

Aleksander Fredro  
GWALTU

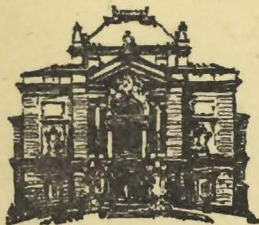
komedia CO  
w trzech SIE  
aktach DZIEJE!

Redakcja programu:  
KRYSTYNA OKRZESIK

Projekt okładki i ilustracje:  
MARIAN FISZER

Opracowanie graficzne programu:  
ADOLF HALAMA

Reprodukcje fotograficzne:  
STANISŁAW KOSMALEWSKI



35 LAT  
TEATRU  
POLSKIEGO  
W  
BIELSKU  
BIAŁYM

PAŃSTWOWY TEATR POLSKI  
BIELSKO — CIESZYN

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY  
ALOJZY NOWAK

ZASTĘPCA DYREKTORA  
MIECZYŚLAW CZECH

KIEROWNIK LITERACKI  
ALEKSANDER BAUMGARDTEN

ALEKSANDER FREDRO

# Gwałtu, co się dzieje

Komedia w 3 aktach

*Publiczność tylko szczerą —  
tę miałem po sobie*

ALEKSANDER FREDRO  
Z wiersza „Pro memoria”

ROK TEATRU XXXV  
SEZON TEATRALNY 1979/80  
PREMIERA Nr 333/V/N 51  
Dnia 18 kwietnia 1980 r.



Aleksander  
hr. Fredro

Największy polski komediopisarz. Urodził się 20.IV.1793 r. w Surochowie koło Jarosławia, zmarł 15.VII.1876 r. we Lwowie. Ród Fredrów otrzymał w 1822 r. tytuł hrabiowski. Ze strony matki pisarz był praprawnikiem poetki Elżbiety Drużbackiej. W 1809 r. wstąpił do armii Księstwa Warszawskiego, w kampanii napoleońskiej brał udział w odrocie spod Moskwy i bitwie pod Lipskiem. Odznaczony został złotym orderem Virtuti Militari i Legią Honorową. W 1814 r. powrócił z Paryża i w stopniu kapitana wystąpił z armii. Od-tąd przebywał głównie w rodzinnym majątku Beńkowa Wisznia i we Lwowie.

W latach 1824—1855 podróżował do Włoch i Paryża. Na terenie wschodniej Galicji był działaczem społecznym, posłował do Sejmu Krajowego. W 1829 r. powołano go do Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. W 1873 r. został członkiem Akademii Umiejętności w Krakowie.

Najwybitniejsze dzieła Fredry powstały w pierwszym okresie jego twórczości (1817—1835), kiedy napisał utwory: *Zręczność i przekora* (1824), *Nikt mnie nie zna* (1826), *Gwałtu, co się dzieje!* (1826), *Dyliżans* (1827), oraz takie komedie wybitne jak: *Pan Geldhab* (1821), *Cudzoziemczynna* (1822), *Mąż i żona* (1822), *Damy i huzary* (1825), a przede wszystkim arcydzieła komediowe: *Pan Jowialski* (1832), *Śluby pańskie* (1827—32), *Zemsta* (1833), *Dożywocie* (1835). W latach 1835—1853 Fredro milczał jako pisarz, co do dzisiaj nie zostało w pełni naświetlone przez historię literatury. Wiadomo jednak, że tłem tego milczenia był konflikt zachowawczych nastawień pisarza z pokoleniem młodych, rewolucyjnych romantyków. Potwierdza to zresztą atak Seweryna Goszczyńskiego na Fredrę. Największą bodaj siłą naszego komediopisarza jest jego realizm, niezwykła zdolność widzenia ludzi i obyczajów społeczeństwa dziewiętnastowiecznego, przede wszystkim szlacheckiego, oraz talent ukazywania tych ludzi w typach scenicznych i sytuacjach komediowych. Przemiana bystrej życiowej obserwacji we własny świat prawdy artystycznej, gdzie rządzą prawa humoru i wyrazistości — stanowi o nieprzemijającym walorze dzieł Fredry. Jego wiersz, lekki, pełen dowcipu i wdzięku, nie ustępuje największym mistrzom rymowanej żartobliwie polszczyzny.

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

## Obrachunki

### Fredrowskie

Dzisiejsze nieporozumienia z Fredrą wiążą się ze światem, którego odbiciem jest jego dzieło. Są tacy, którzy lubią w nim wszystko: i jego sztukę, i jego świat; ci są szczęśliwi, mają dużo przyjemności; są inni, którzy kochają jego sztukę mimo jego świata. Ten materiał, z którego poeta tworzył, budzi bardzo różne uczucia: sympatii i rozczulenia albo też niechęci i obcości. Dla jednych jest s a m ą P o l s k ą, dla drugich przeważnie kupą durniów. Stosunek Fredry do życia jest dla jednych ujmujący i miły, dla drugich sobkowski i ciasny. Bo kwestia szlachectwiny w Polsce nie jest

wcale kwestią wygasia, ale przeciwnie, nader żywą; dla jednych kontusz jest symbolem podniosłym, dla drugich obrzydliwym. Stąd pewne usiłowania młodego teatru, który chcąc Fredrę zbliżyć do swojej publiczności zaczął od tego, aby go „odrealnić”.

Faktem jest, że dość osobliwy był kaprys losu, który nam zesał tego demonka śmiechu w najbardziej ponurej dobie naszego życia narodowego. To nie ułatwiło mu kariery... Do tego zjawiał się w epoce romantyzmu, którą cechował raczej gorzki skurcz ironi niż otwarte wyszczerzenie zdrowych zębów. Fredro był przy tym pierwszym geniuszem komicznym w kraju, gdzie w literaturze przywyknięto szukać, nawet w lepszych czasach, cokolwiek kaznodziejstwa. Jeżeli komedii przedfredrowskiej pozwolono w Polsce żyć, to dlatego może, że była mało komiczna, a bardzo obywatelska, dydaktyczna. Artyzmu komedii samej w sobie nie bardzo rozumiano, czego dowodem wzgardliwe milczenie Mochnickiego albo Mickiewicza w stosunku do Fredry. To są zresztą rzeczy znane i nieraz mówione.

