TEATR IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

ALEKSANDER FREDRO

ŚLUBY PANIEŃSKIE
CZYLI
MAGNETYZM SERCA

KOMEDIA W 5 AKTACH WIERSZEM

Bezpłatny

PROGRAM

DYREKTOR TEATRU
MIECZYSŁAW GÓRKIEWICZ

KIEROWNIK LITERACKI
WITOLD NAWROCKI

ALEKSANDER FREDRO

ŚLUBY PANIEŃSKIE CZYLI MAGNETYZM SERCA

KOMEDIA W 5 AKTACH WIERSZEM

O! gdzie miłość stawia siatki,
nie figlujcie, moje dziatki!
bo z miłością figlów nie ma:
jak was złapie, to zatrzyma!

(Fredro Śluby panieńskie)

CZWARTA PREMIERA
W SEZONIE 1970/1971

ALEKSANDER FREDRO
1793 – 1876

„URATOWAŁ POLSKĘ
OD OGÓLNEJ MELANCHOLII"

STANISŁAW KOŹMIAN

AUTOBIOGRAFIA

Ziemia przemyska była z dawien dawna gniazdową siedzibą rodziny Fredrów. Urodziłem się w Suchorowie pod Jarosławiem w r. 1793 i do szesnastu lat życia uczono mnie ówczesnym trybem szkolnym pod nauczycielem domowym, który to rodzaj edukacji przekładano nad publiczny pod żadnym względem nie zadowalający moich rodziców. W młodych latach nie okazywałem zdolności do nauki, (...) ta wymagała przede wszystkim pamięci, której nie miałem, a przez to i żadnych korzyści odnieść nie mogłem z udzielanych mi nauk. Usposobienie moje ciche, spokojne, niemal poważne; umysł więcej do smutnych dumań, niż do pustej wesołości skłonny, zyskał mi w rodzinie przydomek młodego staruszka. Miałem lat dwanaście, kiedy pewnego dnia tknęła mię jakaś myśl i pochwyciwszy kilka białych kart starego regestru, zacząłem pisać komedię. Plan i wykonanie były dziełem jednej chwili natchnienia: niedziela na wsi i państwa nie ma w domu, pojechali w sąsiedztwo, zostały się same dzieci i nudzą się na zabój, bo zapomniano dać im rodzynków i migdałów na bankiet, którego przyrządzenie należy do najmilszych zabaw tego wieku. Cóż tu począć? Jak temu zaradzić? Michał, lokaj przebiegły i łakomy, ofiaruje się wyprowadzić dziatwę z przykrego położenia i wpada na koncept ubrać się w prześcieradło i udając ducha nieboszczki babki, straszyć starą klucznicę. Przestraszona klucznica oddaje klucze od spiżarni i sama chowa głowę w

beczkę mąki. Michał tymczasem gospodarując w spiżarni, łapie co może i pakuje do kieszeni, pamiętając więcej o sobie, niż o dzieciach. Aż tu niespodziewanie nadjeżdżają państwo; duch złapany na gorącym uczynku, ze strachu chowa także głowę w beczkę mąki. Rozwiązanie — sąd moralny — a wszystko pod tytułem *STRACH NASTRASZONY*. Próbka ta została mi tylko w przypomnieniu. W parę lat po tej pierwszej próbie dziecinnego pióra, snuły mi się po głowie dramata wielkiego rozmiaru. I tak w jednym miał być bohaterem jenerał Jasiński, o którym zwykle lubił mi wiele rozpowiadać mój guwerner, dawny wojskowy spod komendy tegoż jenerała. Dramat ten nigdy nie doczekał się końca, ale miał swój plan, spis osób i pierwszą apostrofę do rodzinnej ziemi: „O ty, która!" lub coś podobnego — wtenczas jeszcze ani mi się śniło nawet, że kiedyś przyjdzie mi chęć pisania komedyj.

Nadszedł rok 1809.

Miałem wtedy lat szesnaście i z bardzo miernym zasobem naukowym, obok niejakiej znajomości książek różnej wartości i treści, mianowicie francuskich, uczułem pociąg do stanu wojskowego i wstąpiłem w szeregi wojsk Księstwa Warszawskiego, które wkroczyły do Galicji. Odtąd zaczęła się dla mnie szkoła świata, najpraktyczniejsza, najbardziej urozmaicona, a zarazem najponętniejsza ze wszystkich szkół, w jakich się mamy uczyć doświadczenia. Na obcowanie z muzami nie miałem wiele czasu, ani też, będąc żołnierzem, nie tęskniłem za ich towarzystwem; jednakże gdy w niespodziewanej okoliczności błysnął mi promyk natchnienia, mimowolnie brałem się do pióra. Zawsze mię coś do bazgrania ciągnęło. Tym sposobem w r. 1810 po raz pierwszy dowiedziałem się, że mógłbym składać wiersze. Jakieś zdarzenie, nie pomiętam, czy wesołe, czy smutne, podało mi sposobność do napisania rymów, które latały z rąk do rąk i zarobiły w moim pułku na niesłychane pochwały. Jeden tylko ze światlejszych kolegów zrobił mi uwagę, że w wielu wierszach brakuje średniówki.

— Średniówki? — zapytałem zdziwiony — nigdy o niej nie słyszałem.

Kolega podjął się wytłumaczyć mi znaczenie średniówki i to była pierwsza lekcja prawideł rymotwórstwa polskiego.

Wypadki polityczne popchnęły niebawem wojska napoleońskie na północ. Odbyłem z nimi tę najsroższą kampanię, mogę powiedzieć szczęśliwiej niż krocie innych rodaków, co śmierć znaleźli w śniegach lub na dnie Berezyny; dostałem się bowiem do niewoli i jako jeniec przebywałem w Wilnie, skąd udało mi się wymknąć i przebijając się samopas, stanąć na nowo w szeregach armii w czasie zawieszenia broni w Dreźnie.

Z rejterującym a staczającym po drodze krwawe bitwy Napoleonem doszedłem do Paryża i pobytowi w tej stolicy winien jestem poznanie teatru francuskiego, który zrobił na mnie nieopisane wrażenie, odpowiednie memu wewnętrznemu usposobieniu, a przy tym całkiem nowe; Lwów bowiem nie miał wtedy stałej, polskiej sceny, a jeżeli bywałem niekiedy na przedstawieniach teatralnych, to najczęściej wykonywali je amatorowie, a tak nie mogłem mieć jasnego pojęcia o tej potędze sztuki.

Tragedia francuska, lubo szczyciła się wówczas królem tragików, Talmą, znalazła mnie prawie obojętnym widzem. Przesadna deklamacja, ruchy konwencjonalne, monotonia aleksandrynów, ziębiąca wszelkie ciepło, w ogóle nie mogła mi się podobać, nic nie wiedzącemu o trzech jednościach. Przeciwnie, wodewil, komedia, wprawiały mię w zachwycenie. Pierwszy raz widziałem tam skończonych i doskonałych artystów, utrzymujących grą samą najlichsze nieraz ramoty i wtedy to powziąłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, choćby jak mistrzowsko przeprowadzone-

go i wykończonego w częściach, które by się obeszło bez dalszego rozwinięcia i podniesienia dobrą grą aktorów.

Po powrocie resztek wojsk Księstwa Warszawskiego powróciłem i ja do rodzinnego Lwowa, gdzie się znalazłem pośród młodzieży, która razem ze mną opuściła zawód wojskowy. Urok bohaterstwa, żywe zajęcie się nowością, nadały tej młodzieży pewną udzielność w kołach towarzyskich, tak że ona jedna ton nadawała zabawom, zebraniom się, zgoła codziennemu trybowi życia.

Ujrzałem się w tym wirze i byłem przezeń porwany, a choć wewnętrznie czułem niesmak, a tym samym potrzebę ukazania jak w zwierciadle fizjonomii tego społeczeństwa temu samemu społeczeństwu, aby się zreflektowało i weszło w siebie, nie śmiałem przecież chwycić za pióro, nie mając jeszcze objawienia autorskiego zawodu.

W parę lat później szczęśliwy trafunek sprowadził mi Żyda, antykwariusza, co chodząc po domach z książkami przyniósł Moliera. Zapłaciłem mu dukata, a zabrałem arcydzieła, dotąd mi prawie obce; bo jedną tylko komedię tego mistrza miałem sposobność widzieć na scenie paryskiej.

Biorąc za przewodnika wzór tak nieśmiertelny, wyraźniej zacząłem pojmować powołanie autora dramatycznego i odtąd wziąłem się do studiów na serio.

Z książki A. Fredro
PZWS, W-wa 1962; s. 61—64

BOHDAN KORZENIEWSKI

CIĄGLE FREDRO

ALEKSANDER FREDRO od dobrych stu lat uchodzi za największego może jedynie naprawdę wielkiego komediopisarza polskiego. Jedni nazywają go polskim Molierem, inni polskim Goldonim, a jeszcze inni dla wydobycia szczególnej aury poetyckiej jego komedii uciekają się do nazwy polskiego Musseta.

Już samo zestawienie tych nazwisk wskazuje, że w popularnych porównaniach chodzi raczej o rangę pisarską Fredry w teatrze światowym niż o charakter jego twórczości. Ci z krytyków i badaczy, a było ich w Polsce sporo, którzy wzięli na serio to porównanie i usiłowali zbudować na nim wiedzę o komediopisarzu, ponosili klęskę. Ich przeciwnikom ogromnie łatwo przychodziło wykazać, że podobieństwa są znikome, różnice zaś ogromne. Wiekowe spory o to, kogo Fredro najbardziej przypomina wyrazem twarzy z wielkich dramaturgów, przyniosły mimo wszystko jakąś korzyść. Pozwoliły stwierdzić, że posiada on swoją własną, oryginalną fizjonomię twórczą. Okazało się w końcu, że nie można pokazać go prawdziwie ani w peruce Moliera, ani w romantycznym płaszczu Musseta.

Sądzono przez długi czas, że najbardziej do twarzy będzie Fredrze w tradycyjnym ubiorze polskiego szlachcica — w żupanie, w kontuszu i przy karabeli. Takiemu rozumieniu jego dzieła sprzyjała polityczna dola albo roczej — niedola Polski.

Od Fredry domagano się jeszcze za życia, aby stał się piewcą jeśli już nie nieszczęść narodu, to przynajmniej jego cnót. Było to jedną z przyczyn zatargu pisarza z opinią publiczną i jego obrażonego milczenia.

Po śmierci, rzecz prosta, nie pytano go już o jego zgodę.

Jego dzieło, iskrzące się od przedniego i dosyć dla natury ludzkiej bezlitosnego komizmu, wciągnięto do „służby narodowej". Kazano mu pełnić obowiązki stróża i obrońcy narodu, któremu odebrano wolność i zamierzano także odebrać język i historię. Odpowiednio więc namalowano imaginacyjny portret poety. Dla paru pokoleń

Polski podbitej i podzielonej Fredro wyrażał te cechy narodowe, które pozwalały zachować wiarę w przyszłość: polską fantazję wojenną i polskie przywiązanie do ziemi, polski szacunek dla cnót domowych i polskie poczucie honoru. Jedni powiadali, że przedstawiał taki świat, jaki widział z siodła kawaleryjskiego konia, drudzy — że taki, jaki widział z ganku ziemiańskiego dworu. W jednym i drugim wypadku widok byłby swojski, ale nie rozległy. Ten imaginacyjny portret pisarza dotąd jeszcze można zobaczyć w domach uczonych polskich i również — niestety — w bibliotekach za granicą.

Nie pozostaje to bez wpływu na europejskie losy Fredry. Ta opinia o poecie wiąże go w sposób łatwy, bo na zasadzie pochlebstwa, z losami narodu, któremu los na ogół pochlebstw skąpi. Pochlebstwo jednak ma krótkie nogi. Na takich nogach nie można pójść w szeroki świat i dotrzeć do sztuki powszechnej. Fredro w kontuszu, pełen sarmackiej rubaszności, nie bardzo może liczyć na zainteresowanie w nowoczesnym świecie, gdzie ciekawość dla form i spraw przebrzmiałych, i to na dobitkę złego — form i spraw polskich, jest bardzo nikła. Tylko, czy to prawdziwy Fredro?

To pytanie można było postawić Polsce dopiero wtedy, kiedy zmieniły się gruntownie warunki polityczne jej bytu. Spory o prawdziwego Fredrę wybuchły po pierwszej wojnie w niepodległym państwie polskim. Zaogniły się jeszcze po drugiej wojnie. Nowe poglądy na poetę wyraziły się nie tylko w opiniach krytyków i wiadomościach badaczy, ale i w sposobach odmiennego traktowania komedii Fredry na scenie.

W latach 1946—1955 Fredro przeżył w teatrach polskich swój prawdziwy renesans. Nigdy dotychczas nie grywano go tak wiele...

Ten niespodziewany sukces zawdzięczał w tych latach w dużej mierze słabości urzędowej literatury dramatycznej. Był to niemal jedyny głos ludzki, przy tym głos pełen mądrego humoru.

Nie na tym jednak polegał prawdziwy renesans poety. Fredrę spotkała przygoda, która przydarza się tylko nielicznym, istotnie wielkim pisarzom. Coraz wyraźniej zaczął występować jako pisarz dotąd nieznany. Przy usuwaniu patriotycznego werniksu z portretu Fredry wystąpiła całkiem nowa jego twarz. Najmniej chyba nadaje się do niej utarte określenie „poczciwy". Prawdziwa twarz Fredry uderza olśniewającą inteligencją, głęboką mądrością i trochę smutnym uśmiechem, kwitującym błahość ludzkich spraw i namiętności... Jeśli nie maluje się w niej cecha najistotniejsza poety, jego geniusz komiczny, to dlatego, że tej cechy nie umie wyrazić na ogół żaden portret.

Fredro napisał — niestety — aż trzydzieści pięć komedii. Nie we wszystkich jego geniusz komiczny wyraził się z jednakową siłą. Nie wymagajmy tego jednak od polskiego poety, skoro nie wymagamy podobnej doskonałości od jego znakomitych kolegów cieszących się światowym podziwem. Istotnie, większość z komedii Fredry ma charakter równie staroświecki jak większość komedii Goldoniego i byłoby błędem domagać się dla nich ciekawości i uznania poza własnym narodem pisarza. Do obowiązków narodowych należy również nudzenie się na utworach własnych klasyków. Nie trzeba z tego czynić obowiązku międzynarodowego nawet w okresach coraz bliższej znajomości między narodami świata. Przynajmniej jednak cztery z komedii Fredrowskich osiągnęły tę doskonałość, która pozwoli im liczyć na zajęcie pozycji uniwersalnej. Są to *MĄŻ I ŻONA*, *ŚLUBY PANIEŃSKIE*, *DOŻYWOCIE* i *ZEMSTA*. Miłośnicy gatunku, który miał znakomite tradycje i zaczyna powoli dzisiaj sobie o nich na nowo przypominać, tj. farsy, odkryją mnóstwo uroku także w *DAMACH I HUZARACH*.

Wymienione pięć komedii znajdzie się zapewne w tym wyborze najcenniejszych dzieł sztuki, jakiego ludzkość kiedyś dokona, jeśli kataklizm nie zniszczy żywej dziedziny ciekawości wszystkiego, co ludzie w tej dziedzinie piękna wytworzyli na ziemi. Wydaje się, że pozwolą one w pełni poznać jednego z najświetniejszych i — uważam — jednego z najbardziej tajemniczych artystów. Dzisiaj już zaczynamy dostrzegać, że nowa twarz Fredry mieni się takim bogactwem uczuć i myśli, jakiego dotąd mało kto się spodziewał.

