



BIURO
WYCIKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ŻYCIE LITERACKIE KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie

Nr 2 z dn. 1-06-1969

ELŻBIETA MORAWIEC

FREDRO MŁODY

Rozlega się kilkakrotne uderzenie zegara, za chwilę parę taktów muzyki niby kuranta, niby starej pozytywki — jasných dźwięcznych. Kurtyna unosi się. Scena przedstawia stylizowany empirowy salonik. Lekkie mebelki porostawiano jakby od niechcenia — tu kanapka, opodal stolik z krzesłami, na drugim planie, z boku po prawej, smutna serwantka, na wprost widowni, w głębi, osłonięte muslinową firanką okno. Ściany tego saloniku, który nie sili się nawet, aby je mieć, bo tworzy je po prostu ustawiony w półkole parawan, pokrywa lekka seledynowa materia. Głęb sceny, utrzymana w tym samym kolorystyce, może być parkiem, ogrodem, okolicą, wnętrzem dalszych pokoiów. Nad sceną, naśladując klasycystyczne girlandy, powiewają przejrzyste firanki wycięte w kształt dwu symetrycznych łańcuchów kwiatowych, zbiegających się u wazonu. Salonik promieniuje jasnością, znać w nim lekkość kobiecej ręki. Przyzwyczajeni do ascezyzycznej nowoczesności naszych pokoiów, tęsknimy dziś powszechnie do takich wdzięków wnętrza, skupujemy „starocię”, zbieramy natowe lampy, poszukujemy urody detalu. Wszystkie te tęsknoty spełnia i doskonały plastyczny wyraz Fredrowskich „Ślubów panieńskich” komponuje scenografia Barbary Stopki do przedstawienia w nowohuckim teatrze.

Pisać dziś o „Ślubach” to prawie niemożliwość. Fredro, z którym współcześni obeszli się tak surowo, znalazł potem niezliczonych komentatorów i sprzymierzeńców oraz zaprzysiężonych adwersarzy. I cokolwiek by się powiedziało, będzie to albo cytaty albo nieświadomy plagiat. Zaczniemy więc od cytatu, a o rozgrzeszenie powtórzeń prosimy historię literatury. Pisał Boy:

„Młodość! W tym tkwi bodaj czy nie największa część sekretu. (...) Jest to jedna z tych sztuk, w których łatwiej pewnie braki wykończenia nadrobić młodością niż odwrotnie”.

Na scenie Teatru Ludowego ten aut został szczęśliwie wygrany — młodość wykonawców spłodziła się

z nieprzemijającą młodością poezji Fredry, która dziś cieszy tak samo jak czterdzieści lat temu i zapewne za lat pięćdziesiąt czy sto.

Są „Śluby” pochwałą młodości i są — apologią kobiecości. Guccio i Albin istnieją na scenie m. in. po to, by pozwolić zabłysnąć urokom panienek, minkom, dąsom, uśmiechom i niewinnym gierkom. Jest to koncert na dwa dziewczęce temperamenty psychiczne — Aniela śpiewa go lirycznym sopranem, w głosie Klary pobrzmiwa niski alt. Aniela to uosobienie psychiki gotowej kochać — to będzie treścią jej życia; Klara będzie kochana i wkrótce przestanie ją to zajmować.

Miał rację Boy, kiedy przepowiadał Anieli krótkie szczęście z Gucciem, który szybko przedzierzgnie się w Wacława z „Meża i żony”. Aniela, prostoduszna, naiwna, niezdolna do fałszu ale egzaltowana, stanie się Elwirą, jeśli ją kto — po raz drugi — nabierze na urojone westchnienia miłosne, lub będzie cierpieć i modlić się. Ale tylko Aniela przeżywa w „Ślubach” spełnienie dziewczęcych marzeń — kocha Gustawa nawet wówczas, gdy jest mu tylko rzekomą powiernicą wzruszeń, skierowanych ku innej i zyskuje jego wzajemność. Fortel, wymyślony przez Guccia dla podboju jej serca i złamania panieńskiego ślubowania, nie rzuca żadnego cienia na wzajemny uczuciowy stosunek ich obojga, ta chwila szczęścia jest, być może, krótka, ale obustronnie szczerą.

Inaczej z Klarą. Albin zyskuje w jej oczach tylko w porównaniu z groźbą małżeństwa ze starym Radostem. Ta fontanna jęków, ten niezdara ma przecież jedną zaletę — jest młody i zakochany, czego o Klarze powiedzieć się nie da. Za lat kilka, gdybyśmy chcieli snuć dalej Boyowskie prognozy na temat losów postaci, Klarunia straci swą uroczą dziewczęcą żywość i przewrotność, stanie się jejmością rządzącą mężem i domem twardą ręką, złośliwość jej nie będzie zabawna lecz kwaśna. Szczęście Anieli przynajmniej w jednej krótkiej chwili życia jest bezwzględne;

szczęście Klary — nigdy. Ta najpogodniejsza z Fredrowskich komedii jest więc także pochwałą chwili szczęścia, kiedy młodość, odurzona sama sobą, nie przeczuwa żadnych chmur na swoim niebie.

„Śluby panieńskie” zabrzmiały bardzo czysto ze sceny Teatru Ludowego. Może to zasługa „kobiecych rąk” reżyserki, Ireny Byrskiej, i scenografki, Barbary Stopki? Rozwiązania sytuacji scenicznych najprostsze, naturalne, wygrywanie komizmu sytuacyjnego przez operowanie dwoma planami, kontrastowanie obu par — kiedy Guccio czaruje Anielę swoją wymową, Albin równocześnie na swój sposób milcząc adoruje Klarę, uganiając się za motkami bawełny — miały posmak ledwo wyczuwalnej, ciepłej ironii. Wystrzeliła też reżyserka znakomitą teatralnym dowcipem — w sensie niemal dosłownym. Od początku przedstawienia na ścianie kobiecego przecież saloniku widnieją dwa pistolety. Widnieją po co? Czechow powiadał, że jeśli są — to muszą wystrzelić. U Byrskiej, w końcowych scenach komedii, porywa je Albin w zamiarze wyzwania swego potencjalnego rywala, Radosta. Do strzałów, jak wiemy z Fredry, nie dochodzi, ale dowcip strzela przednio.