(T. Boy-Zeleński, *Obrachunki Fredrowskie*, Warszawa 1954, s. 39)

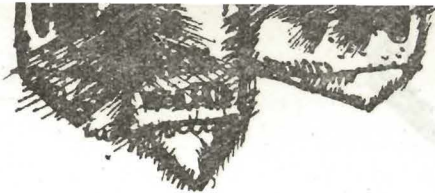


Jarosław Marek RYMKIEWICZ

## Aleksander Fredro

### jest w złym humorze

Aleksander Fredro bywał często w złym humorze. Mówią o tym pamiętniki rodziny Fredrów i wspomnienia współczesnych. I mówi o tym — i to nawet dość chętnie — sam Fredro. Można się dowiedzieć z tych relacji, że ten zany przecie człowiek, wybuchając gniewem, ciskał talerzami w służbę i potrafił trzasnąć w pysk ordynansa. Czego — wypada tu jednak dodać — potem żałował. I można się dowiedzieć, że ten dobroduszny przecie i gościnnie człowiek wytrącał (ulubione to słowo Fredry) gości z własnego domu. Lub przynajmniej krzyczał, że zaraz wytrąci. I można się dowiedzieć, że ten czuły mąż i kochający ojciec, i najlepszy



dziadek — życie rodzinne ceniący przecie nade wszystko i w życiu rodzinnym prawdziwie szczęśliwy — zamykał się (pewnie uprzednio trzasnąwszy drzwiami) we własnym pokoju i całymi dniami, a może i tygodniami nie odzywał się do żony i dzieci. Te dziwne skłonności Aleksandra Fredry — często i niemal bez powodu wybuchającego gniewem, ale jeszcze częściej zamykającego się w sobie i uparcie milczącego — objawiły się, jak się zdaje, już we wczesnej młodości. A może nawet już w dzieciństwie. Jeśli bowiem wierzyć autobiografii, którą stary Fredro spisał w roku 1860 na prośbę Lucjana Siemieńskiego, mały Fredro dość często musiał być w złym humorze. W autobiografii tej takie znalazło się zdanie: „Usposobienie moje ciche, spokojne, niemal poważne; umysł więcej do smutnych dumań niż do pustej wesołości skłonny zyskał mi w rodzinie przydomek młodego staruszka”.

I tak to już miało trwać. Z latami zły humor Fredry jeszcze jakby się pogorszył. Pisał komedie, a grał — jeśli można to nazwać grą — tragedię. Ale tragedię bez węzła, bez katharsis, bez gwałtownego i oczyszczającego zakończenia: a więc tragedię nudną, niejasną, męczącą i pozbawioną sensu. Przynajmniej dla niego. Bo dla nas ta tragedia będzie miała sens, jeśli ten sens potrafimy jej nadać. To, co w młodości i w latach dojrzałych objawiało się chwilowymi wybuchami gniewu, atakami melancholii, napadami spleenu, na starość — jak się zdaje — przeszło w stan chroniczny. Jest bowiem wśród *Zapisków starucha* i taka notatka: „W długim moim życiu często zdarzało się płakać nad świeżym grobem. Ale potem rzadko kiedy mogłem powiedzieć: szkoda, że nie żyje!, a bardzo często: dobrze, że już nie dożył!”.

W takim to więc humorze — przynajmy, nie najlepszym — zegnał się ze światem ten najweselszy z polskich pisarzy. Ten — jak go chciał widzieć Boy — łagodnie uśmiechnięty artysta, który „z cudownym artyzmem” bawił się tylko śmieśznościami i wadami swoich współczesnych. Ten — jak go chcieli widzieć endecy krytycy — jurny a wesoły polski szlachcic, huczący z mroków ubiegłego wieku śmiechem rubasznym a rzewnym zarazem.

(fragm. z książki Jarosława Marka Rymkiewicza *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1977, s. 7—15)

**DOTYCHCZASOWE PREMIERY  
SZTUK ALEKSANDRA FREDRY  
W PAŃSTWOWYM TEATRZE POLSKIM  
W BIELSKU-BIAŁEJ**

PAN JOWIALSKI	— 18.X.1945 r.	— Reż. S. Skalski
DAMY I HUZARY	— 8.III.1947 r.	— Reż. S. Kwaskowski
PRZYJACIELE	— 25.VI.1948 r.	— Reż. S. Kwaskowski
ZEMSTA	— 3.III.1949 r.	— Reż. S. Kwaskowski
PAN GELDHAB	— 7.IX.1949 r.	— Reż. K. Szubert
PAN JOWIALSKI	— 25.XI.1949 r.	— Reż. W. Stoma
DAMY I HUZARY	— 24.X.1950 r.	— Reż. W. Stoma
ŚLUBY PANIENSKIE	— 22.XI.1951 r.	— Reż. K. Fabisiak
CIOTUNIA	— 30.IX.1955 r.	— Reż. C. Strzelecki
GODZIEN LITOSCI	— 20.IV.1960 r.	— Reż. A. Brzeziński
DAMY I HUZARY	— 20.IV.1963 r.	— Reż. A. Uramowicz
MAŻ I ŻONA	— 3.VII.1965 r.	— Reż. H. Lotar
ZEMSTA	— 15.X.1966 r.	— Reż. M. Górkiewicz
PAN JOWIALSKI	— 29.VI.1967 r.	— Reż. M. Dembowski
ŚLUBY PANIENSKIE	— 17.VII.1969 r.	— Reż. J. Wyszomirski
DOŻYWOCIE	— 5.II.1972 r.	— Reż. J. Para
DAMY I HUZARY	— 28.II.1976 r.	— Reż. J. Wyszomirski

## Gwałtu, co się dzieje!

STANISŁAW TARNOWSKI

„Gwałtu, co się dzieje!” jest także komedią w trzech aktach, jak „Ciotunia” i „Huzary”, i już szczerą i zupełną farsą, ale na równej liczbie aktów kończy się podobieństwem. Trudna to rzecz z jakiegoś używanego sposobu mówienia wysnuć komedię, wymyślić zdarzenie, które mogło dać początek przystawiu; a ta „Sprawa w Osieku”, którą Fredro ilustruje lokucją może by mogła być zabawna. Świat przewrócony do góry nogami lub może prosto na nogi postawiony, podług niektórych doktryn nowoczesnych: mężczyźni w spódnicach i czepkach przędą i kotyszą dzieci, kobiety rządzą: jedna jest burmistrzem, druga sędzią, trzecia naczelnikiem siły zbrojnej. Sytuacja tak szalenie niepodobna do prawdy na scenie mogła być uratowaną tylko przez szaloną wesołość, przez sytuacje coraz to nowe, coraz niedorzeczniejsze i coraz śmieszniejsze. Niestety, komiczna sytuacja jest jedna tylko w trzech niby odmianach: żołnierz wzięty w niewolę a podbijający po kolei wszystkie trzy serca trzech tryumwerek osieckich. One same w swoich pretensjach i niedorzecznościach są jednostajne, tak samo ich zawojowani mężowie w swoim strachu; a to, że jeden z nich szepleni, to — podobnie jak głuchota Kmotra w „Nowym Don Kichocie” — ani jemu, ani komedii wartości i zajęcia nie dodaje.