Przed kilkunastu laty rozumniejsi krytycy zsadzili Fredrę z konia i odpasali mu ułańską szablę. Dzisiaj zaczynamy go wyprowadzać z tego ganku we dworze, skąd widok rozciąga się tylko do lasu na horyzoncie. Otwieramy przed nim — z całym szacunkiem! drzwi do domu, gdzie mieściła się jego pracownia. Juliusz Kossak, także malarz koni, zostawił portret Fredry stojącego przy pulpicie do pisania. Wskazał, zapewne mimo woli, właściwą drogę do poznania poety. W pracowni pisarskiej Fredry mieści się ten skarb wartości ogólnoludzkich, który możemy ofiarować kulturze światowej.

Sądzę, że jeszcze nie dzisiaj. Sami zaczynamy dopiero odkrywać Fredrę. Nie stać nas jeszcze na sąd, który moglibyśmy zaproponować wiedzy o sztuce nie tylko polskiej. Tymczasem zbierajmy wiadomości dla takiego sądu, który rozstrzyga o przynależności do twórców miary najwyższej.

A. Fredro
PZPS, W-wa 1962; s. 193—196

KAZIMIERZ WYKA

POSTAWA FREDRY WOBEC ROMANTYZMU

(...) Fredro o tyle w swoich dwóch głównych dziełach, w *ŚLUBACH PANIEŃSKICH* i w *ZEMŚCIE*, przejmuje pewne skłonności romantyczne, o ile godzą się one z kierunkiem w sposób coraz to bardziej świadomy wytyczanym przez twórcę. Romantyczny — oczywista w sensie i wymiarze dostępnym Fredrze — charakter *ŚLUBÓW PANIEŃSKICH* chyba nie ulega wątpliwości.

ŚLUBY PANIEŃSKIE, czyli *MAGNETYZM SERCA*, obydwa tytuły komedii posiadają nośność w obronie uczucia ludzkiego, nośność przeto niesprzeczną z romantyzmem. *ŚLUBY PANIEŃSKIE* — wyznacznik praw kobiety w miłości jako praw wyboru jej wolnego serca. *MAGNETYZM SERC* — wyznacznik jedynego związku, który władny jest połączyć ludzi wolnych. Obydwa tytuły jak najściślej przylegają do akcji i jej perypetii, nie są wnioskiem z zewnątrz, lecz od środka komediowych wydarzeń. Rzecz jasna w specjalnej sytuacji dwojga zakochanych par, już kiedyś wypowiedzianej przez poetę w wierszach:

Nasze majątki równe, nasze serca zgodne,
Żadne więc mych zamiarów sprzeczności nie wzruszą,
I nie dzisiaj to jutro spełnione być muszą.

ŚLUBY PANIEŃSKIE nie są jednocześnie romantyczne, jeżeli chodzi o pełną zawartość ideową i wzruszeniową romantycznej miłości. Fredro zatrzymuje się w granicach dostępnych jego indywidualności. Kreśli niezamącone szczęście młodych, szczęście zawarte w samej igraszce serc nie splątanej przez żadne istotne przeszkody. Istoty bowiem romantycznej miłości,

wymierzonej przeciwko ówczesnemu społeczeństwu, budowniczej i przysposabiającej inne formy romantycznego buntu, Fredro nie rozumie i nie aprobuje. Należał przecież do sfery i klasy pogodzonej na ogół z warunkami, co najwyżej bacznie, później z ironią i z goryczą, śledził i odtwarzał ich rozwój. Wobec tego w skargach romantycznej miłości dostrzegał jedynie brak umiaru i pospolitą niezaradność — niezaradność Albina skontrastowaną z męską uczuciowością Gustawa. Po stronie tej uczuciowości jest Fredro.

Kierunek na realizm podtrzymany jest w *ŚLUBACH PANIEŃSKICH* głównie przez obraz uczuć w ich rozwoju, uczuć w ich przystosowaniu do indywidualności, która kocha. Każdy w tej komedii inaczej kocha i inaczej jest kochany. Towarzyszący temu dobroduszny, trochę figlarny, trochę ironiczny humor twórcy tym mocniej potwierdza, że prawem miłości jest przypadek i bezprawie, a mądrością — wiedzieć i uznawać takie jej prawo.

Kierunek na realizm podtrzymany jest ponadto w omawianej komedii przez to, że jak żadne dzieło pisarza ilustruje ona prawdę znakomitego aforyzmu Wissariona Bielinskiego z jego rozważań nad *EUGENIUSZEM ONIEGINEM*: „Nic nie jest tak podporządkowane rygorom warunków zewnętrznych, jak serce i jednocześnie nic tak nie potrzebuje bezwzględnej swobody, jak właśnie serce. Pragnąc pokazać całkowitą swobodę serc, Fredro usunął w cień wszystko, co jest rodzinnym, społecznym, majątkowym rygorem wiążącym serca ludzkie. I to również jest realistyczną prawdą *ŚLUBÓW PANIEŃSKICH*, chociaż prawdą przez wyminięcie właściwego przeciwnika młodych serc — majątków i kontraktów tabularnych. Ponieważ kontrakty te po szufladach rodzicielskich nie warczą przeciwko dwom parom młodym, panuje w komedii bezwzględna swoboda serc.

Fredro zżymał się na Mickiewicza, autora liryki erotycznej. Tymczasem, kiedy szukać, kto współcześnie z *ŚLUBAMI PANIEŃSKIMI* osiągał w obrazie uczuć taką jak w tej komedii dosłowność, tak materialne nieledwie ich przedstawienie — jedna tylko analogia się nasuwa: Mickiewicz, autor sonetów erotycznych. Z Mickiewiczem, autorem *DZIADÓW* wileńskich, Fredro był w sporze i ta analogia niczego by tutaj nie wyjaśniła.

Jasne, że sonety erotyczne Mickiewicza w swojej otwartej zmysłowości są inne od wypowiedzi panienek, które nie tak dawno przestały wierzyć w bociana. Ale te panienki stać na materialne, pozbawione idealizacji nazywanie uczuć, w czym celował Mickiewicz. Przecież w tych słowach Anieli nie ma ani jednego wysublimowanego uniesienia, wszystko się w ciele i w znakach cielesnych odbywa:

Nie wiesz, jak miło, gdy czucia pieszczące
Z godnym zapałem męska pierś wygłosi:
To w uszach łechce, to coś w oczach parzy,
To biegnie, biegnie, jakby dreszcz po twarzy,
To z twarzy w serce, to jak krople wrzące,
Z serca się w górę, w górę, w górę wznosi,
I tak tu ściśnie, tak w gardle zadusi,
Że koniec końców, westchnąć cię przymusi

Mickiewicza zaś stać na tony figlarnej i pełnej sentymentu, mussetowskiej zaiste igraszki na granicy miłości, zainteresowania, przyjaźni, przychylności serca. Na tej jakże rzadko zwiedzanej przez poetów, jednej z najtrudniejszych granic uczuć ludzkich. Tam się rozgrywają *ŚLUBY PANIEŃSKIE*. Nie bylibyśmy zdziwieni ani zaskoczeni, gdyby zamiast swojego listu Gustaw dyktował Anieli takie strofy:

Gdy cię nie widzę, nie wzdycham, nie płaczę,
Nie tracę zmysłów, kiedy cię zobaczę;
Jednakże gdy cię długo nie oglądam,
Czegoś mi braknie, kogoś widzieć żądam;
i tęskniąc sobie zadaję pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?
Gdy z oczu znikniesz, nie mogę ni razu
W myśli twojego odnowić obrazu;
Jednakże nieraz czuję mimo chęci,
Że on jest zawsze blisko mej pamięci.
I znowu sobie powtarzam pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?