Aktorstwo spektaklu wyrównane; jeśli nawet aktorzy nie zawsze znakomicie recytują wiersz — to, jako się rzekło, nadrobią młodością i wdziękiem. Bezwzględna palma pierwszeństwa przysługuje Albinowi (Tadeusz Włodarski). Włodarski gra tak, jak to sobie niegdyś Boy zamarzył: mocnego ziemianina, przebranego w za ciasne dlań ubranko modnej konwencji jęków i wzdychań, porusza się po saloniku panienek jak słoń po składzie z porcelaną, stwarzając nieodparte efekty komiczne. Z panienek Aniela (Krystyna Chmielewska) pięknie mówi wiersz, ale jej rola jest cokolwiek przesłodzona, uśmiech prawie nie schodzi z jej twarzy; Klara lepiej buduje charakter postaci — sterując bardziej ku liryzmowi niż ku charakterystyczności, wydobywa z roli ciepło naiwnej dziewczęcej przekory. Po Gustawie (Andrzej Wiśniewski) spodziewalibyśmy się trochę więcej żywiołowości i temperamentu. Jako Pani Dobrońska występuje Jadwiga Gibczyńska, jako Radost — Stefan Rydel. Optimistyczne wnioski płyną z tego przedstawienia: Fredry można nie „interpretować”, Fredrę trzeba grać.

ELŻBIETA MORAWIEC

Gazeta Krakowska

KRAKÓW, ul. Wielopole Nr 1
magazyn

wydanie

140 - 14 - 15-06-1960

Jerzy Bober

TEATR

PRZYJEMNE SŁUBY

„Oglądać *Słuby panięskie* na scenie jest zawsze rozkoszą; wiele musieliby dołożyć staran aktorzy, aby tę rozkosz zamącić. A przy tym, ileż teatralnych wspomnień wiąże się z tą sztuką!... Na scenie krakowskiej *Słuby* mają swoją bogatą historię”... — pisał Tadeusz Boy-Żeleński równo przed 50 laty. Nie sądzę, żeby jego słowa straciły dziś swą aktualność. Rzeczywiście ta, jedyna z najwspanialszych komedii Fredry, może zostać odarta z jej lirycznego wdzięku i pogodnego humoru, z lekka zaprawionego ironią — tylko na skutek wybitnej nieudolności aktorów, czy też dziwacznych inscenizatorskich, reżyserskich. Co nie oznacza wcale, że sztuki nie można zagrać na współczesnej scenie inaczej, jak tylko w tradycyjnej formie. Ba, ale akurat *Słuby panięskie* nie są najłatwiejszym obiektem do reżyserskiego hasania, gdzie dąłoby się zastosować tak ulubione przez wielu dzisiejszych inscenizatorów chwytły teatralne, wywracające komedię do góry nogami. Oczywiście, z zachowaniem jakiego takiego sensu scenicznego wymowy utworu.

Toteż repertuary naszych teatrów raczej rzadko uwzględniają Fredrowskie arcydzieło, widocznie stonujące zbyt mało smakowity kasek dla reżyserskich ambicji, nie wyczuwających w *Słubach* owej modnej fali, na grzbiecie której można by wypłynąć po laury odkrywców nowej Ameryki — zamieniając szkodliwy stateczek starego Fredry, powiedzmy — w okręt o napędzie atomowym.

Słuby panięskie nie są dziełem demaskatorskim w sensie społecznym, ani obyczajowym. Nie zawierają zjadliwej satyry na rzeczywistość szlachecko-zlembańską Polski sprzed 140 lat. Nie ma tu tylu ponętnych rozbudowywania podtekstów ideowo-moralnych, co w *Zemście*, *Dożywocie*, czy w *Mężu i żonie*. A przecież ta świetnie skonstruowana i pięknym, żywym językiem poetyckim napisana komedia, wcale nie utraciła teatralnych u-

roków przez tyle lat! Trudno także odmówić jej całkowicie walorów społeczno-obyczajowych. Albowiem, wbrew pozorom „czystej” intrygi romansowej, mistrzowsko rozwiązywanej przez pisarza, *Słuby panięskie* przynoszą także mnóstwo obserwacji życia Polski dworsko-wiejskiej, charakterystycznych cech tzw. polskiej natury ze środowiska szlacheckiego, tendencji emancypacyjnych kobiet z zaciągnięciem i prób przełamania (acz nieśmiało) uświęconych tradycji kojarzenia małżeństw pod naciskiem władzy rodzicielskiej oraz władzy pieniądza, czy wreszcie programowego niemal ośmieszenia cierpiętniczej miłości romantycznej jako symbolu naszej ówczesnej pozycji społecznej — że wszystko to nie czyni ze sztuki jedynie zgrabnej formalnie pozycji scenicznego wątku zawartości treściowej, lecz pełnokrwiste dzieło klasycznej komedii.

Mimo to, teatry wystawiają *Słuby* jakby od święta. W Krakowie nie grano ich całymi latami. Przeważnie zastawiając się parawanem obsadowym. Ze jeśli już wejść na deski sceniczne, to z taką sadą, która co najmniej dorównywałaby wspomnieniom o spektaklu z udziałem Leszczyńskiego (nawet w roli Radosty).

To prawda, że siedmioosobowa obsada komedii wymaga niezwykle starannego doboru. Każda postać jest tu ważna. A przynajmniej sześć osób. Ponadto tak, jak np. *Romeo i Julia* trudno sobie dziś wyobrazić bez istotnie b. młodych wykonawców pary tytułowych bohaterów — tak i bez trójki młodzieżowej (*Aniela* — *Gustaw* — *Klara*) nie sposób myśleć o realizacji scenicznego *Słubów panięskich*. Bo już *Albina* może zagrać nieco starszy wiekiem aktor.