(O literaturze polskiej XIX wieku, Warszawa 1977, s. 447)



*Gwałtu, co się dzieje*, czyli „Sprawa w Osieku”, rozbudowana została wedle dwóch pradawnych facecji plebejskich. Pierwsza z nich, wyznaczona głównym tytułem utworu, to anegdota o świecie rządzonym przez kobiety. Spotykana w folklorze i literaturze wielu narodów anegdota plebejska, której najdawniejsze źródła stwierdzić się dają w poprzedzającej Arystofanesa komedii staroattyckiej i pod jego piórem jako twórcy klasycznej komedii greckiej. Druga fabuła, o kowalu, co zawinił, i ślusarzu, którego powiesili, w polskim folklorze zlokalizowana została w Osieku.

*Gwałtu, co się dzieje* można czytać w sposób antyfeminiistyczny. Tak jak można czytać w sposób antyaustriacki. I czytać w sposób wymierzony przeciwko pojmowaniu historii jako napuszonego widowiska. Słusznie zaś jest czytać tę groteskę jednocześnie w trojaki sposób.

Tym kilku równoczesnym aluzjom wcale nie służą jakieś trzy oddzielne wątki. Aluzje rozpostarte są na kanwie jednej i tej samej akcji, prostej w założeniu, zaskakującej w swych konsekwencjach. Wielka przebieranka, świat zawładnięty przez niewiasty, wąta nić starań Doręby i Grzegotki o rękę Kasi — to wszystko. Groteskowa prostota klucza nakręcającego cały mechanizm przy zaskakującej wielkości obrotów owego mechanizmu — w tym jest mistrzostwo Fredry.

(ze Wstępu do *Pism wszystkich* Fredry, t. 1, Warszawa 1955, s. 99)



#### JULIAN KRZYŻANOWSKI

Do najzabawniejszych komedii Fredry należy farsa „*Gwałtu, co się dzieje!*”, napisana w r. 1826; poeta tytuł ten zamierzał rozszerzyć na „*Sprawa w Osieku czyli Gwałtu, co się dzieje!*”, ale ostatecznie zachował go w postaci pierwotnej. Dlaczego? Ano, może nie chciał mieć dwu grzybów w barszczu, tj. dwu przystów „*Sprawa jak w Osieku*” oraz „*Gdzie gwałt panuje, rząd ustępuje!*”.

Miejscem akcji jest Osiek, jedna z miejscowości, z których natrzęsali się sąsiedzi, opowiadając anegdoty o głupocie ich mieszkańców. O wsi Osieku w Wielkopolsce prawiono więc, iż gdy wybuchł w niej pożar, zaczęto kopać studnię, choć obok płynęła rzeczka. W przystowie poszedł jednak przede wszystkim inny Osiek, podobnie jak niezbyt od niego odległy Pacanów, miasteczko w Sandomierskim. Oto w r. 1890 H. Łopaciński ogłosił gawędę jakiegoś wierszoklety radomskiego (Bociana z Powiśla), zawierającą powiedzonko „*W Osieku, sławetnym mieście, gdzie to bywały sądy niewieście!*”, mające postać przystowia, skądinąd nieznanego, a może również będącego aluzją do komedii Fredry. Może, bo równie



dobrze przypuścić wolno, że mamy tu istotnie dawne przysłowie, oparte na kontaminacji dwu innych, pospolitych i popularnych; pierwsza z nich to synkopa „Rząd jak w Osieku”, bez zakończenia, wyjaśniającego, na czym rząd ten polegał; drugie, zapisane już u Biernata z Lublina, a więc w r. 1522, brzmi: „Rząd niewieści nie czyni czi”. Ich połączenie, ułatwione przez wyraz „rząd”, mogło nasunąć się równie dobrze wierszopisowi radomskiemu, jak komuś z jego poprzedników. Tak czy inaczej wariant Bociana z Powiśla uznać można za kościec farsy „Gwałtu, co się dzieje!”.

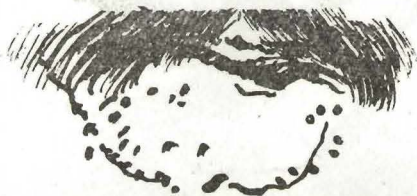
(Aleksandra Fredry farsa osiecka [w pracy zbior.]: Z dziejów literatury i kultury Ziemi Przemyskiej, Przemysł 1969, s. 97)

## MIECZYŚLAW INGLOT

Komedia Fredry przyniosła satyryczny obraz „świata na opak”, czyli — jak to stwierdzał Makary — „świata do góry nogami”. Ale był to świat poddany prawom działania groteski. „W tym Osieku zawsze dziwne sprawy” — oświadczał rzecznik zdrowego rozsądku, nawiązując do znanego, wyrażającego absurd przysłowia o kowalu, co zawinił, i o krawcu,



którego powiesili. Jak gdyby nie ufając wyobraźni widza, Fredro raz jeszcze przypominał reguły gry, wprost przytaczając treść przysłowia. Zawarte w nim fakty stały się tematem pierwszego posiedzenia sądu niewieściego pod przewodnictwem Urszuli. Tym samym przysłowiowy dukt intry-



gi, podobnie jak wcześniej motto — zapowiadały po prostu zaproszenie do zabawy. I to w sposób zgodny z zasadami budowy farsy. Farsowy absurd okazał się również punktem wyjścia przewrotu, ową w planie akcji widoczną przyczyną. Jak już wspomniano, w „sejmach niewieścich” inicjatorce reform górowały nad mężczyznami rozumem i obywatelską troską. W naszej komedii Urszula górowała nad Tobiaszem swoją młodością i zwyczajnie zawojowała starego męża. Rewolucja zrodzona w tak absurdalny sposób rozwijała się dalej tym samym torem. Kasia zamierzała ukryć Dorębę w archiwum akt miejskich, motywując swą decyzję tym, że tam „rzadko teraz kto bywa”. Z kolei Tobiasz zamierzał przekształcić w kryjówkę spiżarnię, bo „tam jej noga nie postanie, tam moje panowanie”. Jak widać, kobiety przestały się wprawdzie zajmować gospodarstwem domowym, ale też nie umiały przejąć nowych, męskich funkcji. Polityka przemocy, mniej lub więcej niesprawiedliwa i jako taka stanowiąca niewątpliwie przedmiot godny satyry, okazała się w komedii przede wszystkim groteskowo bezcelowa. W akcie III panie stanęły przed dylematem: „Jak winowajców skazemy przykładnie, to zostaniemy bez mężów”. Ustrój Osieka okazał się zatem porządkiem sprzecznym ze zdrowym rozsądkiem.