A. Fredro
PZWS, W-wa, 1962; s. 190—193

W OCZACH RECENZENTÓW

STANISŁAW KOŹMIAN

(...) Gdyby — mówił nam ktoś wczoraj — istniała w języku uniwersalnym podobna jak ŚLUBY PANIEŃSKIE komedia, można by z nią świat objechać i złotem napełnić kieszenie; ale ŚLUBÓW przetłumaczyć nie można, chociaż są doskonałością. Nadzwyczaj trafna uwaga, a w niej mieści się ocena wyjątkowej natury tego utworu, który będąc jedną z kilku nielicznych nieśmiertelnych na świecie komedii, jest przecież specyficznie polskim. Tę jego dziwną w uniwersalności wyłączność nadzwyczajnie oddaje i uwydatnia gra trzech (...) artystów.

Rola Anieli odsłania wszystkie swojskie, rodzime strony talentu p. Modrzejewskiej; dowodzi ona, jak ta piękna i bogata natura odczuć umie w najdelikatniejszych odcieniach to wszystko, co do dziedziny ideału należy. Aniela p. Modrzejewskiej jest polską panną, i tylko polską, jak Aniela Fredry, ale jest panny polskiej prototypem tak z powierzchowności, jak z uczuć, wzięcia, dobroci, słodyczy i pewnej lekkiego odcienia romansowości uroczo nieświadomej siebie, a przecież rozlanej w całej jej osobie. Kto nie widział p. Modrzejewskiej w tej roli, tak sobie wyobraża Anielę; kto ją raz zobaczył, ten już nigdy inaczej jej zrozumieć ani wyobrazić sobie nie zdoła. Jest to najdoskonalsza Aniela, jaka była, jest i będzie kiedykolwiek. (...) Gra pani Hoffmanowej w Klarze zdradza ten istotny, niepospolity, wrodzony, oryginalny, niepodobny do innych, nie zawsze może uważny na granice sztuki, jak gdyby ich nie był świadomy talent, a który pomimo długiej i dobrej rutyny zdawać by się

mógł jeszcze czasem surowy. Jest w nim czerstwość i świeżość, jest prawda tak dalece posunięta, że osobistość artystki nie daje się krępować karbami sztuki ani sztuką zacierać. W Klarze wychodzi to na tym większą korzyść postaci i artystki; przy tym jest tu tak dokładne, tak sumienne i zupełne wyrobienie wszystkich szczegółów, każdego wiersza, jest tak wykształcona technika, połączona z najprostszą grą, potoczystą zupełnie rozmową, nie wiedzieć, czy przejęcie się charakterem, czy wypracowanie roli, czy talent, czy praca górują. Tak utworzonej i wykształconej, i wydoskonalonej kreacji powinszować można artystce, a zwłaszcza pani Hoffmannowej.

(...) Trzecim, niezrównanym swojskim i rodzimym typem był Radost, poczciwy i nieoceniony stryjaszek p. Rychtera. — Tu znowu górowała ta umiejętność i intuicja w odtwarzaniu typów fredrowskich, którymi świeci dziś między nami Rychter. Co to za miły stryjaszek i jak wraz z Guciem kocha się go serdecznie. Każdy Fredrowski dowcip, każda intencja jaśniała tu opromieniona talentem, a trzymana w karbach sztuki. Ten Radost dopomaga nadzwyczajnie do zrozumienia charakterów Anieli i Klary i odczucia całego tego domu; co za wyborna harmonia psychologiczna i artystyczna między tymi trzema postaciami! Dobrójska pani Wolskiej, skromna i cicha, ale poważna, godna zasiąść w tym gronie, chociaż skromnie i pewnym taktem usuwa się na drugi plan. A Gucio, ta przyczyna wszystkiego, ten motor, ta ostatecznie główna osoba. P. Sobiesław arcytrudne miał zadanie w takiej całości występować, i to mając do walczenia ze wspomnieniami Świeszewskiego i Bendy. Pod tym wielkim ciężarem nie upadł p. Sobiesław, to już bardzo wiele, a od jego Gucia, kiedy go grał pierwszy raz, do dzisiejszego, jest bardzo znaczny postęp, który świadczy, że zaczyna serio traktować swój zawód i że zrozumiał, iż lekkie role także potrzebują poważnego zastanowienia. W polskim repertuarze szczytem lekkich kochanków jest Gucio, a artysta, który go zupełnie gra dobrze, dochodzi w tym rodzaju do doskonałości.

A. Fredro
P.Z.W.S., W-wa, 1962; s. 239—238

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

Dobrze uczyniły obie sceny krakowskie, iż pierwszy rok teatralny w niepodległej Polsce rozpoczęły arcydziełem Fredry, bo Fredro, to wielka poezja polska; nie ta zrodzona z niewoli i męki, patologiczna i wzniosła, natchniona i obłąkana w swojej monomanii, nie ta której duch narodu zawdzięcza swoje ocalenie, ale i swoje straszliwe skrzywienie zarazem; ale ta Polska odwieczna, po której ów epizod krwi i hańby spłynął nie znacząc na niej śladów, tak jak spłynął bez śladu po glebie oranej przez polskiego chłopa; ta Polska, która otwiera nam ramiona dzisiaj. Tę niepożytą polskość, jaka kryje się w uśmiechu Fredry, nie dość rozumiano za jego życia, nieprędko zrozumiano ją i po jego śmierci. Pojęcie wielkości poezji utożsamiło się z wyrazem bólu narodowego lub nawet z jego gestem; niejeden wieszcz, nie zawsze nawet najczystszej wody, który górnie rozdzierał szaty nad losem ojczyzny, przesłonił tedy Fredrę naszemu sercu i pamięci.

Fredro szat nad ojczyzną nie rozdzierał, bo on nią był; najgłębiej może, bo bezwiednie. I był jednym z największych polskich artystów, tym, którego nazwisko możemy, bez cienia szowinizmu, postawić obok pierwszych nazwisk świata. Przełom, jaki dziś zaszedł w naszym życiu narodowym, stanie się nieodzownie zaczątkiem ogromnych przemian polskiej myśli i odczuwania, także i w zakresie retrospektywnym; jestem przekonany, że wiele relikwii polskiej literatury spokojnie w proch zetleje w swoich relikwiarzach, podczas gdy imię Fredry, nie przesłaniane już przez mgły i dymy narodowych smutków, jaśnieć nam będzie coraz żywszym blaskiem wielkiej sztuki.

Oglądać ŚLUBY PANIEŃSKIE na scenie jest zawsze rozkoszą; wiele musieliby dołożyć starań aktorzy, aby tę rozkosz zamącić. A przy tym, ileż teatralnych wspomnień wiąże się z tą sztuką!... Na scenie krakowskiej *ŚLUBY* mają swoją bogatą historię; nie będąc zgrzybiałym starcem, pamiętam jednakże tej historii okres bardzo, bardzo długi. Pamiętam *ŚLUBY* grane jeszcze niemal jako współczesną komedię; jeżeli się nie mylę, w zwyczajnych sukniach i surdutach, w obojętnej ramie jakiegoś banalnego tekturowego pokoju — i grane mimo to znakomicie. O stylu fredrowskim niewiele rozprawiano wtedy, bo ten styl był jeszcze aktorom starszej szkoły czymś bardzo bliskim swą tradycją, w typach, w zacięciu, w traktowaniu wiersza. Naraz — zeszło się to, zdaje mi się, z otwarciem nowego teatru — powiał w gościnny dwór pani Dobrójskiej wietrzyk muzealny. Odkryto mianowicie wówczas, że jest to sztuka par excellence „stylowa"; ustalono ściśle datę, w której rozgrywa się akcja; wypatrzono jakie fotele, kantorki, szpinety mogły stać w pokoju, a miniatury i obrazy wisieć na ścianach; skopiowano wiernie z kostiumologii fryzury panien, rajtroczki Gustawa, halsztuki Albina; słowem każda figura mogła powędrować prosto do muzeum za gablotkę. I stało się, że na jakiś czas, przy doskonałej i bardzo uczonej stylizacji, zapodział się gdzieś styl Fredry: bo styl Fredry, to przede wszystkim życie; a życie nigdy nie da się otworzyć za pomocą rzeczy martwych. Pamiętam zwłaszcza jak przez mgłę jedno takie przedstawienie, grane przez wybornych artystów, a zarazem jedno z najgorszych przedstawień ŚLUBÓW jakie w życiu widziałem: z całego wieczoru został mi we wrażeniu tylko jakiś monstrualny kok na głowie Anieli (zapewne bardzo wierny), oraz tupet i kurtki Gustawa, w których stylowe wiercenie kuperkiem pochłonęło całą uwagę utalentowanego artysty. Na szczęście, okres tego neofityzmu stylizacyjnego, w którym rekwizyt przytłaczał autora i poezję, minął; nastało szczęśliwe przymierze, czy też linia demarkacyjna pomiędzy duchem Fredry a duchem antykwarskim, a rezultatem jego jest ustalenie tego trafnego stylu, który ujmując życie w niedzisiejsze ramy, nie paraliżuje go wszelako i zostawia pole młodości serc pod staroświecczyzną kostiumu.