Teatr Ludowy w Nowej Hucie — za co warto go pochwalić — nie ulakł się ryzyka. Idąc za wzorem Teatru TV, pokazał *Słuby* bardzo młodzieżowe, zaprosił też do gościnnego występu młodą aktorkę Starogo Teatru, Krystynę Chmielewską, oferując jej rolę *Anieli*. Sztukę wyreżyserowała, również gościnnie, *Irena Byrska*. Wyreżyserowała bez kokietowania szokującą odkrywczością. Niemal tradycyjnie. Czy to zarzut? Nie sądzę. Przedstawienie bowiem nie nuży, zachowuje żywy rytm — i co najważniejsze — trafia do wyobraźni widowni. Spektakl, który obejrzałem, stanowił dla odbiorców szkolnych sensowną ilustrację lektury. Był tu niejako wypełnieniem zamówienia społecznego. Może dla koneserów zabrakło na scenie wielkiego popisu, koncertu aktorstwa, ale — jak po-

wiedział Boy — tylko dołożenie starań *in minus* ze strony wykonawców, mogłoby pozbawić widowiskowej przyjemności rozkoszowania się *Fredrą*. A widowisko jest naprawdę przyjemne. Z więcej niż interesującą rolą *Albina* (*Tadeusz Wiudarski*), utrzymaną w dobrej, komediowej tonacji, choć jest ona inna, aniżeli całość przedstawienia. W ten sposób *Albin* wyznacza jakby ideowy kierunek inscenizacyjny sztuki. Realistyczny, antyżawy, kpiący z cierpiętniczej pozy, domagający się naturalności bycia, bez kompleksów — czyli współcześnie umotywowanej, postawy życiowej.

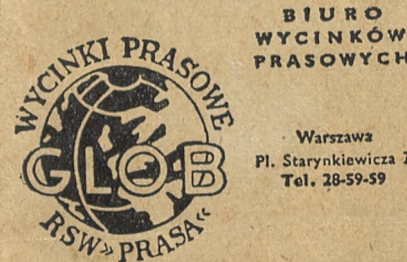
Dobrze też rozegrali swoje kwestie *Aniela* (*K. Chmielewska*) i *Klara* (*Marta Andruszkiewicz*). Co raz lepiej, wraz z rozwojem akcji, prezentował się *Radost* (*Stefan Pydel*), zgodnie z konwencją grała *Jadwiga Głębczyńska* (*Pani Dobrońska*) oraz *Jan* (*Stanisław Michno*). Najwięcej pretensji można by zgłosić do *Andrzeja Wiśniewskiego*, jako *Gucia*. Chyba za mało demonstrował wdzięku filuternego szalawliwy. Był nazbyt współczesnym młodzieńcem, który nagle wpadł w sam środek komedii Fredry, spóźniony o te 140 lat... No cóż, *Gucio* to też tradycja Leszczyńskiego.

Bardzo stylową, ciepłą, opartą na scenograficznej, utrafiającą „widowskowo” we Fredrowski nurt dzisiejszy — stworzyła *Barbara Stopkówna*.

Widowisko zyska chyba aprobatę szerokiej widowni. Jest zabawne, nieudziwnione i w tych wymiarach — czyste pod względem teatralnego warsztatu.



Aleksander Fredro



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

KIERUNKI
WARSZAWA, UL. MOKOTOWSKA 43

wydanie

Nr 30 z dn. 27-07-1969

PZG „Prasa” K-cc, 208/69 — 4.000.000



Państwowego Teatru Ludowego w Nowej Hucie
Fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI

DWA RAZY FREDRO W KRAKOWIE

POEZJA Fredry jest tak nieuchwytna jak zapach, destyluje się z ogólnego zestroju liryki i humoru, z dzielności rytmu i dobitności frazy, ze sceniczności mowy, zabawnej akcji i kapitalnych figur.

TEN nieokreślony wdzięk stylu fredrowskiego — jego wykrint i powściągliwa energia — ujawniły się w przedstawieniu „Ślubów Panieńskich”, reżyserowanym przez I. Byrską^{*)}. Znamienne było przyjęcie spektaklu przez młodzież, która po pierwszych kwestiach siedziała jak zaczerpnięta, później bawiła się śmiechem, a finał komedii przyjęła nie milknąc owacją. Równie znamienne stała się dyskusja klubowa, kiedy starsze pokolenie odkryło z podobnie młodzieńczym entuzjazmem ów „świeży wdzięk życia, ukryty pod konwencjonalnymi formami sztuki klasycystycznej” (Kołaczkowski). Przedstawienie przeobraziło się bez przesady w triumf reżysera, zespołu, no i — Fredry.

A tu nie ma co ukrywać kłopotów, jakie mają teatry przy graniu Fredry. Młodzież aktorska, realizująca owo przedstawienie nowohuckie wyznała szczerze podczas dyskusji, że po otrzymaniu ról znalazła się w kłopotach: bo jak tu grać te nudne starocie, trące myszką. Dopiero w próbach i na przedstawie-

niach — wobec opisanej reakcji widzów — odkrył się im urok starego Fredry. Urok jego tekstu, jedność dialogów, żywość sytuacji. Dziękowali za to nieoczekiwane odkrycie swemu reżyserowi. A w przedstawieniu reżysera rządziła niemal niewidzialnie, co niejednego recenzenta wprowadziło w błąd, gdyż tak naturalne wydało się wszystko, jakby się działo samo przez się. A trzeba było dostrzec ów zachwycający realizm szczegółów, składający się na wdzięk empirycznej komedii, dostrzec wysmakowanie węzłowych sytuacji, rozłożenie nacisków, i rozkwitającą dynamikę akcji, kulminującą w brawurowym finale. Bez wąpienia Byrska umiała przekazać własne upodobanie Fredry — zespołowi, a ten — widzowi.