(Komedia Aleksandra Fredry, Wrocław 1978, s. 76)



ALEKSANDER FREDRO

# Gwałtu,

OBSADA:

URSZULA, burmistrz w Osieku . . . . .  
 . . . . . CZESŁAWA PSZCZOLIŃSKA  
 TOBIASZ, jej mąż . . . . .  
 . . . . . MIECZYŚŁAW DEMBOWSKI  
 BARBARA, pisarz . . . . .  
 . . . . . IWONA MATUSZEWSKA  
 KASPER, jej mąż, brat Tobiasza . . . . .  
 . . . . . MARIÁN SZCZERSKI  
 KASIA, ich synowica . . . . .  
 . . . . . IWONA BIAŁA  
 AGATA, bakalarz i dowódca straży . . . . .  
 . . . . . JOANNA MORAWSKA  
 BŁAŻEJ, jej mąż . . . . .  
 . . . . . STANISŁAW KIERESIŃSKI

SCENOGRAFIA  
**MARIAN FISZER**

Opracowanie muzyczne  
*Małgorzata Hussar*

Korepetycje muzyczne  
*Bolesław Folwarczny*

# co się dzieje!

Komedia w trzech aktach

FILIP GRZEGOTKA . . . . .  
 . . . . . MIECZYŚŁAW ZIOBROWSKI  
 JAN KANTY DORĘBA . . . . .  
 . . . . . JACEK KOMAN  
 DYZMA BEKIESZ . . . . .  
 . . . . . \* \* \*  
 MAKARY . . . . .  
 . . . . . STANISŁAW KOSMALEWSKI

REŻYSERIA  
**MIECZYŚŁAW ZIOBROWSKI**

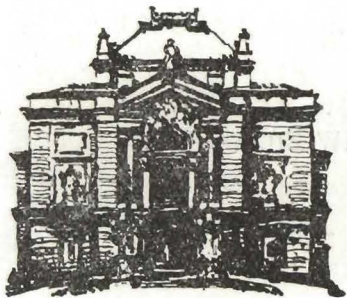
Choreografia  
 Witold Daniec

Inspicjent  
 Ernest Biesok

Kontrola tekstu  
 Jolanta Biesok



# Aktorzy Teatru Polskiego



35 LAT  
TEATRU  
POLSKIEGO  
W  
BIELSKU  
BIAŁYM

## Iwona Matuszewska

Do Bielska zaproszona została do zagrania roli Irenki Borowskiej w „Pannie z mokrą głową” Kornela Makuszyńskiego. Był to 1961 rok. Od tego czasu była też Ewą Tyszowską w „Szaleństwach panny Ewy” tegoż autora (1964), Sierotką Karen w „Czerwonych pantofelkach” Christiana Andersena



Iwona Matuszewska w roli Ireny Borowskiej w „Pannie z mokrą głową” K. Makuszyńskiego, reż. M. Dembowski, 1961 r.



Iwona Matuszewska w roli Maszy w „Maszynie” A. N. Afinogenowa, reż. A. Nowak (z Mieczysławem Popławskim w roli Okajemowa), 1961 r.



Iwona Matuszewska w roli Justysi w „Mężu i żonie” A. Fredry, reż. H. Lotar (z Edwardem Skargą w roli Wacława), 1965 r.

(1967), Królową w „Zaczarowanej fujarce” Mieczysława Dembowskiego (1968), Anią Shirley z Zielonego Wzgórza (1970) i z Avonlea (1972) Lucy Maud Montgomery, Królową Sasanką w „Kłopotach zbója Madeja” Ludomira Leguta (1971), Czerwonym Kapturkiem w bajce Eugeniusza Schwartza (1972), Kasią, co gąski zgubiła — w bajce Marii Kownackiej (1973).

Przez długie lata zatem cieszyła się dużą sympatią młodej widowni jako odtwórczyni ról baśniowych i młodzieżowych bohaterek. Jej aparycja predysponowała bowiem Iwonę Matuszewska do ról dziewczęcych, jeśli nie wręcz dziecinnych. Już w okresie studiów na Wydziale Reżyserskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralno-Filmowej im. L. Schillera w Łodzi została zaangażowana przez Romana Sykałę w Teatrze Nowym w Poznaniu do tytułowej roli w sztuce Romana Niewiarowicza „Znajda” (1958). Potem — już w Łodzi, w Teatrze Powszechnym — zagrała Taisję w dramacie Maksyma Gorkiego „Jegor Bułyczow i inni” (1959), reżyserowanym przez Zbigniewa Koczanowicza.

Nie tylko dzieci i młodzież oglądające te sztuki podziwiała jej lekkość prawdziwie baletową i jej muzykalność. Dorośli oglądali ją przecież i w innych sztukach, gdzie wrażenie swojskiego zawadiactwa towarzyszyło wtedy prawie wszystkim jej rolom. Zawadiactwa, ale i subtelnego liryzmu, bo grała nie tylko Eleonorę, a zarazem Klotyldę w „Słomkowym kapeluszu” Labiche'a (1961), Zosię w „Kuglarzach” Zdzisława Skowrońskiego (1961), Skierkę w „Balladynie” Słowackiego (1962), Mariannę w „Osobliwym zdarzeniu”



Iwona Matuszewska w roli Dony Urraca de Pimentel w „Niebo i piekło” w „Teatrze Klary Gazul” P. Merimée, reż. M. Dembowski (z Stanisławem Kosmalewskim w roli Fray Bartolomeo), 1966 r.



Iwona Matuszewska w roli Klary w „Zemście” A. Fredry, reż. M. Górkiwicz (z Andrzejem Pisarkiem w roli Wacława), 1966 r.

