cztery role znakomite wśród wielu interesujących. Andrzej Wajda ukazał Wyspiańskiego poza i ponad dylematami aktualnych nowinkarzy, wieczór okazał się pasjonującym wieczorem teatralnym. Wniosek stąd prosty: zanim zaczniemy poprawiać Wyspiańskiego nauczymy się grać Wyspiańskiego! (...) W Teatrze Starym wesele jest weselem, ludzie ludźmi, duchy duchami; i okazuje się, że inwencja włożona w modernizację zjaw, jak to miało miejsce w Warszawie, jest najmniej celowym zabiegiem (...)

Leszek Herdegen, Poeta, był rzeczywistym bohaterem „Wesela”, jego komentatorem i pierwszą spośród osób działających.

Znalazł środki najzupełniej współczesnego aktorstwa, aby przekazać treść roli, aby z modernistycznego kabotyństwa wydobyc całą resztę, to wnętrze, które nie zamknęło się bynajmniej z chwilą odejścia w przeszłość ówczesnej moderny. W sposób wzorowy zinterpretował tekst, odkrzylił poezję, nadał jej — w zgodzie z naszymi gustami — ostrość, rezerwę, dwuznaczny chłód. W scenach romansowych z Rachel i Maryną był po trosze mistyfikatorem nastroju, po trosze artystą, po trosze graczem. I co istotne, nie popadł w tę niesmaczną i dosłowną rolę „podrywacza”, jaką tej postaci narzuciła nasza epoka. Rachel, Jolanta Hanisz i Barbara Bosak, Maryna stworzyły postaci pełne sugestii i rzeczywistego znaczenia. Mieszkać w Krakowie i móc chodzić je słuchać! Rachel, lotna, pełna poezji, jakby sama z tej poezji wyszła; swoje kwestie mówiła z jakimś gwałtownym zaśpiewem galicyjskiego żargonu, pełnym przydechów i pauz, ani razu nie popadła w karykaturę, cały wysiłek skupiając na wewnętrznym wrzeniu tej postaci, na tym aby wyrzut i gorzki kwestii obwieści konturem nie dbała o sennosci i dyskrecji. Maryna, Barbara Bosak, w scenach z Poetą umiała stworzyć nastrój i styl konkiety, coś niezwykle dzisiejszego i zarazem trwałego w swej naturze; czysta w środkach, oszczędna w geście, skupiona i chłodna, ześrodkowana na tekście w którym ostatecznie tkwi cała siła roli, dała odczuć smak dobrego aktorstwa. I wreszcie Tadeusz Wesołowski, Nos, czwarta spośród wielu interesujących postaci spektaklu, stworzył epizod wyszukanej gry, gdzie rodzajowość szła w parze z naturalnością sytuacji i charakterem typu (...)

Ta lekcja tekstu „Wesela”, nie powinna iść w zapomnienie, a w tej chwili nie widzę nic innego, co można by po-

lecić komuś, kto gromadzi argumenty za — Wyspiańskim. Bo przedstawienie w Teatrze Powszechnym takich argumentów nie dostarczyło w najmniejszym nawet stopniu. Ciągłe, ciągłe trzeba bronić tych paru truizmów teatralnych: pietyzm dla tekstu, nie dla własnego programu, trafnej obsady, nie trafnego konceptu, interpretacji dramatu, nie — ciągłej uwagi skupionej na rewelacyjnych pomysłach, które szybko przemijają...

