Aleksander Fredro **ŚLUBY PANIEŃSKIE**

Dyrektor i kierownik artystyczny
— WOJCIECH ZEIDLER

Zastępca Dyrektora
— JÓZEF KWIATEK

Specjalista d/s literackich
— ANDRZEJ LIS

Konsultant programowy
— ZBIGNIEW RYBKA

obsada

Pani Dobrójska
— BARBARA BARDZKA

Klara
— EWA JÓZEFCZYK

Aniela
— JÓZEFINA SZAŁAŃSKA

Albin
— PIOTR GRABOWSKI

Radost
— ADAM FORNAL

Gucio
— WIESŁAW KAŃTOCH

Jan
— STANISŁAW STOJKO

Scenografia
BARBARA STOPKA

Reżyseria
WOJCIECH ZEIDLER

Sufler
BOŻENA GERMAŃSKA

Asystent reżysera
WIESŁAW KAŃTOCH

Inspicjent
TADEUSZ ZOFIŃSKI

PREMIERA MAJ 1981

Tradycje doskonałych ról, które są rzeczywiście doskonałymi rolami, to się w teatrze liczy. Wybitny aktor, niezależnie od reżysera będzie chciał grać Fredrę. W dobie teatru reżysera inscenizacje Fredry nie zostawiają w pamięci trwalszych śladów. Bo i co u Fredry „inscenizować"? Sam on — mówiąc najkrócej — wyreżyserował nawet drobiazgi sytuacyjne w swych utworach. Wszystko to wpisane jest w tekst łącznie z panoramą gestów i mimiką — nie daje tedy pola dla swobodnej inwencji reżysera, który jest teraz z reguły subiektywistą w traktowaniu tekstu.

Powtarzam: Fredro napisał całą serię wielkich ról teatralnych i aktorzy będą żywiołowo do jego tekstów ciągnąć; reżyserzy natomiast współcześni — ci, których by można nazwać standardowymi reżyserami współczesnymi — nie (...)

Fredro jest za dobrym reżyserem własnych tekstów, by miał szansę na scenie współczesnej, scenie reżyserskiej. Nie zgadza się Fredro ze skalą kreacyjnych ambicji współczesnego reżysera, krępuje inscenizatora, jego teksty zbyt ściśle przylegają do sytuacji scenicznych. Każda sytuacja Cześnik — Rejent może być rozwiązana na kilkanaście czy kilkadziesiąt czy kilkaset sposobów, ale w pewnej bardzo wyraźnej określonej płaszczyźnie. To jest tak, jak z arią operową — za każdym razem w mistrzowskim wykonaniu będzie inna, ale pozostanie tą samą arią, nie można jej zmienić od początku do końca, nie można zmienić zapisu nutowego, można tylko udoskonalać wykonanie (...)

STEFAN TREUGUTT, Fredro dzisiaj rozmowa redakcji „Dialogu".

Z daniem teoretyków przełomu XVIII i XIX w. wybór gatunku komediowego był równoznaczny z demonstracją określonego światopoglądu. Gatunek ten, (...) ukazywał świat w aspekcie ludycznym, jako teren realizacji ludzkiej wolności, jako przestrzeń, w której rządziły reguły zabawy. Przedstawiał on świat jako swoistą utopię. W komedii narzucał pisarz widzowi taki model świata, w którym człowiek mógł swobodnie eksperymentować w otaczającej go rzeczywistości, a tym samym ustawiać się niejako ponad światem. Wybitni autorzy komediowi pragnęli wzbudzić u odbiorcy poczucie dominacji ponad światem, wprowadzali obok innych postaci postać reżysera sytuacji, wyposażoną najczęściej w świadomość igrania: z innymi postaciami, ze słowem, z przypadkiem.