Carla Goldoniego (1962), Lucynkę w „Przed maturą” J. A. Lacoura (1963), Audrey w „Jak wam się podoba” Szekspira (1964), Hesię w „Moralności pani Dulskiej” Zapolskiej (1970) — ale także i tytułową rolę w dramacie A. N. Afinogenowa „Maszeńka” (1961), gdzie wdzięcznie i bezpretensjonalnie potrafiła wygrać perypetie 15-letniej wnuczki starego profesora.

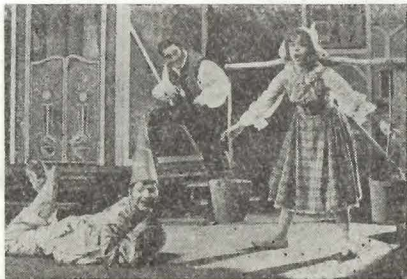
Jednak dziesiątki jej podlotków, skrzywdzonych lub zalotnych dziewcząt — to cena, jaką aktorka płaciła za swój wygląd zewnętrzny, który narzucał jej zarazem specyficzne

emploj, mogące objawić się uporczywą konwencją „pensjonarskości”. Tak się jednak nie stało. Konwencja ta nie była bowiem równoznaczna z osłabieniem możliwości twórczych wewnątrz narzuconych ram. Przeciwnie: spowodowała silniejsze napięcie ambicji. W miarę doświadczenia aktorka tworzyła w tym repertuarze rzeczy coraz lepsze. I nie tylko w tym. Iwona Matuszewska stała się też wymarzoną bohaterką ról komediowych, szczególnie Fredrowskich. Zagrała brawurowo wręcz Fruzię w „Damach i huzarach” (1963) czy sprytną Justysię w „Mężu i żonie” (1965). Potem przypadło



Iwona Matuszewska w roli Heleny w „Panu Jowialskim” A. Fredry, reż. M. Dembowski (z Stanisławem Kosmalewskim w roli Janusza), 1967 r.

jej w udziale kreować postacie, w których — jak zgodnie stwierdzają krytycy z Tadeuszem Boy-Żeleńskim na czele — powtarza się u Fredry „mdłość i błądność typu młodej kobiety”. Taka jest już w samym tworzywie literackim Klara w „Zemście”, Helena w „Panu Jowialskim”, Aniela w „Ślu-



Iwona Matuszewska w roli Karen w „Czerwonych pantofelkach” Ch. Andersena, reż. M. Dembowski (z Aleksandrem Pestykiem w roli Jemmo i Mieczysławem Popławskim w roli Snogga), 1967 r.

bach panięskich”. Ale i z tych ról wyszła aktorka zwycięsko, odmawiając tym pannom przede wszystkim cech sentymentalnych, ratując je w zamian urokiem swobodnego zachowania się oraz skłonnością do parodii. Jej Klara (1966) była pełna wdzięku, kokieterii, szczerości i temperamentu; jej Helena (1967) była romantyczna; w jej Anieli w „Ślubach panięskich” (1969), choć równie dobrze mogła w tej sztuce zagrać Klarę, „dominowały — jak to stwierdziła Melania Wielińska w swojej recenzji — cechy komediowe nad lirycznymi”. I dalej: „W ogóle do zalet przedstawienia należały dobre tempo i ruch sceniczny. Sunące drobno — jedna za drugą — panny, były w tym sposobie chodzenia zabawniejsze niż gdyby składały ręce w małdrzyk i buzię w ciup. Zaś słynna scena pisania listu, zagrana w dobrym tempie była jedną z najlepszych w tym spektaklu” (M. Wielińska, „Nowy sezon w Teatrze Polskim”, Kronika Beskidzka 1969 nr 38).

Bardzo dobrą passę miała też Iwona Matuszewska w komedii Antoniego Cwojdzńskiego „Freuda teoria snów” (1965). Tym bardziej, że nie była to rola łatwa. Już sam tekst sztuki narzucał zadania, które wymagają i talentu, i kondycji. Wystarczy przytoczyć fragment recenzji z tego przedstawienia, by się o tym przekonać:

„Nie wolno zapominać, że komedia „Freuda teoria snów” to sztuka trudna z punktu widzenia zadań aktorskich. Utrzy-

mać się w charakterze przez trzy akty sztuki, mając naprzeciw siebie jednego i tylko jednego partnera i prowadzić przez trzy akty morderczy pod względem tempa i wysiłku aktorskiego, cięty, dowcipny, wymagający natychmiastowego „wpadania w słowo” — dialog — to istotnie egzamin aktorski na najwyższym poziomie. Aktor i aktorka, którzy wytrzymają to tempo a potrafią przy tym zmusić widza do stałej, napiętej uwagi — zasługują na superlatywy. Na pochwałę zasłużyła przede wszystkim Iwona Matuszewska za świetne przygotowanie tej roli, opanowanie pamięciowe bezbłędne, właściwą i przekonującą interpretację” (Janusz Wit, „O teorii Freuda — łatwo i wesoło”, Kronika Beskidzka 1966 nr 10).



Iwona Matuszewska w roli Anieli w „Ślubach panięskich” A. Fredry, reż. J. Wyszomirski (z Andrzejem Kałużą w roli Gustawa), 1969 r.



Iwona Matuszewska w roli Ani Shirley w „Ani z Avonlea” Lucy Maud Montgomery, reż. A. Mianowska (z Stanisławem Kosmalem w roli Jakuba Harrisona), 1972 r.



Iwona Matuszewska w roli Bożeny Nowakówny w „Koszulce” O. Zelenki, reż. M. Dembowski (z Zdzisławem Tymką w roli Ludwika i Anną Sobolewską w roli Babeli), 1977 r.

Inne wrażenia publiczność bielska mogła wynieść oglądając Iwonę Matuszewską w „Teatrze Klary Glazul” Prospera Merimée (1966), inne, bo aktorka objawiła podwójną kreację, występując w jednoaktówkach: „Kobieta jest diabłem” i „Niebo i piekło” jako kobieta namiętna i zmysłowa.

„Podobała się także w „Fantazym”, w roli młodszej córki Respektów — Stelli”, pisał z kolei w Dzienniku Zachodnim Bolesław Surówka (1968 nr 302). Było to drugie już zmierzenie się aktorki z polskim dramatem romantycznym, po roli Skierki w „Balladynie”. Tym razem jako polskie dziewczę z polskiego dworku, odczuwające, mimo młodego wieku, martyrologię narodu — Iwona Matuszewska bezbłędnie uchwyciła — podobnie jak u Fredry — nieskazitelną frazę wiersza Słowackiego.