B. WOJDOŃSKI
WSPOŁCZESNOŚĆ 1963, nr 24

Tradycja i innowacje

Izba bronowicka w ogólnym zarysie przedstawiona według wskazówek didaskaliów; z okienkiem, dwójkiem drzwi, z charakterystycznymi realiami: skrzynia krakowska z boku, na ścianie — skrzyżowane szable i Matejko (tyle tylko że „Wernyhora” zastąpił „Stańczykiem”). Nie ma wprawdzie obrazów świętych, ale za to są inne detale, podkreślające ów konkret historyczny i środowiskowy, z którego zrodziło się „Wesele”: rekwizyty malarskie, umieszczone w kącie izby przypominają o artystycznej profesji autentycznego Gospodarza — Włodzimierza Tetmajera. Kostiumy pozbawione wszelkiej stylizacji: chłopcy w autentycznych strojach weselnych wsi krakowskiej; damy „miastowe” z rezygnacją prezentują toalety ściśle wzorowane na tak groteskowej dla dzisiejszego odczucia modzie fin de siècle'u. Pod tym względem więc wszystko zgodne z tradycją — i to tradycją wczesnych przedstawień Wyspiańskiego, dziś już raczej nie obserwowaną.

Ale zaraz na wstępie akcji pojawiają się symptomy innowacji, dotyczącej nie tylko już stereotypu teatralnego, ale wkraczającej w sam styl autorski. W imię dosłowności, „prawdy życia” zostaje przełamana tak charakterystyczna dla „Wesela” konwencja szopki — zwłaszcza jeśli idzie o akt I. Wbrew tekstowi, Wajda nieustannie wpuszcza na scenę tańczących, parami i w całych korynoidach większość dwuosobowych dialogów zajął się o obecność innych gości, niekiedy nawet przebiega w całości przy świadkach (...) poprzez samą sytuację sceniczną reżyser daje satyryczny komentarz do owej złudnej powierzchni maskarady: pany — chłopcy, chłopcy — pany... Uwidocznia się to również w interpretacji aktorskiej: Poeta odnosi się z jawnym lekceważeniem i gorzkim sarkazmem do Czepca, Ojca, nawet do Racheli; ze swej strony Czepiec jest dużo bardziej agresywny — chwilami nawet z akcentami zdecydowanej wrogości — w stosunku do wszystkich reprezentantów „inteligencji”, aniżeli prezentuje się do zwyczajowo w przedstawieniach „Wesela”.

Tak więc wszystkie elementy inscenizacji służą tu do zobrazowania pewnej rzeczywistości społecznej i historycznej.

L. JABŁONKOWNA,
FILM 1963, nr 52

Gorzki rachunek

Wajda wyprowadza swoje „Wesele” na proscenium, niemal na głowy widowni. Płytką izbą z tradycyjną malowaną skrzynią, Matką Boską i szablami, a także portretem Stańczyka, oddzielona drzwiami od izby drugiej. Klębią się weselni goście, biją chłopcy, gra muzyka. Nicco z boku, z prawej, jest drugie wyjście — na pole. Z pozoru — tradycyjna izba. Ale z lewej wisi ogromny obraz przesłonięty brudną draperią, na ziemi pędzle i palety. Po prawej wala się pod ścianą kilka obciążonych płótnem ram. Nicco w głębi, za fotelem — żelazny pancierz, widomy rekwizyt malarskiej pracowni. I takie jest całe wajdowskie „Wesele”. Niby zachowawcze, ale niech nie zwodził was muzealny krój kostiumów czy barwy malowanki. Jest to „Wesele” drapieżne i bardzo współczesne, brutalne w widzeniu rzeczywistości, bardziej niż ostre w konfliktach. (...) To „Wesele” przesycone jest świadomością historycznych konfliktów i gorzkim rachunkiem. (...) Wajda tak konsekwentnie poprowadził główny wątek swego „Wesela”, wątek konfliktu wsi i miasta, chłopstwa i inteligencji, poniósł jednak porażkę w pozostałych partiach dramatu. Popiełnił jeden z najgroźniejszych grzechów — grzech jednostronności. (...) Nasycił konflikty wódką i pokazał jedną z jątrzących ran narodu, wprowadzając w finale pijanego Jaśka z pustą butelką w dłoni — ale nie usłyszał muzyki, jaka gra w słowach Racheli i w wielu innych partiach sztuki. Dał interpretację odważną i na swój sposób wielką, ale też zgrzeszył ciężko, zgrzeszył przeciw prawu i tradycji teatru — myślą, intencją, uczynkiem. Mimo tego wierzę, wiem bez mała, że on właśnie, bardziej niż jakikolwiek inny interpretator czy prestidigitator sceny, przebywszy swoją drogę czystości w opinii konserwatywnego krakowskiego środowiska — przejdzie do historii scenicznego „Wesela” jako jeden z jego najbardziej radykalnych, najgorętszych egzegetów.