Bza tym reżyser dostosowała rysunek postaci do możliwości zespołu, co w sumie dało nowe i interesujące interpretacje, przy wyrównanym wykonaniu. Pani Dobrońska (J. Gibczyńska) i Radost (S. Rydel) — oboje młodzieńcy — bliźni byli miłośnikami kłopotów młodzieży, sami nie odrzeczcy, a grzechu wari. Radost Ryla był przy tym raczej sangwinikiem i dystryktem, niż dawnym „czciwym wujaszkiem”. Aniela (K. Cielewska) ujmowała miękkością

liryczną, ale nie naiwnością, zaś Klara (M. Andruszkiewicz) ładnie przeszła od zjadliwej pasji do upokorzeń poskromionej złośliwości. Gucio (A. Wiśniewski) szarżował lobuzerskim temperamentem, a największą niespodzianką przedstawienia stał się Albin, grany przez T. Włodarskiego, aktora obdarzonego znacznym temperamentem. Stąd Albin — nie płaczliwy, jak bywało — wywoływał jednak na widowni salwy śmiechu swą nieporadnością safandę rwącego się do czynu.

Piękne stroje i oszczędne zagospodarowane przez Barbarę Stopkę salony wnętrza ze stylowymi meblami i bibelotami dały miłą oprawę temu pogodnemu przedstawieniu, w którym królował uśmiech Fredry.

ŻE JEST koniunktura na Fredrę, świadczy drugie przedstawienie krakowskie: „Zemsty”^{**)}. Wystawiono ją z mniejszą wiarą w energię komediową tekstu, w walory agonistyczne dialogu, a z większym naciskiem na sensacyjność akcji. Stąd — przyspieszenie wygłoszenia, stąd niejedno przegięcie farsowe czy in-

termedia pantomimiczno-muzyczne, kładące kropki nad „i”. Otoczenie sceniczne nie wniosło pogody komediowej ani reprezentacji szlacheckiego dworu. Owe wieże zamkowe, dość mizerne, nie budziły przekonania do wartości zamku godnego zacieklej sporów. Również raziły przy stylowych strojach i meblach — prosty stół i ława, czy skromność obrzędu weselnego.

Może ta szarość otoczenia i kontrasty były umyślne? Dla ukazania poważnego podtekstu komediowej tonacji?

Tak też czołowe figury komedii Cześnika i Rejenta uległy lekkiej karykaturze w swej malowniczości „czasu kontusznego”. Tym niemniej wyprowadzono w przedstawieniu czysto i wyraźnie wszystkie wątki komedii, mnożąc się przecie z chwili na chwilę, i splatające w przebiegłe imbroglia akcji i postaci.

Wyraźna stała się fredrowska parodia powieści awanturniczej, krzyżująca się z satyrą na szlacheckie sobiepaństwo (mocum panie) i obłudę (niech się dzieje wo-

la nieba). Akcent parodystyczny, wedle komentarza prof. Kleinera był nowością w tym przedstawieniu. Zgodnie z tonacją parodii stylu romantycznego filarem przedstawienia stał się Papkin nie tylko dzięki Fredrze, ale też dzięki wykonaniu M. Cebulskiego. Aktor ten poniechał śmieszności zewnętrznej samochwały, wzbudził energią gry wiarę w prawdziwość przechwałek Papkina, przełamując je z równą energią komiczną w sytuacjach załamania i klęsk. Cebulski posiada przy tym umiejętność żywego partnerowania, kiedy sam nie jest zaangażowany w akcję. Sceny oświadczenia, posłowania, czy pisania testamentu wywoływały też żywe echa na widowni.

Wiele scen kluczowych rozegrano z werwą i — z zaufaniem do tekstu. Więc owe „ojców moich wielki Boże” czy „zgoda, zgoda!” wyeksponowano dobitnie, bo są to istotnie wersety wzruszające, zapadające głęboko w podświadomość zbiorową, i pokrywające satyrę na miałość obyczaju. Równie żywo rozegrano sceny o znacznym napięciu

komicznym, jak sceny u Rejenta. J. Kaliszewski stworzył postać Milczka wystudiowaną, może nawet zbyt „wypozowaną”, jak można przypuszczać, w ogólnej intencji parodystycznej. Podobnie J. Grabowski może i nie był autentycznym karmazynem jako Cześnik, ale szarżował brawurowo w swych pasjach i furiach folwarcznego satrapy. R. Stankiewicz zagrał z miłym komizmem Dyndalskiego.

Z aplauzem przyjęła widownia rozwiązanie komedii, i uwypuklona ironia dramatyczna, kiedy to Cześnik triumfuje „zemstą” nad rywalem, błogosławiąc zakochanej parze, która dotąd daremnie o tym marzyła, i która kres położy odwiecznej zwadzie rodowej.

Znakomita reakcja publiczności towarzyszyła temu żwawemu przedstawieniu „Zemsty”.

Grajcież panowie tego Fredrę częściej, wszak widać, że warto!

TADEUSZ KUDLIŃSKI

^{*)} Teatr Ludowy w Nowej Hucie.
^{**)} Teatr im. Słowackiego. Reżyseria: B. Dąbrowskiego, scenografia: K. Wiśniewska.

KIERUNKI Nr 30 (684) 27.VII.1969 r.

KIERUNKI Nr 30 (684) 27.VII.1969 r.



„Śluby panteńskie” Al. Fredry na scenie Państwowego Teatru Ludowego w Nowej Hucie
Fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI

DWA RAZY FREDRO W KRAKOWIE

POEZJA Fredry jest tak nieuchwytna jak zapach, destyluje się z ogólnego zestroju liryki i humoru, z dzielności rytmu i dobitności frazy, ze sceniczności mowy, zabawnej akcji i kapitalnych figur.

TEN nieokreślony wdziek stylu fredrowskiego — jego wykwił i powściągliwa energia — ujawniły się w przedstawieniu „Ślubów Panteńskich”, reżyserowanym przez I. Byrską*). Znamienne było przyjęcie spektaklu przez młodzież, która po pierwszych kwestiach siedziała jak zaczerpnięta, później bawiła się sećnie, a finał komedii przyjęła nie milknąc owacją. Równie znamienne stała się dyskusja klubowa, kiedy starsze pokolenie odkryło z podobnie młodzieńczym entuzjazmem ów „świeży wdziek życia, ukryty pod konwencjonalnymi formami sztuki klasycystycznej” (Kończakowski). Przedstawienie przeobraziło się bez przesady w triumf reżysera, zespołu, no i — Fredry.