A. Fredro
P.Z.W.S., W-wa, 1962; s. 239—241

ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI

Jako pierwsze ze swoich odświętnych ku uczczeniu stulecia Wojciecha Bogusławskiego przedstawień dał dyr. Szyfman w Teatrze Małym *ŚLUBY PANIEŃSKIE*.

Poza Leszczyńskim nie tylko najlepszym, ale od 20 lat jedynym i „bezpotomnym" Guciem — cała obsada nowa, prymicyjna, w najlepszym słowa znaczeniu: eksperymentalna.

Radostem Stanisławski, dawny doskonały Albin — dziś w każdym calu wystudiowany, przemyślany, wypieszczony Radost, owiany ciepłem, mistrzowsko mówiony.

Albinem po raz pierwszy Maszyński, z brawami po swoich scenach schodzący, przemiła komediowa drwina z powiatowego werteryzmu, tak niemal Gucia oczami podpatrzonego przez Fredrę. Ani jednego momentu przesady, a komizm porywający.

Bardzo dobra p. Słubicka jako Dobrójska i małe arcydzieło p. Malickiej w roli Anieli.

Na próżno by było w tej kreacji szukać choćby jednego akcentu chybionego lub niedogranego. Dograne a pełne dyskrecji, subtelne a artystycznie pełne w intonacji głosu, w geście, w oczach, w harmonii między humorem a głębią rwących się do życia uczuć. Szmer nieustannego zachwytu roznosił się po sali przez wszystkie sceny, w których ta najlepsza z Aniel grała z najlepszym z Gustawów.

Mam wrażenie, że na dalszych przedstawieniach do tej idealnej Anieli dostroi się też i Klara p. Modzelewskiej. Wczoraj zapewne trema i poczucie odpowiedzialności zachwiały nerwowym nastawieniem tej niepospolitej artystki. Była jakaś zgiełkliwość w jej grze, jakiś niepokój, nadmiar minek, nadmiar swobody, jakby swobody tej ze strachu, przejaskrawienie. A któż ma być dziś w teatrach polskich najlepszą Klarą jeżeli nie Modzelewska?

Dodajmy do spisu p. Bogusińskiego z pietyzmem oddającego swoje dwie małe scenki w roli Jana — i afisz skończony. Nie byłaby jednak skończona recenzja, gdyby się do całości nie dodało dwóch nazwisk: Stanisławskiego jako reżysera i Frycza jako kompozytora dekoracji i kostiumów; dwóch nazwisk, a właściwie dwóch umiłowań Fredry, które biły z każdego szczegółu wykonania, wykończenia i wycieniowania.

A. Fredro
P.Z.W.S., W-wa, 1962; s. 242—243

ANONIM

O ile inne dzieła naszego romantyzmu nie mogą wciąż jeszcze mimo licznych eksperymentów znaleźć swego wyrazu scenicznego — *ŚLUBY PANIEŃSKIE* mają go w obfitości. Dzieło to pociąga nas przede wszystkim dlatego, że jest tak czarująco młode, a więc beztroskie i rozkosznie wesołe, bo ożywione wesołością młodości. Ta sztuka poświęcona potędze lub też wedle żartobliwego wyrażenia Fredry „magnetyzmowi" miłości, jest — jak słusznie pisze Kucharski - „jedną z najpiękniejszych pieśni na cześć pełni życia".

Dlatego też nie naszym było „lekceważąco pobłażliwe" odnoszenie się do Fredry jako do „narodowego śmieszka" — tak, jak wbrew naszemu odczuwaniu jest wybrązowienie Fredry na „kamienną osobę", w czym walne zasługi położył właśnie prof. Kucharski. Nie jest on bynajmniej odosobniony. W publikacji, którą teatr krakowski wydał ku uczczeniu swego 40-lecia pisze Stefan Kołakowski o *ŚLUBACH PANIEŃSKICH:* „Może kto poda jako tytuł do nieśmiertelności tego dzieła talent komiczny autora. Ja nie". My — tak. Wystarczy posłuchać, jak publiczność reaguje na *ŚLUBY*. Dobrze jeszcze, że nie wmawiają w nas że także w tej komedii kryje się „bezlitosna, zimna ironia" i policzkowanie moralne.

Nie zdezorientowałoby to nas zresztą. Patrzymy się na scenę, a nie na drukowany komentarz, podziwiamy tę rozkoszną, pogodną, a wcale nie pozbawioną płochości komedię, jej żywiołowy, ale w ramy artyzmu ujęty temperament, jej lekkość zaiste nieporównaną. Zachwycamy się zarówno czarem poezji, jak i mistrzostwem konstrukcji.

O *ŚLUBACH PANIEŃSKICH* pisano wiele. Nie pamiętam czy podkreślono dostatecznie dowcip jednej sceny, która wydaje mi sie kapitalna, sceny następującej bezpośrednio po planie powziętym przez Gustawa, kiedy to on doskonale ujmuje przyczynę swych niepowodzeń miłosnych:

Otóż to, jest przyczyna
To powód wszystkiego złego
Chodzi, łazi cień Albina,
Płacze, diabli wiedzą czego.

Proszę zwrócić uwagę, jak dookoła intrygi Gustawa, chyba wciąż jeszcze aktualnej — i dzisiaj, podobnie jak przed stu laty, pannę, której nie można zdobyć miłością udaje się wziąć na przyjaźń — kręci się akcja scen kontrastowych, to sentymentalnych, to znów przekornych, zależnie od tego czy na scenę wchodzi Aniela i Gustaw, czy Klara i Albin. To są te dwie szale idealnie utrzymujące równowagę *ŚLUBÓW PANIEŃSKICH* dobrane tak świetnie, że nie zmieniła się nawet dzisiaj, gdy w życiu jest zupełnie brak Albinów (myślę, że także za czasów romantyzmu należeli do rzadkości), a Guciowie są w gorszym stylu niż tamten, „za którego stryjaszek potem długi płacił".

ŚLUBY PANIEŃSKIE nie są łatwe do zagrania. Trzeba mieć natu-

ralną lekkość (Gucio) i prawdziwie niewinną słodycz (Aniela), aby ten najpiękniejszy w sztuce, duet wyszedł dobrze. A to jest konieczne, bo jeśli ta para zawiedzie, Fredrowskie arcydzieło wdzięku staje się nagle postarzałe.

A. Fredro
P.Z.W.S., W-wa, 1962; s. 239—247

ELŻBIETA NAWRAT

WYSPIAŃSKI NA SCENIE SWOJEGO IMIENIA

I

Scena katowicka — jedyna w Polsce — nosi miano Stanisława Wyspiańskiego. Ten wielki artysta teatru patronuje jej od 1936 roku. Dnia 17 września tegoż roku odbyło się uroczyste przemianowanie Teatru Polskiego w Katowicach na Teatr imienia Stanisława Wyspiańskiego.

Interesuje, czy śląski przybytek Melpomeny nazwę teatru Wyspiańskiego tylko przyjął, czy zaszczytne to miano zdobył, zasłużył na nie kultywowaniem twórczości krakowskiego poety w swoim dotychczasowym repertuarze lub tworzeniem teatru, o jakim Wyspiański marzył, o jaki walczył. I jeszcze — jak wypełnił zobowiązania wynikające z przyjęcia patronatu Wyspiańskiego.

Dramat Wyspiańskiego znalazł się wśród pozycji realizowanych już w pierwszym sezonie działalności teatru katowickiego; w 1922 r. wystawiono WARSZAWIANKĘ. Do chwili przemianowania teatru grano PIEŚŃ Z 1831 R. jeszcze dwa razy (w 1925 i 1927 r.) NOC LISTOPADOWĄ zrealizowano dwa razy (w 1924 i 1932; w 1922 i 1927 r. i obraz tego dramatu współwystawiono z WARSZAWIANKĄ), podobnie WESELE, a po jednej inscenizacji miały dramaty: BOLESŁAW ŚMIAŁY (1927), WYZWOLENIE (1928), SĘDZIOWIE (1930) oraz CYD Corneille'a w przekładzie Wyspiańskiego (1928).

Poziom artystyczny przedstawień nie był — jak wynika z recenzji — zbyt wysoki. Z wymienionych inscenizacji dramatów Wyspiańskiego wyróżnił się BOLESŁAW ŚMIAŁY dzięki kreacji Wacława Nowakowskiego w roli tytułowej oraz WESELE z 1936 r., chyba głównie ze względu na osobę reżysera. Wanda Siemaszkowa — bo o niej mowa — starała się zrekonstruować na scenie katowickiej krakowskie

przedstawienie prapremierowe, w którym sama grała rolę Panny Młodej.

Nie na stworzeniu nowych i trwałych wartości artystycznych polegało więc głównie znaczenie katowickich inscenizacji dzieł Wyspiańskiego. I nie wyjątkowe na tym polu zasługi skłoniły teatr katowicki do nazwania się przybytkiem Wyspiańskiego. Upoważnia do takiego sądu... wymowa dat premier dramatów Wyspiańskiego. Z 11 realizacji, jakie na scenie Teatru Polskiego się ukazały, aż 8 „ujrzało" po raz pierwszy światło rampy albo 11 XI, albo 29 XI, albo też 19 III, tj. w dniu imienin... Piłsudskiego. Grano więc dramaty Wyspiańskiego dla uczczenia narodowych rocznic (Święto Niepodległości, rocznica wybuchu powsania listopadowego) i uświetnienia uroczystości państwowych. Dokumentowano w ten sposób ścisłą łączność dzielnicy śląskiej z życiem duchowym Polski oraz akcentowano rolę poety w sanacyjno-piłsudczykowskim myśleniu o przeszłości i o roli państwa.

Przemawiając przed premierą rozpoczynającą pierwszy sezon działalności teatru pod auspicjami Wyspiańskiego, ówczesny dyrektor tej placówki, Marian Sobański, powiedział, że „właśnie tu na najbardziej żywym odcinku roboty państwowotwórczej Polski, na Śląsku, przedmiotem osobliwego nabożeństwa powinien być Wyspiański, ten poeta państwowości polskiej, jej siły i potęgi". Wybierając Wyspiańskiego na patrona, i to Wyspiańskiego — ideologa, poetę państwowości polskiej, teatr oddawał hołd temu wielkiemu Polakowi. Deklarował się równocześnie jako placówka o charakterze nie tylko kulturalnym, ale i propagandowym, narodowym; jako teatr, który chciał być dla Ślązaka — jak to określił jeden ze współczesnych — „uczelnią i amboną", który swą rolę widział w umacnianiu polskości, w szerzeniu znajomości i zamiłowania do kultury polskiej.

Czy teatr katowicki zobowiązania wynikające z przyjęcia patronatu Wyspiańskiego wypełnił, to zagadnienie ciekawe, ale rozległe i złożone. Mieści się w nim m. in. sprawa stosunku teatru do dorobku dramaturgicznego poety. Spróbujmy więc przedstawić, jaki był stosunek teatru katowickiego do Wyspiańskiego i jego twórczości.

Po przemianowaniu teatru premiery dramatów Wyspiańskiego nie odbywały się już z okazji rocznic i uroczystości narodowych. Uświetniano nimi albo święta teatru (w 1936 r. — przemianowanie teatru, w 1938 r. — 15-lecie działalności sceny, w 1945 i 1946 r. — rozpoczęcie sezonu, w 1964 r. — obchody 40-lecia istnienia teatru), albo uroczystości ku czci Wyspiańskiego w 1939 r. i 1969 r. — siedemdziesiąta i setna rocznica urodzin, w 1957 r. — pięćdziesiąta rocznica śmierci). Silniejsze poczucie zobowiązań wobec Wyspiańskiego miał

teatr przed wojną: w każdym sezonie prezentował publiczności jego dramat.

Jak odczytano dramaty Wyspiańskiego wystawione na katowickiej scenie już pod jego auspicjami, jakie ich treści wyeksponowano, jak te utwory interpretowano? Odpowiedzieć na te pytania pozwalają w pewnym stopniu wypowiedzi twórców poszczególnych spektakli, a także sądy i wrażenia zanotowane przez widzów owych przedstawień.

II

Teatr katowicki rozpoczął działalność jako Teatr im. Stanisława Wyspiańskiego premierą WYZWOLENIA. Przygotowali spektakl: Leopold Pobóg-Kielanowski (inscenizacja i reżyseria), Józef Jarnutowski (scenografia) i Antoni Żuliński (ilustracja muzyczna).

Kielanowski dokonał pewnych skreśleń i przestawień w tekście. Skreślił np. postać Samotnika, skrócił tekst Muzy, przesunął apostrofę do dzwonu Zygmunta na początek aktu II. Zmiany w tekście były więc niewielkie. Inscenizator wygłosił ze sceny didaskalia.

Katowickie WYZWOLENIE nie było wierne przedstawieniu prapremierowemu. Nowa była — napisana specjalnie do tej realizacji — ilustracja muzyczna. Jarnutowski zaprojektował dekoracje różne od dawnych, krakowskich. Całość sprowadził do skromnych elementów: z lewej strony od widza — kazalnica z baldachimem, dwa witraże Wyspiańskiego, w głębi — portal z kutą bramą, za nim wieże katedry wawelskiej z prawej — zakątek ze stołem i krzesłami. Na tym tle rozegrał się dramat Konrada. W interpretacji Kielanowskiego było WYZWOLENIE dramatem wewnętrznego rozwoju bohatera, dramatem wyzwolenia się Konrada z masek, które narzuciło mu życie. A maski pokazano w katowickim przedstawieniu jako figury groteskowe, maszkary. By podjąć czyn, musiał Konrad zwyciężyć maski, będące reprezentantami odpowiednich stronnictw „Polski współczesnej", ucsabiające poszczególne odłamy „myśli polskiej". Musiał przeróść otoczenie. Był więc — jak stwierdził Adam Grzymała-Siedlecki — bohaterem „wyzwalajacym naród przez wyzwalanie własnej duszy".

Ci sami twórcy, tj. Kielanowski, Jarnutowski i Żuliński, w następnym sezonie przedstawili śląskiej publiczności „Zygmunta Augusta", ostatni dramat Wyspiańskiego.