J. P. GAWLIK
ZYCIE LITERACKIE 1963, nr 51-52

O drugim akcie źle...

(...) nurt („Wesela”) narzuca więc, aby zjawy traktować jako pełnoprawne „osoby dramatu”. Jeśli natomiast uważa się je tylko za poetyckie symbole czy chimery, ilegitymuje ich niezwykłość mającym sennym, halucynacją czy głosem wewnętrznym —

wówczas tracą swą nośność dramatyczną.

Taki też jest akt II-gi w realizacji Wajdy, wykazujący nadto niekonsekwencję w obranym usprawiedliwieniu obecności tych dziwnych gości weselnych. Bo każdy z nich zjawia się innym trybem, jakby był z innej parafii, a nie z tej samej. Isia śni tylko o Chochole, jakkolwiek przybysz ten stanie się nibawem protagonistą i reżyserem fatalnego zakończenia. Również Marysi śni się Widmo, z którym rozmawia przez sen. Ale Stańczyka ukazano jako żywy i gadający obraz poza plecami mówiącego do siebie Dziennikarza, podobnie Rycerza Czarnego (tym razem kukłę) za plecami Poety. Szela wkracza znów do izby jak autentyczny gość weselny i wie dzie dramatyczny dialog z Dziadem. Tak samo Hetman z Panem Młodym i oczywiście Wernyhora z Gospodarzem. Najmniej przekonujący stał się Chochół, pomniejszony do wiechetka słomy, pozbawiony posępnej grozy, pozbawiony też głosu, który przeniesiono na głosnik.

T. KUDLIŃSKI
DZIENNIK POLSKI 1963, nr 267

i o drugim akcie dobrze

Lecz największym sukcesem Wajdy jest moim zdaniem akt II-gi. Nie próbował on bowiem szukać żadnych „konceptji” lecz zawierzył Wyspiańskiemu i starał się tylko bardzo wnikliwie odczytać jego wskazówki i zamierzenia. Widma i zjawy pojawiają się więc rzeczywiste na scenie i rozmawiają z bohaterami sztuki. Wajda nie lęka się tej konwencji, gdyż wie iż tłumaczy się ona bardzo dobrze sama. Tylko światła, względnie wyolbrzymione kształty niektórych zjaw podkreślają, że podejmują one dialog z żywymi z innego wymiaru, z innej płaszczyzny. Najlepszym pomysłem inscenizacyjnym Wajdy jest zakończenie II aktu. W rogu izby Gospodarza stoi na sztalugach zasłonięty płótnem wielki obraz. Wypowiadając finalny monolog II aktu, zdziera Gospodarz płótno z obrazu. Pojawiają się kosyńcy pędzący do ataku. Jest to świetna ilustracja do jego pamiętnych słów: „malowany fałsz, obrazki.” (...)

Intelektualna koncepcja spektaklu jest bardzo czytelna. Niestety jego realizacja kulęje w trzecim akcie. Nie ma on ani tej ostrości, ani klarowności jaką ma akt I i II-gi. (...) Tu spektakl warszawski jest znacznie lepszy. W Krakowie przedstawienie nie oderwało się w zakończeniu od ziemi, jest zbyt płaskie, utonęło w szczegółach.

R. SZYDŁOWSKI
TRYBUNA LUDU 1963, nr 355

opr. Jerzy Got