A tu nie ma co ukrywać kłopotów, jakie mają teatry przy graniu Fredry. Młodzież aktorska, realizująca owo przedstawienie nowohuckie wyznała szczerze podczas dyskusji, że po otrzymaniu ról znalazła się w kłopotach: bo jak tu grać te nudne staroście, tracące myślenie. Dopiero w próbach i na przedstawie-

niach — wobec opisanej reakcji widowni — odkrył się im urok starego Fredry. Urok jego tekstu, jedność dialogów, żywość sytuacji, dokonywali za to nieoczekiwane odkrycie swemu reżyserowi. A w przedstawieniu ręka reżysera rzadziła niemal niewidzialnie, co niejednego recenzenta wprowadziło w błąd, gdyż tak naturalne wydało się wszystko, jakby się działo samo przez się. A trzeba było dostrzec ów zachwycający realizm szczegółów, składający się na wdziek empirycznej komedii, dostrzec wysmakowanie węzłowych sytuacji, rozłożenie nacisków, i rozkwitającą dynamikę akcji, kulminującą w brawurowym finale. Bez wątpienia Byrska umiała przekazać własne upodobanie Fredry — zespołowi, a ten — widowni.

Bza tym reżyser dostosowała rysunek postaci do możliwości zespołu, co w sumie dało nowe i interesujące interpretacje, przy wyrównanym wyonaniu. Pani Dobrójska (J. Gibczyńska) i Radosz (S. Rydel) — oboje młodzieńcy — bliźni byli miłośnikami kłopotom młodzieży, sami nie odrzeczcy, a grzechu warci. Radosz Ryla był przy tym raczej sangwinikiem i dystryktem, niż dawnym „leżącym wujaszkiem”. Aniela (K. Cielewska) ujmowała miękkością

liryczną, ale nie naiwnością, zaś Klara (M. Andruszkiewicz) ładnie przeszła od zjadliwej pasji do upokorzeń poskromionej złośliwości. Gucio (A. Wiśniewski) szarżował łobuzerskim temperamentem, a największą niespodzianką przedstawienia stał się Albin, grany przez T. Włodarskiego, aktora obdarzonego znacznym temperamentem. Stąd Albin — nie płaczący, jak bywało — wywoływał jednak na widowni salwy śmiechu swą nieporadnością safandę rwącego się do czynu.

Piękne stroje i oszczędne zagospodarowane przez Barbarę Stopkę salony wnętrza ze stylowymi meblami i bibelotami dały miłą oprawę temu pogodnemu przedstawieniu, w którym królował uśmiech Fredry.

ŻE JEST koniunktura na Fredrę, świadczy drugie przedstawienie krakowskie: „Zemsty”**). Wystawiono ją z mniejszą wiarą w energię komediową tekstu, w walory agonistyczne dialogu, a z większym naciskiem na sensacyjność akcji. Stąd — przyspieszenie wygłoszenia, stąd — niejedno przecięcie farsowe czy in-

termedia pantomimiczno-muzyczne, kładące kropki nad „I”. Otoczenie sceniczne nie wniosło pogody komediowej ani reprezentacji szlacheckiego dworu. Owe wieże zamkowe, dość mizerne, nie budziły przekonania do wartości zamku godnego zacieklých sporów. Również raziły przy stylowych strojach i meblach — prosty stół i ława, czy skromność obrzędu weselnego.

Może ta szarość otoczenia i kontrasty były umyślne? Dla ukazania poważnego podtekstu komediowej tonacji?

Tak też czołowe figury komedii Cześnika i Rejenta uległy lekkiej karykaturze w swej malowniczości „czasu kontuszowego”. Tym niemniej wyprowadzono w przedstawieniu czysto i wyraźnie wszystkie wątki komedii, mnożące się przecie z chwili na chwilę, i splatające w przezabawne imbroglio akcji i postaci.

Wyrażna stała się fredrowska parodia powieści awanturnej, krzyżująca się z satyrą na szlacheckie sobiepaństwo (mocum panie) i obłudę (niech się dzieje wola nieba).

Akcent parodystyczny, wedle komentarza prof. Kleinera był nowością w tym przedstawieniu. Zgodnie z tonacją parodii stylu romantycznego filarem przedstawienia stał się Papkin nie tylko dzięki Fredrze, ale też dzięki wykonaniu M. Cebulskiego. Aktor ten poniechał śmieszności zewnętrznej samochwały, wzbudził energią gry wiarę w prawdziwość przechwałek Papkina, przełamując je z równą energią komiczną w sytuacjach załamania i klęsk. Cebulski posiada przy tym umiejętność żywego partnerowania, kiedy sam nie jest zaangażowany w akcję. Sceny oświadczenia, posłowania, czy pisanie testamentu wywołały też żywe echa na widowni.

Wiele scen kluczowych rozegrało z werwą i — z zaufaniem do tekstu. Więc owe „ojców moich wielki Boże” czy „zgoda, zgoda!” wyeksponowano dobitnie, bo są to istotnie wersety wzruszające, zapadające głęboko w podświadomość zbiorową, i pokrywające satyrę na miałość obyczaju. Równie żywo rozegrano sceny o znacznym napięciu

komicznym, jak sceny u Rejenta. J. Kaliszewski stworzył postać Milczka wystudiowaną, może nawet zbyt „wypozowaną”, jak można przypuszczać, w ogólnej intencji parodystycznej. Podobnie J. Grabowski może i nie był autentycznym karmazynem jako Cześnik, ale szarżował brawurowo w swych pasjach i furiach folwarcznego satrapy. R. Stankiewicz zagrał z miłym komizmem Dyndalskiego.