We współczesnym dramacie natomiast tworzyła aktorka postacie realistyczne pełne prawdy życiowej, celujące bystrością obserwacji. Taka była jako robotnica Polina w „Hotelu Astoria” Aleksandra Szejna (1963), Prof. Probolanka w „Wyborze” J. P. Gawlika (1964), Kobieta w „Wizycie Starszej Pani” Friedricha Dürrenmatta (1965), kreślarka Hanka Filipczakówna w „Ktoś nowy” Marka Domańskiego (1968), Dziewczyna w sztuce Jarosława Abramowa „Anioł na dworcu” (1970).

Najczęściej jednak grywa w komediach i farsach — klasycznych i współczesnych, bo jej sceniczny temperament, żywiołowość i finezja — najwyraźniej ujawniają się w tego typu rolach. Jej kolejne emploi zostało zatem określone: obecnie uchodzi za aktorkę charakterystyczno-komediową, rejestrującą szereg ról: Nenette w „Co się stało w Neuville” Roberta Thomasa (1968), Madzię w „Porwaniu Sabineek”

Schönthana-Tuwima (1970), Ewę w „Adamie i Ewie” Rudi Strahla (1971), Lucię w „Piękna jak niebo i morze” Roberta Grey’a (1972), Klaudynę w „Grzegorz Dyndale” Moliera (1973), Dziewczynę w „Twarzą w twarz” Andrzeja Makarewicza (1973), Anusią oraz Żonę w „Wagantach” Adama Polewki (1973), Kamillę w „Domu otwartym” Michała Bałuckiego (1974), Judytę w „Latających narzeczonych” Marca Camolettiego (1974), Laure w „Paryżaninie” Claude’a Magnier (1975), Hankę w „Uczcie morderców” Andrzeja Wydrzyńskiego (1975), Gosposię w „Wesołym wspólniku” Wincentego Rapackiego (1976), Bożenę Nowakównę w „Koszulce” Ottona Zelenki (1977), Petunię w „Szczęśliwych we troje” Labiche’a (1978), Duniaszkę w „Ożenku” Gogola (1979), a obecnie Barbarę w „Gwałtu, co się dzieje!” Fredry.

Te kolejne ramy narzucone aktorce doborem repertuaru stworzyły ogólną charakterystykę jej wcielen scenicznych: od podlotków, a potem subretek, pokojówek, gospodyń, do plotkarek, starych panien czy usiłujących rządzić na swój sposób kobiet. Przewijają się one w wykonaniu Iwony Matuszewskiej przez bielską scenę od 20 prawie lat, nie tracąc świeżości i ostrości konturu. Bywają bowiem aktorzy, którzy w roli ulegają całkowitemu przeobrażeniu, całkowicie utożsamiają się z granymi postaciami. Iwona Matuszewska nie należy do nich. Bogactwo jej warsztatu aktorskiego pozwala na podejmowanie ról różnorodnych, ale zawsze mają one piętno jej osobowości.

W 1970 roku Iwona Matuszewska otrzymała Odznakę „Zasłużonego Działacza Kultury”, gdyż oprócz pracy zawodowej pracuje społecznie.



## Mieczysław Ziobrowski



Mieczysław Ziobrowski w roli Fikalskiego w „*Domu otwartym*” M. Bałuckiego, reż. R. Zawistowski. Teatr Stary im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, 1956 r.

Obecnie obchodzi 35-lecie swojej pracy artystycznej. Zaczął od Teatru Ziemi Rzeszowskiej. W wyzwolonym już Rzeszowie uczył także na zajęcia utworzonego wtedy Studia Dramatycznego, którym kierowała Stefania Domańska i Antoni Graziadio, a słuchaczami byli między innymi Kazimierz Dejmek, Adam Hanuszkiewicz i Ignacy Machowski.

Gdy Domańska objęła we wrześniu 1945 roku dyrekcję Teatru Dolnośląskiego przenosi się, wraz z innymi słuchaczami Studia, do Jeleniej Góry. Gra tam w pierwszej powojennej „Zemście”, w której Dejmek był Papkinem, a Hanuszkiewicz — Waclawem.

W 1946 roku Mieczysław Ziobrowski angażuje się do rozpoczynającego właśnie swą działalność wrocławskiego Teatru Polskiego pod dyrekcją Jerzego Waldena, grając w „Sulkowskim” Zeromskiego, „Dwu teatrach” Szaniawskiego, „Damac i huzarach” Fredry.

Sezon 1947—1948 spędza na Wybrzeżu, w Studio Iwo Galla w Gdyni wśród żarliwej atmosfery panującej w tym kolektynie. Tu rozpoczynają też swój wielki start Barbara Krafftówna, Bronisław Pawlik, Ryszard Barycz, Mieczysław Górkiewicz, Ludwik Benoît. W tym czasie Ziobrowski zdaje egzamin eksternistyczny przed komisją, której przewodniczy Leon Schiller.

Tymczasem Teatr Polski obejmuje Henryk Szletyński i aktor wraca znów do Wrocławia. Zaczyna grać pierwsze poważne role (m.in. Zbyszka w „Moralności pani Dulskiej”, w „Poemacie pedagogicznym” Makarenki, „Romansie z wodewilu” Krzemińskiego) z aktorami, którzy się tutaj również zaangażowali: Krafftówną, Stanisławem Jasiukiewiczem, Henrykiem Bąkiem, Igorem Przegrodzkim, oraz współpracuje z reżyserami: Marią i Edmundem Wiercińskim.

W 1952 roku przenosi się do Katowic. W Teatrze im. St. Wyspiańskiego gra do 1971 roku (z przerwą dwóch seznów — 1956/1958 — które spędza w Teatrze Starym w Krakowie) za kolejnych dyrektorów: Zdzisława Grywałda i Romana Zawistowskiego, Waclawa Kozioła i Gustawa Holoubka, Józefa Wyszomirskiego, Jerzego Kaliszewskiego, znów Zawistowskiego, Mieczysława Daszewskiego i Mieczysława Górkiewicza. Tu, oprócz stałej pracy w macierzystym Teatrze, występuje także w telewizji, głównie w wystawianych przez Telewizję Śląską Kobrach.