Inscenizator ukształtował tekst dramatu w osiem obrazów (w rekonstrukcji tekstu dokonanej przez Leona Płoszewskiego, na której Kielanowski się opierał, jest ich 12): 1. Miłosne schadzki, 2. Królewska żona, 3. Sejm w Piotr-

kowie, 4. Zabawa w Wiśniczu, 5. Śmierć Barbary, 6. Treny królewskie, 7. Gotowanie Unii i 8. Unia Lubelska. Wprowadził postać w dramacie Wyspiańskiego nieobecną, a mianowicie Myśl. Jej właśnie kazał rozpocząć przedstawienie wierszem „Teatr mój widzę ogromny". Zakończył spektakl hymnem do Ducha Św. w parafrazie Wyspiańskiego (Zstąp, Gołębico), wygłoszonym przez Chór.

Kielanowskiego interesowały w dramacie o ostatnim Jagiellonie nie jednostkowe losy Zygmunta i Barbary, lecz — jak to określił w programie teatralnym — kryjący się za nimi „dramat wieczności i śmierci" człowieka. Wyspiański, pokazujący drogę Zygmunta Augusta dochodzącego przez ból, rozpacz i rezygnację do zrozumienia najistotniejszych tajemnic bytu, głosił — zdaniem Kielanowskiego — przekonanie, że pokonać śmierć a zdobyć nieśmiertelność można tylko w imię wielkiej, ogółowi służącej idei. Odczytał więc katowicki reżyser w dziele Wyspiańskiego dialektykę Mickiewiczowskich DZIADÓW, pokazał los tytułowego bohatera jako dramat Gustawa, który stał się Konradem.

Ten ponadczasowy i ogólnoludzki sens ZYGMUNTA AUGUSTA usiłowali katowiccy twórcy wydobyć posługując się symboliką, arealistycznym ujęciem całości, wybierając poetykę teatru monumentalnego, tak bliskiego autorowi wiersza „Teatr mój widzę ogromny". Powstało widowisko o walorach poetyckich, malarskich, muzycznych, choreograficznych, aktorskich. Mimo pewnych braków realizacji Teatr im. Wyspiańskiego uznał spektakl „Zygmunta Augusta" za swój sukces.

POWRÓT ODYSA, następny dramat Wyspiańskiego na katowickiej scenie, wystawiono w marcu 1939 r. z okazji 70 rocznicy urodzin patrona teatru. Reżyserował dramat Marian Godlewski scenografia — oparta na motywach mykeńskich — była dziełem Józefa Jarnutowskiego, a ilstrację muzyczną opracował Kazimierz Bończa-Tomaszewski. Przedstawienie przygotowano bardzo starannie; jego twórcy — jak donosiła lokalna prasa — „poświęcili kilka miesięcy na studia nad epoką i kulturą owego okresu", w którym rozgrywa się akcja POWROTU ODYSA. Wolno się więc domyślać (brak jest konkretnych informacji o realizacji dramatu), że przedstawiono POWRÓT ODYSA jako dramat o tematyce antycznej.

Do realizacji zaplanowanej przez teatr katowicki na sezon 1939/40 LEGENDY nie doszło ze zrozumiałych powodów: wybuchła wojna.

Po prawie pięciu latach dopiero przemówił znowu Wyspiański ze „swego" teatru. Przemówił WESELEM, które w połowie lutego 1945 roku przywiózł do Katowic Teatr Wojska Polskiego.

Miejscowy zespół (sprowadzony do Katowic

ze Lwowa) wystawił WESELE na inaugurację sezonu 1945/46. Reżyserował to WESELE Bronisław Dąbrowski, scenografię opracował Stanisław Cegielski.

Nie szukano chyba współczesnych treści WESELA, nie znaleziono na widowni adresata krytyki i ataku Wyspiańskiego. Sprawy, o których pisał dramaturg uznano za przebrzmiałe, nieaktualne, rozwiązane. Twórcy przedstawienia spojrzeli na utwór Wyspiańskiego jako na dramat historyczny. Pisał Dąbrowski w programie: „Chłop polski nie stroi się już w kolorowe wstęgi (...) Inteligent, chłop i robotnik już się rozumieją i wiedzą, co mają robić. Dziś gramy WESELE na znak radości, że odradza się wolność myśli, kultury i pracy. Gramy WESELE, by słowa poety zabrzmiały jak sygnał Złotego Rogu, który się odnalazł. Trzyma go w rękach człowiek prosty, ten człowiek, którego już nie zastraszą widma przeszłości — który łamie i kruszy resztki terroru i krwawej pychy teutońskiej".

Na podstawie niewielu konkretnych informacji o spektaklu, które są dostępne, można sądzić, iż katowickie WESELE w 1945 r. zrealizowane było w konwencji szopkowej.

Drugą powojenną premierą dzieła Wyspiańskiego w Katowicach była WARSZAWIANKA. Wystawiono ją razem z ANTYGONĄ Sofoklesa na inaugurację sezonu 1946/47. Reżyserem spektaklu był Henryk Szletyński scenografem — Andrzej Pronaszko.

W wyborze WARSZAWIANKI na spektakl inaugurujący sezon widziano oddanie hołdu patronowi teatru, a także podtrzymanie tradycji, by sezon rozpoczynać utworem Wyspiańskiego.

Recenzenci interpretowali WARSZAWIANKĘ jako oskarżenie nieodpowiedzialności polityków, niefachowości i prywaty przywódców, pogoni młodych za odznaczeniem. Jej sceniczną realizację chcieli rozumieć jako głos w dyskusji o powstaniu warszawskim. Wrażenie niedosytu, jakie katowicka inscenizacja u większości sprawozdawców teatralnych pozostawiła, upoważnia chyba do twierdzenia, iż spektakl nie eksponował tych zagadnień. Reżyser w ujmowaniu głównych postaci opierał się na przekazach o dotychczasowych realizacjach teatralnych WARSZAWIANKI. A te spektakle były zazwyczaj robione „ku czci ...", rozumiane jako apoteoza polskiego czynu i bohaterstwa.

W ciągu wielu następnych lat teatr katowicki — podobnie jak i inne sceny polskie — nie grał dramatów Wyspiańskiego. Spłatę długu wobec pamięci swego wielkiego imiennika podjął teatr w marcu 1957 r. Zaprosił wtedy swoich widzów na SPOTKANIE Z WYSPIAŃSKIM, tj. na pierwszy program nowo otwartej Sceny Poetyckiej Teatru im. Wyspiańskiego.

Przedstawiono widzom fragmenty dramatów

Wyspiańskiego (ZYGMUNTA AUGUSTA, WYZWOLENIE, NOCY LISTOPADOWEJ, LELEWELA, LEGENDY i WESELA) oraz wybrane liryki. Wybór tekstów, układ muzyczny i reżyseria były dziełem Haliny Cieszkowskiej.

W ogólnopolskie obchody pięćdziesiątej rocznicy śmierci Wyspiańskiego włączył się teatr katowicki przedstawieniem WYZWOLENIA. Reżyserował dramat Józef Wyszomirski. Jego współpracownikiem przy opracowaniu tekstu był Zdzisław Hierowski. Scenografię i kostiumy do widowiska zaprojektował Wiesław Lange.

Wyszomirski i Hierowski dążyli do swoistej racjonalizacji tekstu. Usunęli te jego fragmenty, które — ich zdaniem — ideę dramatu zaciemniają, a więc np. postać Samotnika, Głosy z aktu II, wyeliminowali młodopolską retorykę, komentarz odautorski.

W zamierzeniu katowickich twórców miało być WYZWOLENIE — jak to sformułował Hierowski w programie teatralnym — „pełnym bólu i sarkazmu poematem o narodzie w niewoli".