Z aplauzem przyjęła widownia rozwiązanie komedii, i uwypuklona ironię dramatyczną, kiedy to Cześnik triumfuje „zemstą” nad rywalem, błogosławiąc zakochanej parze, która dotąd daremnie o tym marzyła, i która kres położy odwiecznej zwadzie rodowej.

Znakomita reakcja publiczności towarzyszyła temu żwawemu przedstawieniu „Zemsty”.

Grajcież panowie tego Fredrę częściej, wszak widać, że warto!

TADEUSZ KUDLIŃSKI

*) Teatr Ludowy w Nowej Hucie.
**) Teatr im. Słowackiego. Reżyseria: B. Dąbrowskiego, scenografia: K. Wiśniaka.

ŻYCIE LITERACKIE

KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie

Nr 3 1 z dn. 3 1 -08- 1969

t e a t r

FREDRO ULTRANOWOCZESNY

Pod koniec ubiegłego sezonu Teatr Ludowy w Nowej Hucie przygotował „Śluby panieńskie” w reżyserii Ireny Byrskiej i scenografii Barbary Stopki. Osobliwością tego spektaklu, o którym pisaliśmy już obszernie, był... brak jakichkolwiek osobliwości. Przedstawienie było sprawne i, jak się dziś chętnie mówi, „tradycyjne”, ale w tej „tradycyjnej” technicznej biegłości i w trosce o to, co nazywano kiedyś „fredrowskim stylem”, świeże i sympatyczne, pełne autentycznej młodości i niefałszowanego wdzięku.



Zupełnie inną drogą — w trosce o uprzystępnienie Fredry współczesnemu widzowi — poszedł w Teatrze Polskim w Poznaniu Lech Komarnicki, który wystawiając „Gwałtu co się dzieje” dokonał radykalnej adaptacji tej niefrasobliwej i bardzo sarmackiej komedii na... „pierwszy polski musical beatowy”, oparty na poznańskim zespole beatowym „Wiarusy”, piosenkach Krzysztofa Dzikowskiego i muzyce Seweryna

Krajewskiego. Wygląda to w ten sposób, że ostrą farsę na granicy burleski, podkreśloną komediową radykalnością kostiumu (scenografia Lillian Jankowskiej) wypełnia brawurowa i rzetelna gra zespołu aktorского z Tadeuszem Wojtychem i Sławą Kwaśniewską na czele, przerywana często piosenkami i tańcem w bardzo donośnym rytmie strojonych na scenie elektrycznych gitar. Użytkownicy tych przyrządów tworzą odrębną, z aktorami nie bratającą się właściwie grupę i łupią w swe instrumenty, ile wlezie. Mikrofony dla aktorów (tak!) i głośniki na sali, z właściwą temu stylowi ilością decybeli, to już fraszka wobec radykalności założenia i odwagi adaptatora (i teatru), który starego Fredry użył dla takiej parodystycznej big-beatowej przebieganki. Wygląda ona bowiem bardziej na parodię niż normalną prezentację starego mistrza. Jest w każdym razie pretekstem do brawurowo pomyślanego widowiska muzycznego, w którym tekst (prawda, że daleki od biegłości „Ślubów”), styl i epoka oryginalna, sprowadzone do służebnych wymiarów, są jedynie skromnym uzupełnieniem muzyczno-wokalnych popisów zespołu. Jest to niewątpliwie zabawny, ale i ryzykowny pomysł, rzecz bowiem rychło powszedniejsze, zaczyna się natomiast hałaśliwa i nużąca monotonia. Nie dla wszystkich jednak; widzieliśmy pod sam koniec lipca, przy wielodniowych nużących upałach, bife komplety na poznańskiej widowni, sale wypełnione szczelnie — głównie z wolnej sprzedaży. Byliśmy świadkami sukcesu, jakim w kategoriach frekwencji i kontaktu z widownią jest niewątpliwie ten spektakl — dyskusyjny ale skuteczny. Pytanie tylko, czy jest on sukcesem teatru czy big-beatu? Komarnickiego czy Krajewskiego? Na zdjęciu: scena zbiorowa

TEATR WARSZAWA, ul. Puławska 61

wydanie

Nr 19 15 -10-1969

Dwa Fredrowskie przedstawienia w Krakowie

Teatr im. Słowackiego w Krakowie: ZEMSTA Aleksandra Fredry. Reżyseria: Bronisław Dąbrowski, scenografia: Kazimierz Wiśniak, układ intermediiów: Zofia Węglarówna. Premiera 8 czerwca 1969 r. (fot. W. Plewinski).

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: SŁUBY PANIEŃSKIE Aleksandra Fredry. Reżyseria: Irena Byrska, scenografia: Barbara Stopka. Premiera 27 kwietnia 1969 r.

Oglądałem w Krakowie dwa przedstawienia fredrowskie: *Zemstę* w Teatrze Słowackiego i *Słuby* w Nowej Hucie. Z równym zainteresowaniem obserwowałem widowie, jak i to, co się działo na scenie.

Myszę bowiem, że Fredro jest klasykiem nie tylko literackim, ale i teatralnym. Kłasyk to twórca, którego wartość dla chwili dzisiejszej pomnażają doświadczenia pokoleń. Otóż wielkość i siła oddziaływania komedii fredrowskich od samego początku formowała się w teatrze. Komédie te były pozycjami narodowego repertuaru, zanim zjawily się wielkie realizacje naszego dramatu romantycznego. W 1865 roku postanowiono w Krakowie podnieść teatr z upadku; wybrano *Zemstę* i *Słuby*. Pawlikowski zaczynał

swą działalność stylowym spektaklem *Słubów*, wtedy przełomowym. W 1945 roku odezwał się głos, odsadzający Fredrę od repertuarowej przydatności; pierwszym, który temu stanowisku gorąco w prasie zaprzeczył, był Jaracz.