Genetycznie rzecz biorąc, komediowy obraz świata, wybór ludowego karnawału, w którym rządziły prawa ludowej lub powszechnie uznanej i w przysłowiach zamkniętej mądrości, był w pewnym stopniu naturalnym odbiciem określonych stron rzeczywistości. Teoretycy podkreślając silny związek komedii z życiem, wierni tezie o utopijnym charakterze komediowej harmonii konsekwentnie wieńczącej akcję, uważali jednocześnie ten gatunek za produkt dramatycznej fikcji. Dodajmy jednak, że pojęcie fikcyjności było formułowane w opozycji do tego typu realności, którą zdaniem tychże teoretyków przedstawia tragedia. „W komedii ludzie powinni wziąść na siebie rolę, jaką bogowie odgrywają w tragedii" — pisał Diderot, wyjaśniając w innym miejscu, że komediopisarz modeluje naturę tak jak demiurg, tj. dokonuje swoistego przekładu tragicznych konfliktów między „boską" koniecznością a ludzką wolnością na spór między słabością a cnotą.

W bardziej złożony, ale i pogłębiony sposób traktował ten problem Schiller. Wielki dramaturg uważał człowieka za istotę zdeterminowaną z jednej strony przez rozum (prawo, zasady moralności), z drugiej zaś przez naturę (namiętności). Równowagę między tymi sprzecznymi tendencjami, a tym samym poczucie wolności odzyskiwał człowiek dzięki estetycznej „grze". Piękno bowiem było dla Schillera (podobnie jak kiedyś dla Rabelais'go) światem utopii. Mogło istnieć jedynie w sferze sztuki, a głównie w określonej jej formie: w komedii. Tam też triumfowała wolność duchowa, nieosiągalna w rzeczywistym świecie, ujawnianym przez tragedię. Stąd też poeta tragiczny musiał traktować swój świat empirycznie, komediopisarz zaś teoretycznie. Budując w „Ślubach" świat komicznych wad i „urojeń" z wątków i motywów romansowych, wprowadzając centralną postać będącą kombinacją farsowego błazna, cynicznego taktyka wreszcie autentycznego amanta, wykorzystując umiejętnie

efekt ironii — wyzyskał pisarz w znakomity sposób estetyczne możliwości i tradycje komedii, także jej satyrycznego nurtu, w którym od czasów Petroniusza czy Juwenala rozwijał się ironiczny dystans wobec świata romansowej fikcji. Ale świat Fredrowskich komedii ukształtowały nie tylko założenia natury estetycznej. Zgodnie z zasadami uprawianego przez pisarza, arystofanejskiego typu komedii przyświecał pisarzowi cel wychowawczy. Przekonany o istnieniu normy, tworzył, aby proponować jej założenia.

„Kręćmy się jak chcemy, igrajmy po tym świecie, zawsze jednak przy końcu znajdujemy przed sobą drogę, którą szli nasi poprzednicy i którą pójdą potomki. Na drodze tej mieszka spokojnie pożycie wśród rodziny i tą drogą najsnadniej zbliżać się do grobu, nie pragnąc go, ani też się nie trwożąc (...)" — pisał Fredro w r. 1820, przedstawiając określoną koncepcję ludzkiego życia, a zarazem prezentując wizję autentyzmu, przeciwstawioną romansowej alienacji. W myśl założeń pisarza człowiek, niewolnik namiętności musiał z czasem odnaleźć się w obiektywnym porządku rzeczy. Do podobnego wniosku nakazywał pisarz dojść Guciowi. W w. 148—165 aktu IV komedii nawrócony już bohater zalecał Anieli porzucenie „ciemnej drogi" ślubów i przeobrażał się w misjonarza „rzetelnych zalet" szczęścia.

Głoszona przez Gucia odautorska teoria szczęścia stanowiła apoteozę miłości pojmowanej jako realizacja społecznego obowiązku. Miała to być „stała i prawa" miłość ludzi szlachetnych. U jej źródeł czuwała miłość rodziców — jej celem było małżeństwo, a w konsekwencji potomstwo.

MIECZYSŁAW INGLOT, Komedie Aleksandra Fredry. Literatura i teatr.