Do Teatru Polskiego w Bielsku-Białej przechodzi za dyrekcji Józefa Pary w 1971 roku. Od następnego sezonu zaczyna pełnić również, do chwili obecnej, funkcję I sekretarza POP przy Teatrze Polskim.

Trudno wśród tej 35-letniej pracy scenicznej wyliczyć wszystkie postacie, jakie stworzył Mieczysław Ziobrowski, chociaż na przestrzeni lat pewne role, zbliżone charakterem, układają się w jego dorobku artystycznym w wewnętrznie spójną całość.

Zaczynał, jak większość młodych, od amantów, aby stopniowo, poprzez role charakterystyczne i dramat obyczajowy,



Mieczysław Ziobrowski w roli Zbyszka w „Moralności pani Dulskiej” G. Zapolskiej, reż. Z. Karczewski (z Janiną Martynowską w roli Juliasiewiczowej — Teatr Polski we Wrocławiu, 1949 r.

Mieczysław Ziobrowski w roli Leporella w „Don Juanie” T. Rittnera, reż. W. Krzemiński (z Tadeuszem Wesółowskim w roli Doktora — Teatr Stary im. H. Modrzejewskiej), 1957 r.

zagłębiać się w psychologię swoich bohaterów, tworząc kreacje coraz wyrazistsze i coraz bogatsze. Szybko też zauważono jego wyrazistą i żywiołową *vis comica*, jego dowcip, swoisty humor, w ogóle zabawność. Stąd najliczniejszy dorobek aktora, stale powracający, to role komediowe. A wśród nich zdecydowanie farsowe, jak Alfons Fikalski w „Domu otwartym” Bałuckiego (grany trzykrotnie: w Katowicach — 1953, w Krakowie — 1956, w Bielsku — 1974), Emil Bourdier w „Królu” Flera i Caillaveta (Katowice — 1967), czy Mortadelle w „Szczęśliwych we troje” (grany dwukrotnie: w Katowicach — 1969, w Bielsku — 1978).

Wyśmienite opanowanie sztuki stylowego noszenia kostiumu i stylowego gestu pozwala także aktorowi na tworzenie, równie prawdopodobnych, co karykaturalnych często sylwetek wszelkich „salonowych lwów”, czy w wydaniu komedii mieszczańskiej, czy w finezyjnie lekkim i niewymuszonym charakterze miłosnej komedii romantycznej. Do nich zaliczyć można Otockiego w „Szczęściu Frania” Perzyńskiego (1960), Barona Huberta w „Pasztecie jakich mało” R. Vincy’ego i J. Valmy’ego (1961), Clavaroche’a w „Świeczniku” Alfreda de Musset (1962), Henryka Topolskiego w „Lekko-myślniej siostrze” Perzyńskiego (1965), Redaktora w „Kobiecie bez skazy” Zapolskiej (1979).

We współczesnym kostiumie Ziobrowski czuje się równie dobrze. I w nim potrafi być szarmancki, potrafi bawić lub

ośmieszać. Szereg jego postaci z współczesnej komedii stanowi następny ciąg śmiesznych figur czy charakterów: Ministra w „Rodzince” Jurandota (1952), Hipolita w „Dwunastu krzesłach” Ilfa i Pietrowa (1962), Prota w „Kuglarzach” Skowrońskiego (1964), Toniego w „Ostrożnie z miłością” Adamczaka (1973), Roberta w „Latających narzeczonych” Camolettiego (1974), Carliera w „Paryżaninie” Magniera (1975).



Mieczysław Ziobrowski w roli Rzecznickiego w „Fantazym” J. Słowackiego, reż. G. Holoubek (z Gustawem Holoubkiem w roli Fantazego — Teatr im. St. Wyspiańskiego w Katowicach), 1955 r.

Ale to jeden tylko portret Mieczysława Ziobrowskiego. Jest bowiem i drugi — mięsisty, o plebejskich rysach, brutalnie jaskrawych, świadomie przerysowanych. Tu Ziobro-



Mieczysław Ziobrowski w roli Szambelana w „Panu Jowialskim” A. Fredry, reż. J. R. Bujański (z Bogumiłą Murzyńską w roli Heleny — Teatr im. St. Wyspiańskiego w Katowicach), 1965 r.



Mieczysław Ziobrowski w roli Wielkiego Księcia w „Kordianie” J. Słowackiego, reż. M. Okopiński (z Zbigniewem Cieślarem w roli Kordiana), 1975 r.

wski wydaje się przede wszystkim aktorem żywiołu, wyrazicielem rubasznosci, sojusznikiem plastyki wyrazu. Takie postacie soczyste, barwne, pełnokrwiste stworzył w rolach Grabca w „Balladynie” Słowackiego (1958), Kapitana w „Indyku” Mrożka (1968), Wojtka w „Śmierci na gruszy” Wandurskiego (1970), Świętocha w „Dwaj na koniu, jeden na osie” Oldřicha Danka (1975), Kowala w „Tato, ta to — sprawa się rypla” Ryszarda Łatki (1977), Menata w „Miłości pod Padwą” Beolco (1977).

Osobnym rozdziałem w twórczości scenicznej Ziobrowskiego są role w komediach Fredry, Moliere, Gogola i Ostrowskiego. Osobnym, choć tworzył je zawsze jako sylwetki wyraziste o silnym ładunku emocji. Przede wszystkim należy wymienić tu „Damy i huzary”. Grał w tej sztuce najpierw — jeszcze we Wrocławiu — Grzegorza, niedawno zaś, już w Bielsku, wcielił się w siarczystego starego wiarusa — Majora (1976). Jego Narcyz w „Wychowance” (1963) i Szambelan w „Panu Jowialskim” (1965) byli mniej witalni, z racji selekcji zastosowanych dla danej postaci środków, choć równie śmieszni, zaś jego Leon Birbancki w „Dożywociu” (1972) stał się już zupełnie beztroskim, lekkomyślnym utracuszem i bałamutem. Takie arcyplastyczne typy stworzył też aktor w rolach Molierowskich. Tyle że groźniejsze, bo komedie Moliere mają więcej w sobie gryzącej satyry, pokazują okrutniejszy świat i ludzi — bezwzględnych w swoim egoizmie. Jako Tartuffe w „Świętoszku” (1963) był więc oblesnym obłudnikiem, w tytułowej roli w „Grzegorzu Dyndale” (1973), ciągle zdradzającym mężu — Ziobrowski od razu ostro

wkracza w akcję: śmieszny, gadatliwy, prymitywny w manifestacji swoich uczuć.