Bronisław Dąbrowski, realizując obecnie *Zemstę* w Krakowie, dał jej „ramy”. Na początku i na końcu aktoży grający główne postacie tworzą rodzaj żywego obrazu, zastępując w unieruchomionej postawie w stylowym sklonieniu głów. Akcję przepleciono intermediami, w których murarze maszerują za sługami Cześnika, tuż po stoczony potyczce; poprzednio cegły fruwały w powietrzu, jak baloniki na balu. Ma to swój urok, jak ilustracje w ulubionych książkach, szkice kreślone na marginesach.

Jednak istota rzeczy — to problemy aktorskie. Najwięcej uwagi skupia Papkin. Rola niełatwa, zadania skomplikowane, na których się potykali nawet i najwięksi aktorzy. Z drugiej strony są i przykłady osiągnięć, na lata pamiętnych (Woszczerowicz, smutny poeta własnego losu; gutaperkowo elastyczny Solarski; brawurowo szarżujący Leszczyński). Marian Cebulski jest jako Papkin zabawny,

wyrazisty i barwny; ale pozostaje w granicach prawdopodobieństwa. Fanfaron i blagier — do pewnych tylko granic. Nie jest to wynaturzony, wykolejony bankrut. Po prostu: lekkomyślny chłystek, o słabej woli, pechowy, ale nie biorący niczego tragicznie, obdarzony miłym usposobieniem urodzonego optymisty, gracz z przyjemnością stawiający wszystko na kartę, mimo słabych szans wygranej. Umie też zachować odrobinę godności, na przykład — wobec Cześnika. Sprawę z Kłarą rozwiązuje pięknie śpiewaną piosenczką o kocie, niemal w stylu widowisk Schillerowskich. W sprawie z Rejentem na wraźniu naszym trochę ciąży zbyt dosłownie w tym spektaklu potraktowany moment zrzucania ze schodów. Za sceną slychać hałas i krzyki; w akcie następnym Papkin zjawia się z głową obandażowaną. A przecież wystarczyłoby lekkie zastraszanie. Zresztą wiemy, że Rejentowi wcale na tym nie zależy, by poturbować Papkina, którego lekceważy; raczej chciałby mu dać nauczkę.

Co prawda, Rejent jest w interpretacji Jerzego Kaliszewskiego bardzo porywczy, gniewny, wybuchowy. Nie obłudny, faryzej-ski, podstępny. Odnosi się wrażenie, iż w tym pieniaczu coś się wewnętrznie gotuje, jakaś uraza do świata, wewnętrzna opozycja. Rozmowa z Papkinem ma u Kaliszewskiego nastrój wzburzenia, ledwo hamowanej niecierpliwości. Słucha z początku uważnie i wnikliwie. Ale nie wolno się łudzić, co się pod tym kryje. W momencie niespodziewanego spotkania z Cześnikiem, Rejent staje w pobliżu swego antagonisty. Twarzą w twarz. I nagle zastygają obaj w tym geście, z ręką narekolejszając szablę. W finale, Rejent podając rękę Cześnikowi, gdy mowa o zgodzie — leciutko, ale z nieukrywaną niechęcią odwraca głowę.

W spektaklu, który oglądałem, kuszącą Podstoliną była Katarzyna Mayer. Szczerze zainteresowana Wacławem, dbająca o przedłużenie swej dawnej przygody. Szkoda jednak, że nie znajduje to mocniejszego echa w grze wykonawcy roli Wacława (Juliana Jabczyńskiego). Myszę, że w jakiś bardziej wyraźny sposób powinien Rejentowicz reagować na pokusy dawnej swej flamy: pozytywnie, czy negatywnie. Nie wykorzystano też malej (ale sytuacyjnie zabawnej) scenki, w której Wacław, po odbyciu „konferencji” z Podstoliną, wypadłszy z jej pokoju, znajduje się na scenie oko w oko z Papkinem. Oczywiście ulega złudzeniu, że tamten przemiknął jego tajemnice, i że może się przed kimś wygadać; pełen poczucia winy wobec Klary, Wacław okupuje milczenie człowieka rzekomo wtajemniczonego w jego winy. Ileż tu możliwości wyrażenia nastrojów i ujawnienia komizmu sytuacyjnego poprzez słowa tekstu; a nawet poza nimi. Podobnie i w scenie z Rejentem, gdy Wacław, pełen przekory i oburzenia, zbuntowany przeciw władzy ojzowskiej, przeciw patriarchalnemu obyczajowi, niegrzecznie i gwałtownie przerywa rozpoczynającą się orację ojca, ucieka w pół słowa. Albo i w dialogach z Kłarą, pozornie „błędnych”! Wacław z zachwytem i oczarowaniem przyjmuje dziewczęcą zmianę nastrojów; wzrusza go macierzyński niemal ton, który młodzianka dziewczyna próbuje wobec niego przybierać.

Cześnika gra Julian Grabowski. Zaskakujący jest dla mnie sposób ujęcia, pozbawiający postać wszelkiego autorytetu. Nieprawdopodobna się więc staje wiara, jaką wobec Raptusiewicza żwzi Dyndalski, posłuszeństwo Papkina, nienawiść Rejenta, zamysły Podstoliny... Przykładem niepotrzebnego wyjaskrawienia jest krzyk Cześnika w scenie pisania listu przez Dyndalskiego. A przecież jest w tej roli sporo humoru i troski o wiersz (naruszonej jedynie w scenie początkowej, z powodu zbyt długich przygotowań do śniadania — ale to już niemal tradycja w naszych spektaklach, najniepotrzebniej chyba zakorzeniona).

Roman Stankiewicz gra Dyndalskiego środkami na ogół dyskretnymi, a celnymi. Szczególnie w scenie pisania listu. Szkoda tylko, że nie nawiązał do doświadczeń Solskiego, w tej jednej roli bezspornych. Myszę, że w

Krakowie te tradycje są jeszcze pamiętne. Tak niedawno Solski dawał jako Dyndalski lekcję stylu w momentach zażywania tabaki. A jak rozwiązywał scenę z Papkinem, który pyta, czy Rejent mógł go istotnie otruć winem! Zrazu lekcewał te podejrzenia; ale dowiedziawszy się, że Cześnik je potwierdził, Dyndalski szybko przeprowadzał ciche rozmowy: jeśli mój uwielbiany pan tak powiedział, widocznie miał w tym jakiś cel, nie wolno tych planów krzyżować...