Aktorzy mogą swym słowom i ruchom nadawać na scenie różną formę — tragiczną, komiczną czy jakąś pośrednią — jednak pod jednym stałym, a nieodzownym i nadzwyczaj istotnym warunkiem, żeby mianowicie nic z tego, co robią czy mówią nie było „na serio"; a zatem wszystko, co robią czy mówią, jest nierzeczywiste, to znaczy jest fikcją, jest „żartem", jest farsą. Kierkegaard opowiadał o tym, jak to kiedyś w cyrku wybuchł pożar. Wysłano błazna, by zawiadomił o tym publiczność, nikt mu nie uwierzył, wszyscy myśleli, że to jeszcze jedna błazenada, i spłonęli żywcem.

Aktywność aktorów jest zupełnie określona: mają grać farsę; dlatego też często zwie się ich komediantami. Odpowiednio do tego pasywność widzów polega na chłonięciu owej farsy jako takiej albo też, mówiąc dokładniej, na wyjściu z siebie, z naszego codziennego, rzeczywistego życia i wejściu w świat farsy. Dlatego też, jak już uprzednio wspomniałem, istotą teatru jest to, że zmusza nas do wyjścia z domu i pójścia do teatru — to znaczy do wkroczenia w nierzeczywistość. Nie ma w naszym języku słowa, które określałoby ten szczególny rodzaj rzeczywistości, w której tkwimy, kiedy jesteśmy publicznością, widzami w teatrze. Nie szkodzi; możemy je wymyśleć i powiedzieć: w teatrze aktorzy są grającymi farsę komediantami, a my „komediowanymi", dajemy się „komediować".

W słowach tych koncentruje się olbrzymia, nadzwyczaj bogata i wielostronna dziedzina ludzkiej rzeczywistości, cała historia teatru, którego istotę można zawrzeć w jednym słowie: farsa. Zanim doszliśmy do tego słowa, nauczyliśmy się rozumieć, co ono oznacza: określa ono to, co przedtem nazwaliśmy najdziwniejszą, czarodziejską przygodą ludzkości. W farsie wkracza człowiek w świat nierzeczywisty, świat fantasmagorii — widzi ten świat, słyszy go i żyje w nim, ale oczywiście zawsze jako w świecie nierzeczywistym, świecie fantazji.

Faktem jest, że odkąd istnieje człowiek, istnieje również farsa. To, co obecnie nazywamy teatrem, poprzedzone było przez tysiąclecia ludzkiej historii innymi formami farsy, które moglibyśmy określić jako pra-teatr czy też prehistorię teatru. Nie czas teraz na to, by zagłębiać się w te sprawy. Jeśli napomknąłem tu o tym, to jedynie po to, by wskazać na pewną współzależność: skoro farsa jest jednym ze stałych i najdawniejszych zjawisk występujących w historii ludzkości, to znaczy, że będąc nierozerwalnie związana z naszą egzystencją, stanowi istotny składnik życia ludzkiego. Życie ludzkie nie jest i nie może być wyłącznie „serio", a co więcej jest

i czasami być musi „żartem", farsą; d l a t e g o też istnieje teatr, a to, że teatr mamy, nie jest sprawą przypadku czy jakiegoś dziwnego zbiegu okoliczności. Okazuje się że, farsa, owo jądro teatru, jest zarazem, jak to zaraz zobaczymy, podłożem, z którego egzystencja nasza czerpie soki żywotne, i na tym właśnie polega ostateczna rzeczywistość i istota teatru, jego byt i jego prawda. Jest ono glebą, w której rodzą się i rozrastają korzenie naszego życia (...)

Czyż zadziwiający, a zarazem nieuchwytny fakt, że farsa związana jest nierozerwalnie z życiem ludzkim, nie jest czymś niesłychanie pasjonującym i pobudzającym do myślenia? Czyż nie jest to fascynujące, że człowiek obok zaspokajania innych podstawowych potrzeb musi też brać udział w farsach, musi być „komediowany", a wobec tego być również komediantem?