Wymowę społeczną spektaklu dobrze charakteryzowały słowa „W Polsce jak kto chce", z których uczyniono sąd nad ówczesną „Polską współczesną". Krytyczny, pełen sarkazmu stosunek poety do społeczeństwa mocno w przedstawieniu podkreślono. Udowodniono w ten sposób, że WYZWOLENIE nie jest utworem reakcyjnym. Zaprezentowano publiczności śląskiej Wyspiańskiego jako poetę czynu, który walczył przeciw poezji grobów i szukał dróg wiodących do zwycięstwa.

Konrad z katowickiego WYZWOLENIA nie był dyktatorem, politykiem. Był przede wszystkim artystą. Przyszedł do teatru, na scenę w momencie, w którym zaczynano tworzyć spektakl. Jego działanie zostało pokazane jako proces artystycznego tworzenia, którego produkt stanowiła komedia dell'arte na temat Polski współczesnej. Między Konradem i jego współpracownikami rozegrała się walka o to, jaki ma być ów produkt. Takie rozumienie roli Konrada wpłynęło na oryginalne rozwiązanie aktu II.

U Wyszomirskiego akt II dział się równocześnie z drugą połową pierwszego aktu, ze scenami zbiorowymi widowiska. Konrad przygotowywał się do pojedynku z Geniuszem, rozmawiał z aktorami schodzącymi ze sceny lub czekającymi na swoje wejście. Aktorzy ci posługiwali się tekstami Masek.

Taka interpretacja aktu II ściśle i konsekwentnie związana była ze sprawą „uteatralniania" dramatu, jaką podjął Wyszomirski. Reżyser ani na chwilę nie pozwolił widzom zapomnieć, że znajdują się za kulisami teatru grającego sztukę o Polsce współczesnej.

WYZWOLENIEM z 1957 r. katowicki teatr przysłużył się swemu patronowi. Przekonał, iż

Wyspiański to nie tylko wielki artysta teatru, ale również myśliciel, którego dzieła prowokują do myślenia, zawierają treści współczesne. Teatr przyczynił się więc w pewnym stopniu do powrotu Wyspiańskiego na sceny polskie po długim okresie nieobecności na nich.

Następną realizacją dramatu Wyspiańskiego w teatrze katowickim było WESELE. Przygotowano je dla uczczenia obchodzonego w 1964 r. 40-lecia działalności sceny. Reżyserem spektaklu był Józef Gruda, scenografię opracował Janusz Warpechowski, ilustrację muzyczną — Mateusz Święcicki.

Twórcy wierni byli Wyspiańskiemu — mimo zewnętrznych odstępstw od jego „widzenia" sceny — nie udziwniali dramatu, przedstawili go w koncepcji realistycznej.

Gruda dał równe szanse inteligentom i chłopom (choć za sprawą obsady ci drudzy górowali nad pierwszymi), z konfliktu chłopsko-inteligenckiego nie uczynił głównego zagadnienia dramatu. Pomny był tego, iż jedni i drudzy zostali jednakowo osądzeni w finale. A sąd ten uczynił bardzo ostry, ironiczny. Widowisko zakończył Chochoł donośnym, przejmującym, drwiącym śmiechem.

Było więc WESELE Grudy realistycznym, suchym i zasadniczym pamfletem społeczno-politycznym. Zabrakło w tej realizacji klimatu, atmosfery przybyszewszczyzny i autentyzmu chłopskiego wesela, zabrakło poezji.

W sezonie 1967/68 zrealizowano w Katowicach Corneille'owskiego „Cyda" w przekładzie Wyspiańskiego.

W 1969 r. teatr sięgnął po rzadko grywany dramat Wyspiańskiego, po LEGION. Przygotowano go dla uczczenia 100 rocznicy urodzin patrona teatru. Twórcami spektaklu byli: Jerzy Kreczmar (opracowanie tekstu i reżyseria), Jan Kosiński (scenografia), Barbara Jankowska (kostiumy) i Zbigniew Turski (muzyka).

W wypowiedzi ogłoszonej na łamach „Życia Literackiego" Kreczmar określił LEGION jako „pamflet przeciw poezji grobów i męczeństwa", jako „obrzęd antypasyjny ze scenami litewskich boginek i pogańskich czcicieli słońca, rzymskiej rewolucji, z Kassiusem, Brutusem, Napoleonem, ze Zmorami, Harpijami i Erymijami". I tak go zinterpretował na scenie.

Zawartość myślową dramatu odczytał i przekazał reżyser precyzyjnie. Problem ideowego przywództwa uczynił sprawą zasadniczą realizacji. Zrobił spektakl przeciwko Mickiewiczowi — wodzowi narodu, poecie śmierci i grobów, przeciwko romantycznemu mistycyzmowi politycznemu. Bohaterowie utworu noszący nazwiska postaci historycznych, Mickiewicz, Krasiński, Matka Makryna i inni, potraktowani zostali jako postacie utworu literackiego, a więc po-

stacie fikcyjne. W ten sposób skłoniło widzów do osądzenia nie tylko mistycyzmu romantycznego, ale mistycyzmu politycznego w ogóle.

Reżyser przy wydatnej współpracy Jana Kosińskiego i Zbigniewa Turskiego zrealizował zawarte w LEGIONIE propozycje teatralne. Była więc katowicka inscenizacja LEGIONU ważna nie tylko z powodu treści, jakie widzowi narzucała, ale stanowiła też dzieło sztuki teatralnej wielkiej rangi.

III

Teatr katowicki działający pod patronatem Wyspiańskiego wystawił więc dwa razy WYZWOLENIE i WESELE, jeden raz ZYGMUNTA AUGUSTA, POWRÓT ODYSA, WARSZAWIANKĘ i LEGION oraz CYDA. Wybierał przede wszystkim te dramaty swego patrona, które podejmowały sprawy narodowe, problemy ważne dla Polaków. Szukano w tych dramatach współczesnych treści, z odkryć myślowych Wyspiańskiego starano się uczynić refleksję współczesnej widowni. Najczęściej się to udawało. Wystawiając dramaty swego patrona, teatr budził zainteresowanie widowni i krytyki. Wyspiański był „dobrym opiekunem" tej sceny; premiery jego dzieł przysparzały laurów katowickiemu teatrowi, były jego sukcesami. Teatr winien o tym pamiętać.

ELŻBIETA NAWRAT

ZASTĘPCA DYREKTORA
EDWARD SZYKSZNIA

REDAKCJA PROGRAMU
WITOLD NAWROCKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE
ZENON MOSKWA

Inspicjent BOLESŁAW WAWROS, Kontrola tekstu MIROSŁAWA KRAWCZYK, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny ANTONI JURKIEWICZ, Kierownik oświetlenia JAN KRĘŻEL, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej MICHAŁ WALCZAK, krawieckiej damskiej HELENA THIENEL, perukarskiej ZOFIA JANKOWSKA, stolarskiej ROMAN SZCZEPAN, malarskiej ANTONI UNDEROWICZ, modelarskiej KONRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA, szewskiej BERNARD MALINOWSKI.

zgk 2 — 186/71 4000 C-25

CENA ZŁ 5,–

SEZON 1970/1971

KATOWICE

zgk-2 1043/70 40.000 L-25

TEATR IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

ALEKSANDER FREDRO

ŚLUBY PANIEŃSKIE
czyli
MAGNETYZM SERCA

KOMEDIA W 5 AKTACH WIERSZEM

obsada

PANI DOBRÓJSKA	LILIANA CZARSKA
ANIELA	ZOFIA BAWANKIEWICZ BOGUSŁAWA KOŻUSZNIK
KLARA	ALICJA KOBIELSKA
RADOST	ANTONI JURASZ
GUSTAW	JERZY POŁOŃSKI
ALBIN	ZBIGNIEW BEDNARCZYK
JAN	WIESŁAW GRABEK

scenografia
IWONA ZABOROWSKA

reżyseria
JAN MACHULSKI

kostiumy
EWA NAHLIK

zgk — Z 239/71 2000 C-25