Podobnie kreował aktor swojego Horodniczego w „Rewizorze” Gogola (1974), choć jeszcze ostrzej i jeszcze groźniej — poprzez głupotę, która i innych bohaterów stawiała w wymiarach absurdalnych, a przecież nie był aż takim arcydurniem, jak Podkolesin w „Ożenku” (1979), czy zgrzybiałym starcem, malwersantem i łapownikiem jak Arystrach Wyszniwski w „Intratnej posiadzi” Aleksandra Ostrowskiego (1966).



Mieczysław Ziobrowski w roli Wyszniwskiego w „Intratnej posiadzi” A. Ostrowskiego (z Mieczysławem Jasieckim w roli Jusowa — Teatr im. St. Wyspiańskiego w Katowicach), 1966 r.





Mieczysław Ziobrowski w roli Tietierewa w „Mieszczanach” M. Gorkiego, reż. J. Para (z Stanisławem Kiereszańskim w roli Niła), 1972 r.



Mieczysław Ziobrowski w roli Mortadelle'a w „Szczęśliwych we troje” E. Labiche'a, reż. M. Mokrowiecki (z Teresą Jabłońską w roli Narcyzy), 1978 r.

Te same warunki fizyczne służą równie dobrze aktorowi przy interpretacji ról poważnych, a nawet tragicznych. Obsadzano go często i w rolach dramatycznych, skomplikowanych psychologicznie. W tej serii znajdują się postacie ze sztuk Czechowa, grał bowiem Łopachina w „Wiśniowym sadzie” (1954), Astrowa w „Wujaszku Wani” (1971); Gorkiego — Tietierew w „Mieszczanach” (1972); Lermontowa — Szprich w „Maskaradzie” (dwukrotnie: w Katowicach — 1962, w Bielsku — 1977); Lwa Tołstoja — Słynny Adwokat w „Zmartwychwstaniu” (1969); Wydrzyńskiego — Piotr w „Ludziach i cieniach” (1955); O'Casey'ego — Bazyli Stoke w „Szkarłatnym prochu” (1968); Fritza Hochwäldera — Tallien w „Oskarżycielu publicznym” (1977); Wassermana — Dale Harding w „Locie nad kukułczym gniazdem” (1978) i w wielu innych sztukach klasycznych i współczesnych.

Aktorskiej poetyce Mieczysława Ziobrowskiego szczególnie odpowiadają postaci o osobowościach ambiwalentnych, czy w komedii, czy w tragedii, rozpięte między emocje krańcowe. Dlatego tak bliski był mu Horodniczy w „Rewizorze” albo z wielkiego dramatu romantycznego Senator w „Dziadach” Mickiewicza (1962). Potem dopiero Wielki Książę z „Kordiana” (1975) mógł być zmierzyć się z Senatorem siłą namiętności i rozmachem charakterystyki — łącząc przyzwanie z brutalnością, skrytość z żołdacką wybuchowością potentata.

Grając role różnego formatu w każdej postaci scenicznej można zauważyć charakterystyczny dla Ziobrowskiego sze-

roki, swobodny gest, zawsze użyty świadomie i celowo, wyrastający harmonijnie z ruchu całego ciała, będący sprawą techniki, opanowania warsztatu, rzemiosła. Ale ważniejsza od techniki wydaje się psychiczna i fizyczna koncentracja aktora, skupienie nie słabnące ani na chwilę, nieustanna samokontrola. Nie ma w rolach Ziobrowskiego żadnych miejsc pustych, żadnych nieważnych kwestii, nawet gdy grywa epizody. Każdy szczegół ma swoje znaczenie, wszystko ma wpływ na ostateczny kształt konstrukcji, ma sens i wymowę



Mieczysław Ziobrowski w roli Horodniczego w „Rewizorze” M. Gogola, reż. A. Nowak (z Andrzejem Szeziakiem w roli Kuźmicza-Szpiekina), 1974 r.

całości. Trzydziestopięcioletnie doświadczenie aktorskie mówi mu, co widownia zaakceptuje, co odrzuci, czego nie zdaży zauważyć. Dlatego ta widownia darzy go uznaniem, czego dowodem była nagroda „Czerwonej Róży” przyznawanej przez redakcję Trybuny Robotniczej oraz nagroda publiczności w postaci „Srebrnej Maski”. Poza tym za wzorową postawę i pracę artystyczną dotychczas otrzymał:

Medal X-lecia PRL (1955), Złotą Odznakę „Zasłużonemu w Rozwoju Województwa Katowickiego” (1964), Złoty Krzyż Zasługi (1973), Medal XXX-lecia PRL (1976), Złotą Odznakę „Zasłużonemu w Rozwoju Województwa Bielskiego” (1978), Krzyż Kawalerski (1979).



Mieczysław Ziobrowski w roli Podkolesina w „Ożenku” M. Gogola, reż. A. Nowak (z Anną Sobolewską w roli Fiołki), 1979 r.

#### ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Główny inżynier	— mgr inż. arch. Jacek Rybarkiewicz
Kierownik oświetlenia	— Józef Duda
Akustyk	— Tadeusz Bednarczyk — Jerzy Buchcik
Brygadier sceny	— Władysław Garbiak — Karol Soltysik
Rekwizytor	— Czesław Foltá — Władysław Konicki
Kier. prac. krawieckiej damsko-męskiej	— Tadeusz Matejko
Kier. prac. perukarskiej i charakteryzacja	— Ryszard Paluch
Kier. prac. stolarskiej	— Eligiusz Ben
Pracownia ślusarska	— Rudolf Bizoń
Pracownia tapicerska	— Stanisław Foltá
Prac. malarsko-butaforska	— Maria Madzia

Organizacja widowni  
IRENA PALUCHOWA

Kierownik objazdu  
ALINA STUWCZYŃSKA

Telefon 284-53

## REPERTUARZE TEATRU

VLADIMIR PARAL  
BIAŁY WIELORYB

ADAM MICKIEWICZ  
PAN TADEUSZ

R. VINCYJA VALMY  
PASZTET JAKICH MAŁO

MIKOŁAJ GOGOL  
OŻENIEK

J. KŁOSIŃSKI  
J. SĘWIKOWSKI  
AL-BABA

40 ROZBÓJNIKÓW

TADEUSZ HOŁUJ  
DOM

POD OŚWIĘCIMIEM