Nie ulega wątpliwości, że to właśnie jest przyczyną, dla której teatr istnieje.

Cała reszta naszego życia to zupełne przeciwieństwo farsy, to codzienne, pełne trosk „życie na serio" (...)

Baudelaire zapytany przez kogoś, gdzie najbardziej chciałby żyć, odpowiedział z typowym dla siebie dandyzmem, który, jak wiadomo, był jego religią: „Gdziekolwiek, gdziekolwiek, byleby tylko zdala od świata"!

Życzenie Baudelaire'a jest niemożliwe do urzeczywistnienia. Przeznaczenie nieodwołalnie osadza człowieka w rzeczywistości, zmuszając go zarazem do wiecznej, nie znającej rozejmów, walki z nią. Niemożliwy jest żaden unik. Konieczność podejmowania w każdym momencie decyzji, na swoją wyłącznie odpowiedzialność, co do następnego podejmowanego kroku to jakby podtrzymywanie pulsu życia. Dlatego właśnie życie jest pełne trosk i kłopotów. Takie stworzenie jak człowiek, którego kondycją jest trud, znój, powaga, odpowiedzialność, zmęczenie i troski, musi mieć przynajmniej od czasu do czasu chwile wytchnienia. Wytchnienia od czego? Ależ oczywiście! Od czegóż by innego? Od życia albo też, co na jedno wychodzi, od rzeczywistości, w której czuje się jak rozbitek.

To właśnie chciał powiedzieć Baudelaire: człowiek potrzebuje co jakiś czas wytchnienia od świata rzeczywistości, musi od niego, choćby na chwilę uciec.

Jak już mówiliśmy, w sensie absolutnym jest to niemożliwe. Ale czy nie dałoby się tego osiągnąć w jakimś sensie mniej absolutnym? Aby można było uciec w inny świat, musi on istnieć. Ale jeśli ten inny świat miałby być inną rzeczywistością, to jakakolwiek by była, będzie zawsze r z e c z y w i s t o ś c i ą. Jeżeli natomiast ma istnieć inny świat, do którego warto by nam było przejść, to przede wszystkim musi to być świat, który nie byłby światem rzeczywistym, który byłby nierzeczywisty. Bycie w nim będzie wówczas jednoznaczne z przejściem samemu w sferę nierzeczywistości. Wtedy będzie to naprawdę przerwanie na chwilę toku życia, uwolnienie się od ciężaru egzystencji, wtedy dopiero poczujemy się jak powietrze, przestanie nas obowiązywać prawo grawitacji, będziemy nieczuli na ból, za nic nie odpowiedzialni, nie istniejący.

Dlatego też (...) życie — człowiek — zawsze starało się dodać do działań narzuconych nam przez rzeczywistość inne, najdziwniejsze i najbardziej zdumiewające działania — zajęcia, których istota polega na tym właśnie, by na chwilę porzucić wszelką inną działalność „na serio". Działanie to, owo zajęcie, które uwalnia nas od wszystkich pozostałych, to... zabawa. Kiedy się bawimy, to nic nie robimy, to znaczy, nic nie robimy „na serio". Zabawa to najbardziej ludzki wynalazek; wszystkie inne, w mniejszym lub większym stopniu, narzuca nam rzeczywistość. Reguły zabawy — a nie ma zabawy bez reguł — stwarzają świat, który nie istnieje. A reguły to czysto ludzki wymysł. Bóg stworzył świat, świat, na którym żyjemy; ale to człowiek stworzył szachy jak również wszystkie inne pozostałe gry i zabawy. To człowiek tworzył i dalej tworzy... ów inny świat, prawdziwie inny — świat, który nie istnieje, który jest żartem i farsą.

ORTEGA Y GASET, Idea teatru.