* * *

Widziałem w Nowej Hucie spektakl *Słubów panieńskich*, grany dla dzieci z wakacyjnych kolonii. Chłopaczki i dziewczynki 10-14-letnie, z okolic Rzeszowa i Warszawy, bawiły się wybornie, interesowały wszystkim. Trzeba było słyszeć, jak były oklaski, jak urządały owacje dla aktorów, jak gorąco i bezpośrednio reagowały. Zapewne duża ich część nie znała jeszcze *Słubów*. Nic dziwnego, że największe okazywały zainteresowanie fabularną stroną spektaklu.

Myszę, że owe zaciekawienie skupiało się dookoła sprawek Gustawa. Gdy pod koniec wychodzi na jaw, że to właśnie przyszły mąż Anieli wszystko umiejętnie „wyreżyserował”, nastraszył Kłarę, naopowiadał tyle historii o stryjaszku, zmusił do interwencji Dobrońskiej, podburzył nieśmiałego Albina — młodociani słuchacze wybuchali śmiechem, za każdym razem bardziej żywiołowym i entuzjastycznym. Gustaw im wyraźnie zaimponował!

Szkolni widzowie wcale trafnie odgadli jeden z uroków tej komedii, jedną z wyraźnych jej spreżyn. Jest to „reżyserska” akcja Gustawa, który okazuje talent do układania sytuacji, kierowania cudzymi postępkami i reakcjami, jakby cała ta sztuka była jedną wielką komedią dell'arte, improwizowaną pod jego batutą. Gdy Guciowi przeszła śpiączka, gdy pierwsze towarzyskie porażki podrażniły jego ambicje, a zmysło-

stymi. Miałbym tylko pewne wątpliwości co do roli Albina. Tadeusz Włodarski jest bardzo utalentowanym aktorem; miałem się o tym przekonać kilka dni po obejrzeniu *Słubów*, gdy go widziałem w *Narviku*. Lecz jako Albin nie odpowiadał moim (może jednostronnym) wyobrażeniom o tej roli. Szczególnie w scenach początkowych mówił tekstem głosem jakby zduszonym, martwym, godnym drobnego urzędnika w austriackim urzędzie. Tymczasem to chyba chłopiec przystojny, miły, normalny. Jedyną jego wadą jest, że się zanadto i bez pamięci zakochał. To mu odebrało zdolność jakiegokolwiek wobec ukochanej sprzeciwu; to drażni Kłarę, uroczą pie-niaczkę w miłości, która instynktownie tęskni za oporem. Myszę więc, że zarówno bieg akcji, jak i komizm sytuacji zyskałyby, gdyby Albin był pozbawiony choćby cienia groteskowości.

Klara, w interpretacji Marii Andruszkiewicz może odrobinę za mało przekorna i za mało Albinem zajęta (w gruncie rzeczy od początku go kocha), nieźle prowadzi słowną szermierkę z Gustawem. Andrzej Wiśniewski, daleki jeszcze od finezji w prowadzeniu Gustawowych „inscenizacji” przejawia jednak dość umiejętności, by rozbawić i ucieścić widownię. Bardzo mi się podobała kompozycja roli Radosta, opracowana przez Stefana Rydla. Choć trochę za młody (ale odmłodzenie było tu na pewno celowe) potrafi być dyskretnie zabawny w momencie rzekomych „konkurów”. Od czasów reżyserskich rozwiązań Leszczyńskiego stało się u nas zwyczajem, że także i pani Dobrońska doznaje odmłodzenia. Tak ją zagrała Jadwiga Gibezyńska.

Niespodzianką w przedstawieniu, które oglądałem, jest wykonawczyni roli Anieli, Maja Wiśniewska. W ostatniej chwili objęła nagle zastępstwo. Jest absolwentką krakowskiej szkoły aktorskiej, a Aniela to pierwsza jej rola na scenie. Pewno, że brak jej doświadczenia, co się wyraziło pewną jedno-



Marian Cebulski (Papkin), Roman Stankiewicz (Dyndalski), Juliusz Grabowski (Cześnik)

wy urok Anieli wysublimował się w uczucie wsparte sympatią, chwytą on całą akcję w ręce. Może zresztą naprawdę chciał zrobić przyjemność stryjaszkowi, który go tak gorąco kocha? Myszę, że *Słuby panieńskie*, czyli *magnetyzm serca* to jedna z nielicznych komedii, gdzie życzliwość wobec ludzi i szczerza potrzeba miłości staje się źródłem czystej zabawy. Jak w *Śnie nocy letniej* — to, co zgodne z naturą, jest tu zarazem radosne i wesole. Raz jeden „motto” komedii, zapożyczony z Andrzeja Maksymiliana, przynacza istotną chyba myśl utworu. Wcale nie antyfeministycznego, nie odmawiającego kobietom rozumu. Ostatecznie, nawet i śmieszne *Słuby panieńskie* na coś się przydały.

Wyreżyserowała tę komedię Irena Byrska. Kwartet młodych rozbrzmiewa tonami czy-

stajnością ruchów i skrepowaniem. Ale ruchy były mimo wszystko pełne harmonii; czyściutki sposób mówienia wiersza świadczył o ładnej dykcji, o wyczuciu poezji. Wydaje mi się, że to nagle zastępstwo świadczy dobrze o krakowskiej uczelni i o kulturze fredrowskiej, która tam musi istnieć. Może i o nieprzedawnionym uroku, jaki Fredro wywiera na coraz nowe pokolenia aktorów?

Podobne przypuszczenia nasuwa scenografia, opracowana przez Barbarę Stopkową. Widziałem jej wyborne rozwiązania przestrzenne w zeszlórocznym *Dylżansie* w Teatrze im. Słowackiego. Teraz w *Słubach* lekkie, subtelne, delikatne dekoracje uskrzydłają wyobraźnię widzów.