Kierownictwo techniczne
LESZEK KODRZYCKI

Kierownicy pracowni krawieckich
IZABELA WOJCIECHOWSKA
ELŻBIETA BARAN

Kierownik pracowni perukarskiej
ANDRZEJ GRZYB

Prace stolarskie
JÓZEF NOWORÓL

Prace malarskie
ALICJA GODEK
ELŻBIETA GAWLICKA

Prace modelatorskie
WŁADYSŁAWA MAJEWSKA
CZESŁAWA ORZECH

Rekwizytor
GRAŻYNA MAZUR

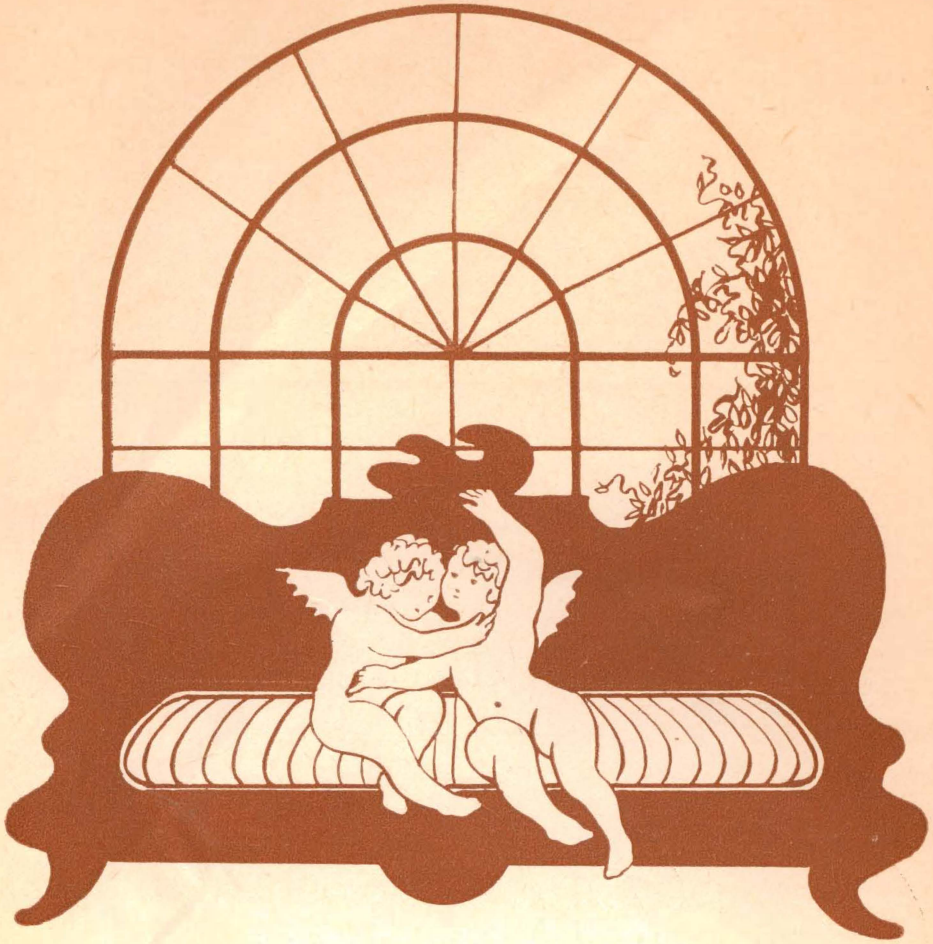
Światło
WIESŁAW SZALIŃSKI

Akustyk
ANDRZEJ MAŚCIDŁO

Brygadier sceny
TADEUSZ NOWAK

Redakcja programu
ZBIGNIEW RYBKA

Projekt programu
ZYGMUNT CZYŻ



WYDAWCA

Państwowy Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, ul. Tkaczowa 7.
Biuro Organizacji Widowni, tel. 320-02, 01 (centrala).

Rze 5909/81 n. 1000 R-2-445 Cena 15 zł

Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie