

Stefan Leiomski

życie teatru

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt wydany z okazji
200-lecia Sceny Narodowej
premiery

W E S E L A
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

20-lecia Teatru im. Stefana Żeromskiego

Trzecia premiera sezonu 1965/66



Stanisław Wyspiański

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

Krystyna Olejniczak

KIELCE

RADOM

KONTROLA TEKSTU

Romualda Kamińska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocho

Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki

Maria Makowska

SWIATŁO

Stefan Dudzic

Mieczysław Stypiński

Ryszard Zajac

Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE PO KIERUNKIEM

Bronisławy Borowikowej i Mariana Mazura

Prace perukarskie — Władysława Kukulka

Prace stolarskie wykonano
pod kierunkiem — Zbigniewa Karysia

Prace malarskie — Marian Sztuka

Prace tapicerskie — Jan Staniec

Prace farbiarskie — Stefania Tomaszewska

KIEROWNIK TECHNICZNY

Bogusław Zieliński

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE—RADOM

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

W E S E L E

Dramat w 3 aktach

Inscenizacja i reżyseria:

JÓZEF GRUDA

Scenografia:

ANNA RACHEL

Muzyka:

MATEUSZ ŚWIĘCICKI

Asystent reżysera:

WŁADYSŁAW BULKA

Dyrektor i Kierownik Artystyczny:

ZDZISŁAW GRYWAŁD

O S O B Y

GOSPODARZ	—	Władysław Pawłowicz	CZEPCOWA	—	Sabina Mielczarek
GOSPODYNI	—	Hanna Zielińska	KLIMINA	—	Ludwika Śniadecka
PAN MŁODY	—	Zbigniew Krężałowski	KASIA	—	Elżbieta Cegielska
PANNA MŁODA	—	Barbara Koziarska	STASZEK	—	Andrzej Salawa
MARYSIA	—	Maria Kubicka	KUBA	—	Konrad Fulde
WOJTEK	—	Bogdan Budziszewski	ŻYD	—	Bolesław Orski
OJCIEC	—	Mieczysław Bielecki	RACHEL	—	Nina Skoluba
DZIAD	—	Edmund Karasiński	MUZYKANT	—	Zdzisław Nowicki
JASIEK	—	Henryk Giżycki	ISIA	—	Jadwiga Lesiak
KASPER	—	Jarosław Strzemiń	CHOCHOŁ I	—	Elżbieta Cegielska
POETA	—	Zygmunt Wiaderny	CHOCHOŁ II	—	Jadwiga Lesiak
DZIENNIKARZ	—	Władysław Bułka	WIDMO	—	Henryk Giżycki
NOS	—	Tadeusz Brich	STAŃCZYK	—	Jerzy Szmidt
KSIĄDZ	—	Stanisław Kamiński	HETMAN	—	Zbigniew Plato
MARYNA	—	Halina Bulikówna	RYCERZ CZARNY	—	Andrzej Salawa
ZOSIA	—	Jadwiga Lesiak	UPIÓR	—	Adam Rokossowski
RADCZYNI	—	Stanisława Orska	WERNYHORA	—	Stanisław Moskalewicz
HANECZKA	—	Zdzisława Kawalerczyk			Konrad Fulde
CZEPIEC	—	Stanisław Łopatowski	DIABŁY:	—	Zdzisław Nowicki

200 LAT SCENY NARODOWEJ

19 listopada 1765 roku, w warszawskiej Operalni pałacu Saskiego przy ulicy Królewskiej, odegrano komedię „*Natreci*“ pióra Józefa Bielawskiego. Nazajutrz po premierze „Wiadomości warszawskie“ pisały: „Dnia wczorajszego reprezentowana była na zwyczajnym, publicznym teatrze pierwsza komedia polska pt. „*Natreci*“ bardzo dobrym przez aktorów udawaniem i z powszechną od przytomnych spektatorów pochwałą“.

Owi przytomni spektatorowie byli jednocześnie świadkami narodzin narodowego teatru, pierwszej, stałej sceny polskiej, której głównym inicjatorem i patronem był sam Stanisław August Poniatowski. Nie znaczy to oczywiście, iż wcześniej w Polsce nie istniał teatr czy dramaturgia.

„Teatr polski jest tworem zbyt starym — pisze Wilam Horzyca, posiadającym zbyt wielką tradycję, by się raz po raz nie odzywała albo nawet wręcz nie określała poczynań zupełnie nowoczesnych. Teatr polski jest tworem organicznym, urastającym przez wieki w to — czym jest dziś, że między starym misterium „*O Chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*“ i „*Odprawą posłów greckich*“ a „*Wyzwoleniem*“ zachodzi mimo wszystko głęboki związek, świadczący o samorodności naszej kultury dramatycznej i teatralnej, tak jak przystało na naród, któremu już w roku Pańskim 1207 Stolica Apostolska czyniła wyrzuty, iż zbyt lubuje się w widowiskach“. Dzień 19 listopada 1765 otwiera jednak w dziejach naszej sceny okres nieprzerwanej działalności polskiego teatru publicznego. Od tej daty upłynie jednak kilkanaście lat, zanim teatr polski zacznie spełniać ważną misję społeczną i artystyczną.

Wiąże się to z objęciem dyrekcji przez Wojciecha Bogusławskiego w roku 1783. Od tej chwili scena polska przeistacza się z przedsiębiorstwa rozrywkowego w placówkę obywatelską, dojrzałą do wielkich celów. Teatr Wojciecha Bogusławskiego to teatr walczący, teatr służący sprawie postępu i reform społecznych, związany ściśle z życiem i losami narodu, z potrzebami chwili dziejowej.

Teatr polski w okresie swej dwóchsetletniej historii był zawsze teatrem twórczym, teatrem postępowym, ściśle związanym w latach zaborów z ruchami narodowo-wyzwoleńczymi, a działającym nawet w ponurych latach hitlerowskiej okupacji.

Spoglądając w przeszłość, ludzie polskiego teatru mogą patrzeć w nią z wysoko podniesionym czołem.

Od Wojciecha Bogusławskiego do Leona Schillera, Stefana Jaracza, Juliusza Osterwy i Wilama Horzycy — teatr polski przebył długą i piękną drogę.

Zasługą socjalizmu i socjalistycznej rewolucji kulturalnej jest to, że teatr polski, ze sztuki elitarnej stał się w Polsce Ludowej sztuką prawdziwie masową, i że treści związane z ideową przebudową społeczeństwa, znajdują w nim coraz bardziej reprezentatywne miejsce. Mówimy o tym z dumą w dniu 19 listopada 1965 roku — w dniu premiery „Wesela“ nawiązując do pięknej, historycznej daty 19 listopada roku 1765.

* * *

*I ciągle widzę ich twarze,
ustawnie w oczy ich patrzę —
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze.*

*Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.*

*Ich sztuka jest sztuką moją,
melodię słyszę chóralną,
jak rosna w burzę nawalną,
w gromy i wichry się zbroję.*

*W gromach i wicherze szaleją
i gasną w gromach i wicherze —
w mroku mdlejące i cichsze —
już ledwo, ledwo widnieją —
znów wstają — wracają ogromne,
olbrzymie, żyjące — przytomne.*

*Grają — tragedię mąk duszy
w tragicznym teatru skłonie,
żar święty w trójnogach płonie
i flet zawodzi pastuszy.*

*Ja słucham, słucham i patrzę —
poznaję — znane mi twarze,
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze!*

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
6-go sierpnia 1904

GENEZA » WESELA «

Bezpośrednią przyczyną napisania *Wesela* było wesele poety Lucjana Rydla, przyjaciela Wyspiańskiego, z córką gospodarza z Bronowic Małych pod Krakowem, Jadwigą Mikołajczykówną. Huczne wesele odbyło się w rodzinnym domu panny młodej, gdzie mieszkał malarz Włodzimierz Tetmajer, ożeniony z jej starszą siostrą Anną. Na wesele Rydla, które było sensacją Krakowa, przybyli „z miasta“ krewni i przyjaciele Rydla i Tetmajera, między innymi: poeta Kazimierz Tetmajer (Poeta) dziennikarz konserwatywnego „Czasu“ Rudolf Starzewski (Dziennikarz), siostra pana młodego Haneczka Rydlówna, wraz z przyjaciółkami (Maryną i Zosią).

Wyspiański, który był jednym z gości weselnych wprowadził do dramatu zarówno przybyszów „z miasta“ jak i gości weselnych z Bronowic. Nie należy jednak utożsamiać postaci występujących w *Weselu* z ich historycznymi niejako pierwowzorami. Wyspiański korzystał z pewnych rysów i cech postaci autentycznych tworząc postacie literackie. Oczywiście teatr, jak to już słusznie zauważył Boy, nie może kopiować wiernie postaci autentycznych, chociaż korzysta z materiałów historycznych.

Pierwsze przedstawienie „Wesela” odbyło się w teatrze krakowskim 16 marca 1901 roku.

W Kielcach „Wesele” wystawił działający tu krótko Teatr Artystyczny — w r. 1916.

Wesele Rydla odbywało się w domu Tetmajera, było huczne, trwało, o ile pamiętam, ze dwa czy trzy dni... Wieś była oczywiście zaproszona cała, z miasta kilka osób z rodziny i przyja-

Wielmożny Panie
Dyrektorze!

Bede mógł odrytua
stude nowa w niedziale

jutro wiecier wtofis do
teatru i mozliwym
umowii godnie dla cry-
tania - Trisiej prodaje
wiadomoi stoisnie do
umory. -

z wysolieu powarianieu

Stanislaw Wyspiański

Dnia 15 ego Lutego 1901.
uwolnia

List Wyspiańskiego do Józefa Kotarbińskiego, zapowiadający lekturę „Wesela”

ciół Rydla, cały prawie świątek malarski z Krakowa. I Wyspiański. Pamiętam go, jak dziś, jak szczerze zapięty w swój czarny tużurek, stał całą noc oparty o futrynę drzwi, patrząc swoimi stalowymi niesamowitymi oczyma. Obok wrzało weselisko, huczały tańce, a tu do tej izby raz po raz wchodziło po parę osób, raz po raz dolatywał jego uszu strzęp rozmowy. I tam ujrzał i usłyszał swoją sztukę.

Mówi się o oryginalnej fakturze *Wesela* i wywodzi się ją z jasełek. Zapewne, ale mnie by się zdawało, że jak wszystko w tej sztuce, tak i ona urodziła się w znacznej mierze poprostu z faktycznej rzeczywistości. To wchodzenie osób parami, bez logicznego powodu jest najzupełniej naturalne w izbie przyległej do sali tanecznej; od czasu do czasu zjawia się ktoś i sam, aby na chwilę wydychać się i wyparować i wówczas, w tym napięcia nerwów, rozprzestrzenia niejako egzystencji, Wyspiański podsuwa mu jego Widmo...

Wyobraźmy sobie ten maleńki dworek, tę chałupę istotnie „rozspiewaną“ po brzegi, pełną zawziętego a prymitywnego dudlenia chłopskiego, rytmicznego tupotu nóg i przyspiewek i wyobraźmy sobie Wyspiańskiego, który całą noc nie tańcząc i prawie nie rozmawiając, stoi oparty o futrynę.

(*Plotka o Weselu*);

STANISŁAW ESTREICHER

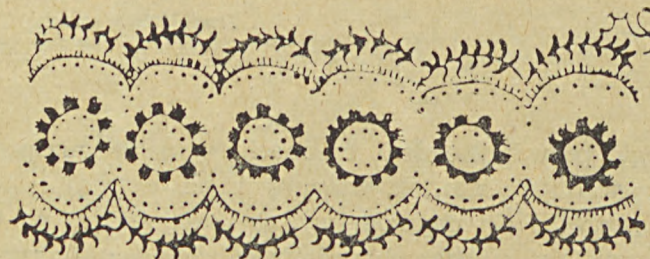
(Wyspiański) pragnął pogodzić przekonanie o konieczności niepodległości nikomu Polski z niewiarą w możliwość zbrojnego powstania, które zawsze prowadziło do katastrof.... Pragnął dojść, jak można wyznawać kult przeszłości równocześnie z dążeniem do zerwania z nią i wyswobodzenia się spod jej przytłaczającego wpływu, tak zgubnego w oczach Wyspiańskiego. Można zaryzykować twierdzenie, że bardzo wiele wątpliwości szarpiących duszę Wyspiańskiego, wsiąkło potem w *Wesele* w kilku scenach z widmami....

Do najwyższego napięcia doszedł jego własny wewnętrzny dramat pod koniec roku 1900. Było rzeczą naturalną, że mu-

siał on wyładować się w jakiejś konkretnej, artystycznej formie. Chodziło tylko o przypadkowy bodziec, o podniecie, która dla tego wyładowania stworzy ujście. Podniecie taką stało się wesele Rydla.

W jakiś czas, może dobry miesiąc po tym weselu... przyniósł mi Wyspiański i przeczytał scenę świeżo przez siebie napisaną, w której toczyły rozmowę dwie osoby: Włodzimierz Tetmajer i Wernyhora. Opowiadał mi, że stojąc w drzwiach pokoju, w którym tańczono... widział na ścianie reprodukcję matejkowskiego Wernyhory od dawna zajmującego jego wyobraźnię. I zadał sobie wówczas pytanie: co by to było, gdyby nagle z tej ściany zstąpił Wernyhora, przynosząc wieść, że wypełnia się jego prorocтво i że przyszedł czas wyzwolenia z niewoli? Jakieby to wrażenie wywarło na obecnych, jaki skutek wywołało w całym narodzie. Nad tym pytaniem zaczął rozmyślać — a myślał po swojemu, to jest szeregiem plastycznych, konkretnych obrazów. Myślał nad tym zwłaszcza powróciwszy z wesela do domu. W każdym razie sceny ze Stańczykiem, z Branickim, z Szelą, z Zawiszą przyrastały do pierwszej sceny później... A później jeszcze, o ile dzisiaj pamiętam, podmalował tło, dodając ekspozycję... Rzecz została w połowie lutego wykończona.

(*Przegląd Współczesny* 1901)



SĄDY O »WESELU«

PO PREMIERZE

„Historia wesoła, a przez to ogromnie smutna, przesunęła się jak taniec widm żałobnych przy głuchym dudnieniu mazurskiego oberka. Bo też niezwykle do „gody” — za izbę mają całą Polskę. Trwa to „wesele” przeszło wiek — od Konstytucji 3 Maja, poprzez raclawickie kosy i krwawe noże rezunów, poprzez pańszczyznę i Złotą hramotę, poprzez nieufność i obojętność, poświęcenie bez granic i bezpłodne porywy. Grajkami na nim byli wszyscy narodowi, starostami wszyscy mężowie stanu i wszystkie stronnictwa polityczne — uczestnikiem każdy, komu polskie serce bije w piersi lękiem i nadzieją, każdy kto wie i czuje, że na tym „weselu” rozgrywa się ojczyście „być albo nie by”. Odkąd jest w Europie „kwestia polska”, jest w Polsce „kwestia chłopska” inna niż w całej Europie, bo nie jako sprawa jednej społecznej i ekonomicznej warstwy, lecz jako problem narodowy, z którym i pozytywna świadomość i poetyczny idealizm łączy zwątpienia i tęsknoty zakrytej przyszłości.

To stuletnie „wesele” jest ideowym jądrem, właściwą miazgą poetycznej osnowy dramatu Wyspiańskiego”.

Rudolf Starzewski, Czas 1901

* * *

„Nagle prawdziwie deus ex machina; nagle, niespodziewanie, zjawia się człowiek, który jednym wstrząśnieniem ramion wypycha się naprzód, wydziera się, po prostu dystansuje wszystkich młodszych poetów. Wszystkich starszych poe-

169

TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE

Kr. 100. 101 Nr. 100. 2. 100.

Nowość.
 W Sobotę dnia 16 Marca 1901 roku
 po raz pierwszy:

WESELE

Dramat w 3 aktach wierszem Stanisława Wyspiańskiego.

OSOBY:

Gołobrodzki	PP. Schmalzer	Zonia	PP. Jankowiczowa
Gołobrodzka	Senowka	Harenska	Caroborska J.
Jan siostry	Zawłocki	Kleofas	Wojciszka
Pańszczyzna	Szostakowicz	Carpenter	Kozłowski
Marysia	Walerka	Carpenter	Wojciszka
Wojtek	Szymek	Kania, Cichosz	Jasień
Wojciech	Majewski	Marek	Murlik
Kasper i Szymon	Wojciszka	Karla	Szemelowa
Zonia	Paulowicz	Kca	Jankowicz
Marek	Szymon	Eyd	Przyłbowski
Jan	Wojciszka	Rachel	Janina
Rafajka	Widka	Dami	Stępiecki
Marysia	Koska	Ilirya	Stępiecki
		Kajetan	Jankowicz

POSTACIE FANTASTYCZNE:

Wielki	PP. Szostak	Ugier	PP. Puchalski
Wojciszka	Kasowski	Waryjacja	Kasowski
Wojciszka	Szymon	Chochol	Puchalski
Wojciszka	Puchalski		

NOWA DEKORACJA

wykonane w pracowni dekoracyjnej pod kierownictwem p. L. Kowalskiego

NOWE KOSTYUMY

wykonane w pracowni krawieckiej pod kierownictwem p. L. Kowalskiego

Dzielną paucę ogarnęły spuszczenie kurtyny Siermiadzkiego.

PP. Uczestnik o godzinie 7 — koniec po godzinie 10.

CENY MIEJSC ZWYCZAJNE:

1. miejsce	2. miejsce	3. miejsce	4. miejsce	5. miejsce
1.00	0.75	0.50	0.25	0.10

tów poromantycznych, przeciwważyła stanowisko prozy, w młodszej literaturze przeważała je na korzyść poezji, w starszej stała się natchnieniem i wysokością nastroju, wysokością myśli i spojrzenia tam, gdzie nie stoi absolutnie nikt... Poezja ta ze Stanisławem Wyspiańskim od czasu śmierci Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego po raz pierwszy wchodzi w nowy znak... Przyszedł spojrzeć, zwyciężył, a zwycięstwo to, godne mocy i męstwa, było tym łatwiejsze, że wszyscy czuli, że przecież coś takiego, takie zjawisko musi przyjść!

WESELE

...Rzecz, od której datuje się wielkość Wyspiańskiego, która nadaje dźwięk jego nazwisku na przyszłe czasy, a które będzie miało wieczystą swoją legendę... I tak pierwsze dzieło naszej epoki, które nam najszerzej i najgłębiej pokazało współczesnego człowieka straszną i krwawą jest satyrą, jest Weselem — upiórów, tańczących na grobie“.

Kazimierz Przerwa Tetmajer, Słowo, 1901.

* * *

„Dwadzieścia lat karmiono się frazesem; szerokim, rozlewnym, dźwięcznym, bo pustym, nieszczerym, bo kłamliwym frazesem. Poezja, lud, nowa twórczość, apostołstwo prasy, chłopomanstwo półpijane, półsenne, półkomedianckie, wielkie słowa, małe myśli, maralistyka, wszystko to kłębami opłotło ducha polskich klas wyższych, zahipnotyzowało je, zniechęciło, ułożyło w jakiś półmartwy, malowniczy obraz, który wczoraj przedstawił nam mistrzowską ręką wielki artysta St. Wyspiański na scenie krakowskiego teatru...

Onegdaj schłostał Wyspiański to pokolenie w straszny sposób batem swego talentu

Czy go rozumieli mali poeci, filozofowie i dziennikarze, ci blagierzy, chłopomani, frazesowicze, obłudni moralisci, bijący brawo?

Czy zawrócą z bezdroży?“

Ignacy Daszyński, Naprzód, 1901.



Stanisław Wyspiański, Portret Wandy Siemaszkowej w roli Panny Młodej



Stanisław Wyspiański, Portret Lucjana Rydla (pierwotny obraz Pana Młodego)

Trzeba było zarówno wielkiego jak śmiałego geniusza aby uświadomił głosem grzmiącym od morza, że zginął ideał...

Na imię mu było: z szlachtą polską polski lud.

... Pany, chłopcy, chłopcy, pany kręcą się w zaklętym kole — do czynu pokolenie nie jest zdolne.

Ale Róg złoty, hasło czynu, znak zmartwychwstania nie zginął. Nie ma nikogo, co by to przypuszczał, nie wierzą w to nawet wrogowie. I co się z nim stało?

Oto nad ranem szło kilkunastu — kilkudziesięciu ludzi. Różni ludzie, ale sami swoi, bo nagle usłyszeli hukanie jakby rogu czarodziejskiego, i serce w nich zadrżało.

Różni to byli ludzie. Sami młodzi, „najmłodszy“, także dzisiejsi, boć na „Weselu“ chłopomańskim jeszcze nie cała generacja zebrana, boć oprócz prawdziwych potomków Byrona i deklamatorów, upajających się pustym słowem, są w Polsce inni jeszcze młodzi. Był więc dr Piotr, który rzucił kiedyś ubóstwiającego go ojca za to, że przywłaszczył sobie nadwartość; był Raduski, który robotę prowadził w Łzawcu i ów student, który pisywał niegdyś listy do Jana w Oleju i w mundurze soldata opowiadał chłopom o Kościuszcze, i Żyd Sieger, i Bernard Barowicz, i syn chłopski Radek: był tu dr Judym, otoczony gromadką poczerńiałych od pracy robotników z zagłębia dąbrowskiego i brat jego z giserni — wszyscy milczący, smutni, ale ze skrami w oczach... był Paweł i Aleksander, znani nam z powieści Sirki, zimni okryci jeszcze lodem syberyjskim ale z tęsknotą bezbrzeżną w oku, mówiący o miłowaniu wielkim i ideałach ogólnoludzkich była garść tkaczy i chemików z Łodzi Reymonta, którzy wolni od argusowego wzroku cenzury moskiewskiej, organizują walkę na śmierć z Lodzermenschami — i górnicy byli, wykarmieni na wierszach Niemojewskiego, i poznańczyk z tomem Kasprowicza w rękę. Były i kobiety między nimi, takie, które nie chodzą na „Wesele“ szlachty z ludem, nie stroją się w barwne wstążki i nie kręcą wokół, noszą w sobie jednak smutek i nadzieję całej generacji, a wiodła je owa cudnie piękna i bolesna Joasia, której brat umarł na Sybirze, dla której dr Judym umarł jako narzeczony, ale z którym żyła jako z towarzyszem pracy...

... Oni — to także lud. Choć bez kierezyi, krasnych wstążek i pawich piór — nawet bez kcsy Głowackiego. Wszyscy oni w surdutach i bluzach są ludem... Szeregi ich rosną liczebnie ciągłym dopływem z mas chłopskich, rosną duszami, dopływem idei i uczuć.

Wilhelm Feldman „Krytyka” — 1901

SĄDY O »WESELU«

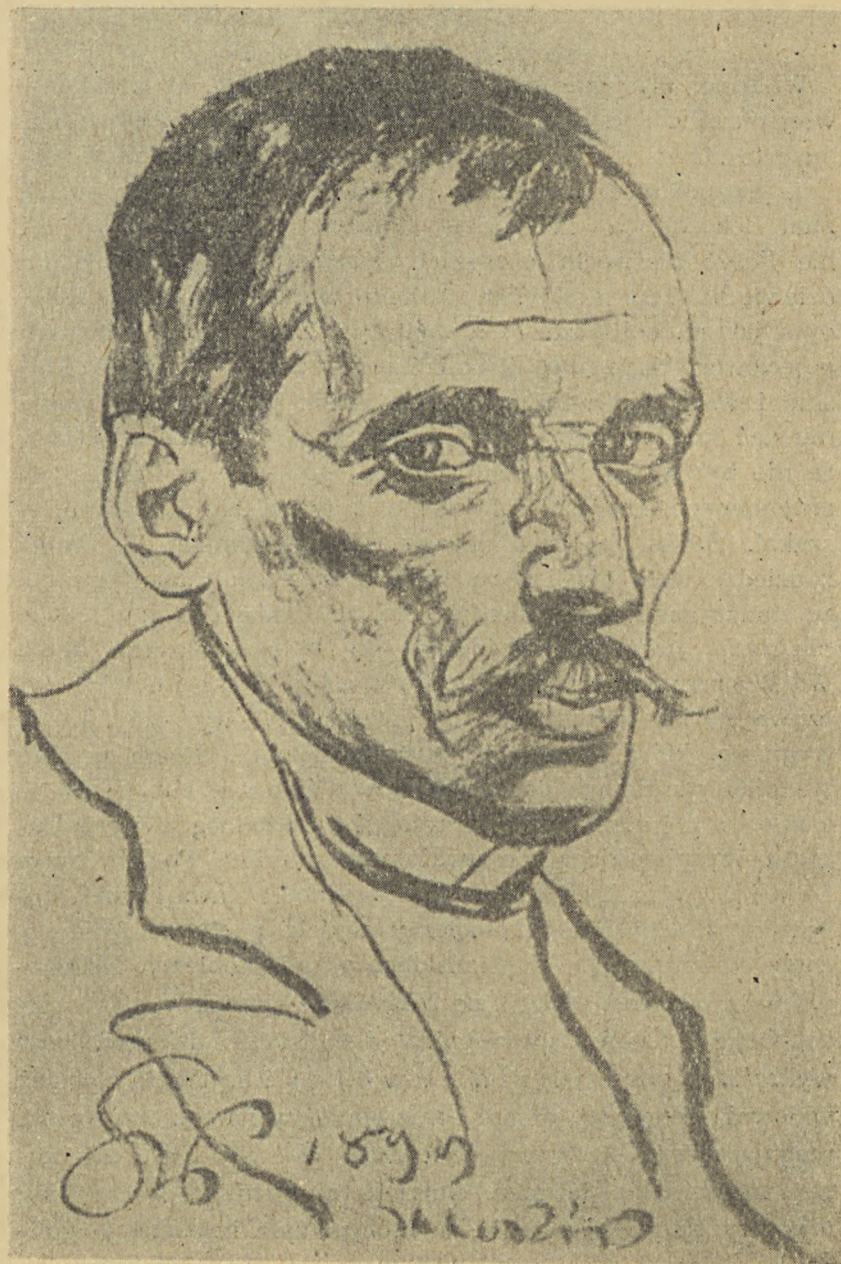
KRYTYKA WSPÓŁCZESNA

Jedno jest wspólne wszelkim dojrzałym i świadomym postaciom dramatu... Wspólna jest mianowicie świadomość, że codzienne życie tych ludzi, ich troski, czyny i związki wzajemne, to – wielki świat pozorów. Rzeczywistość jest w „WESELU” pozorem niegodnym tego, ażeby trwał. A przecież pozorem, który w obłądnym tańcu końcowym ogarnie wszystkich i z grzęzawiska pozorów nikomu nie pozwoli wyrwać stopy...

Wejdźmy pomiędzy weselników ujętych w czar chocholej muzyki, zapatrzonych w okno, przez które nikt się nie pojawi – póki oni sami nie oderwą nóg z bagniska pozorów, szeroko nie otworzą drzwi. W „WESELU” zawarte jest dotkliwe i bolesne ostrzeżenie, w podobnej sytuacji jest ono zawarte. Niezdolni wyjść z kręgu kłamstwa i pozorów, kręcić się będziecie w nieskończoność – raz dokoła, raz dokoła...

Czy dla tej strony „WESELA” można wskazać echo i odpowiednik w bezpośrednim doświadczeniu naszej generacji? Czy o żywotności dramatu orzeka także i echo? Chyba nie. Na pewno nie. Po stokroć nie. Gdyby wnioskiem z bolesnej walki o prawdę, o czystość polityczną, o moralność społeczną, czujną odpowiedzialność przed narodem, z walki toczonej w tegoczesnej Polsce, miała być w naszych nadziejach tylko pewność chocholego tańca, tańca bez kresu – zaiste dziełu Wyspiańskiego winien być wzbroniony wstęp na sceny polskie. A podnosimy nad nim kurtynę, by ostrzegało, by przypominało. „Lichy to patriotyzm, który by tylko pochwały znosił”.

Kazimierz Wyka, *Przegląd Kulturalny*, 1956.



Stanisław Wyspiański, Portret Włodzimierza Przerwy-Tetmajera
(pierwotny rysunek Gospodarza).

Wielkość Wyspiańskiego tkwi w inwektywie. O wiele łatwiej określić z czym walczył, niż co wyznawał. Aby zrozumieć to zjawisko, znów trzeba zapomnieć o Czwartym Wieszczu, przypomnieć sobie natomiast, ile miał lat. Kiedy umarł, miał ich 38, a cała jego twórczość dramatyczna, jeśli nie liczyć pierwocin pisarskich, zamyka się w obrębie lat dziewięciu. Ten niesłychany talent pisarski był bardzo młodym jak na politycznego dramaturga. Żył zresztą w czasach pojęciowego bałaganu, i politycznego zastoju, a Koło Polskie i wszystkie rozgrywki galicyjskich partyjek nie mogły mu dać innej busoli politycznej niż pogarda. Łatwo dostrzec, że nie był w pełni dojrzały ideowo, gubił się w tragicznych antynomiach, zwalczał sam siebie, szamotał się z myślami — szukał. Szukał poprzez negację. Antymesjanizm, — walka z dziedzictwem myśli narodowej, z frazesem romantycznym, ze stańczykami, z dekadentyzmem, ze sztuką dla sztuki — to nie były już ogólniki ideowe, to były konkretne ataki. W *Warszawiance*, *Lelewele*, *Legionie* wyczuwa się ich pulsowanie, ton polemiczny, satyryczny, ironię tragiczną, która narasta aż buchnie pełnym głosem w dwu wielkich pamfletach politycznych w *Weselu* i *Wyzwoleniu*. Nie, nie, przysięgam, że żadnego więcej dramatu Wyspiańskiego nie uważam za pamflet. Po *Wyzwoleniu* wygasa zresztą ironia; przychodzi sława i gloria bożyszczka Młodej Polski, tragiczny wyścig poety ze śmiercią, coraz silniej wciąga Wyspiańskiego w jej problemy. Nadchodzi przy tym fala reakcji, po roku 1905, która i Wyspiańskiego obejmuje; nawet „wyrobnika“ i niewinną „dziewkę bosą“ wykreśla w tym czasie z *Wyzwolenia*. Działa również widownia i krytyka, dmąca coraz silniej w natchnione surmy, reagująca żywo na satyrę polityczną *Wesela*, ale czego innego nadto łaknąca. Słusznie przypomina Wyka krąg myślowy trzech wieszczów, w którym żyła inteligencja galicyjska, wieniec z napisem „44“, wręczony Wyspiańskiemu na jednym z przedstawień. Wyspiańszczyznę zrodziła krytyka



Stanisław Wyspiański, Portret Rudolfa Starzewskiego
(pierwotny Dziennikarza)

i publiczność ale przyjdzie czas, kiedy i sam dramaturg zacznie się uginać pod jej ciężarem. Nie ma gorszych rzeczy dla pisarza niż aureola za życia.

Konstanty Puzyna, Teatr, 1953.

* * *

Wesele jest nadal wielką „publicystyką“. Można to stwierdzać z goryczą, ale w tym tkwi do dziś i długo chyba pozostanie siła społeczna „*Wesela*“, siła teatru Wyspiańskiego, osądającego jego aktorów i widzów. Można sobie wyobrazić — i tak się nam to sprawdzało w próbach — że dramaturg, myśląc o sprawach Polaków (i nie tylko Polaków) w r. 1961, stwarza sobie fikcję anegdotyczną, umiejscawia ją na przełomie XIX i XX w., konstruuje poetycką, artystyczną bajkę, której bohaterów nasycza żywą krwią dzisiejszości, konfliktami, kompleksami, zakłamaniem, frazeologią, brakiem poczucia historycznej rzeczywistości, bezwładem sobkowej wegetatywności, dojrutkowania, wszystkimi społecznymi grzechami, dobrze znanymi — gdy się zastanowić — każdemu z nas. Taką jest kreacja Wyspiańskiego, szczególnie zawsze męczącego się tym, jaka jest rola literatury i sztuki, jaka jest rola i odpowiedzialność społeczna inteligencji twórczej w stosunku do podstawowej bazy społecznej. Oderwijmy *Wesele* od epoki jego akcji i przypatrzmy się bystro, jak na tym *Weselu*, bratającym różne stany (jak to widział i znał poeta; nie miejmy pretensji do jego ograniczonego kręgu widzenia, ale szanujmy intencje i podziwiajmy mądrość spojrzenia uogólniającego) — wszyscy są samotni, mijają się, wciąż obok — obok, co najwyżej społem drepcą w kółko. Nawet wtedy, gdy zdaje się im, że może nastąpić krystalizacja marzeń zbiorowości.

Ten Wyspiańskiego „krzyk, co jest z naszego pokolenia“ — nie jest bynajmniej pamfletem. Jest poetycką realistyczną przypowieścią nasyconą śmiałą artystycznie ironią pisarza — moralisty, który rozkochany w polskości i nią udręczający się — „sercem gryzie“. Nie maluje na czarno wskazuje na ne-

gatywy w sympatycznych pozytywach. W *Weselu*, zgodnie z intencją autora, nie ma negatywnych postaci. Nawet Hetman — on jest przecież tylko upostaciowieniem rozmyślań Pana Młodego, podobnie jak inne „osoby dramatu“ są upostaciowieniem, pokazaniem monologów innych „osób“. Wernehora — to krystalizacja marzeń zbiorowości, wyrosłych z tęsknot i wielkich słów programowców oderwanych od rzeczywistości.

W takim, pozytywnym, potraktowaniu osób *Wesela* tkwi też zarówno jego urok, jak i siła uderzenia moralisty. To wzmaga również artyzm dzieła.

Stanisław Witold Balicki, Listy Teatru Polskiego, 1961.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Urodził się w Krakowie 15 stycznia 1869 r. Był synem rzeźbiarza Franciszka, zm. w 1901 r. Kształcił się na Uniwersytecie Jagiellońskim i w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki. Podróżował do Niemiec, Szwajcarii i Francji, przez cztery lata przebywał w Paryżu. Ożenił się z kobietą z ludu — Teofilą Spytkówną. Od 1901 r. — profesor malarstwa dekoracyjnego w Krakowskiej Akademii. Od 1905 r. — radny m. Krakowa. Zmarł 28 listopada 1907 r. mając bez mała 39 lat. Pochowany w grobach zasłużonych na Skałce.

Malarski jego talent wypowiada się najpełniej w polichromii i witrażu, gdzie kompozycje figuralne, pełne ekspresji i dramatycznego wyrazu łączą się z harmonijną dekoracją kwiatową o śmiałej stylizacji. Główne dzieła: karton do witrażu „Kazimierz Wielki“, polichromia kościoła Franciszkanów w Krakowie, kartony do witrażu „św. Franciszek“ i „św. Salomea“ oraz dla katedry na Wawelu; studia główek dziecięcych, portrety, studia dekoracyjne i in. Redaktor artystyczny „Życia“ i wydawca własnych utworów, Wyspiański, znakomicie przyczynił się do rozwoju artystycznego druku w Polsce.

Główne dzieła poetyckie: *Legenda* — 1897 r. (odrębne oprac. 1904 r.), *Meleager* — 1898, *Warszawianka* — 1898, *Protesilas i Laodamia* — 1899, *Leleweł* — 1899, *Kłótwa* — 1899, *Bolesław Śmiały* — poemat 1900, *Kazimierz Wielki* — poemat 1900, *Legion* — 1900, *Wesele* — 1901, *Wyzwolenie* — 1902, *Bolesław Śmiały* — dramat 1903, *Achilleis* — 1903, *Akropolis* — 1904, *Noc Listopadowa* — 1904, *Skalka* — 1907, *Powrót Odysa* — 1907, *Sędziowie* — 1907, pisane 1900, *Zygmunt August* — 1907, *Śmierć Ofeii* — 1907.

Studium o „*Hamlecie*“ Szekspira — 1905. Przekład — parafraza *Cyda Corneille'a* — 1907. Inscenizacja *Dziadów* Mickiewicza — 1901.

OD REŻYSERA

Po raz trzeci pracuję nad *Weselem* i jak gdybym wszystko zaczynał od nowa. Skąd się bierze niepokój, gdy wkraczam w krąg tej osobliwej poetyki, utkanej napoły z drwiny, napoły z goryczy, nasyconej wielką pasją i demaskatorskim realizmem, wśród wieloznacznych masek i symboli, które czas ujednoznaczniał w sposób nie pozostawiający złudzeń? Ten utwór tylko pozornie się starzeje. Zwietrzały w nim pewne warstwy, może nabrały innych znaczeń. Jest coraz bardziej dziełem sztuki, coraz mniej bojowym sztandarem. Wypłowiwały zbladły te cechy, które niegdyś były źródłem skandalu politycznego i towarzyskiego, doszły do głosu treści inne, może nawet nie te, którym prymat dawał Poeta. Oglądając inscenizacje lat ostatnich, gdy wreszcie przywrócono tradycyjne miejsce w repertuarze teatrów temu arcydziełu sztuki młodopolskiej, nie mogłem nigdy oprzeć się wrażeniu, że materia *Wesela* jest przekorna i potrafi płać figle krytykom i realizatorom. Ileż to sądów skompromitował czas i to właśnie najboleśniej przy *Weselu*? Nie chciałbym ich cytować. Ilu inscenizatorom sama materia utworu, wyróciła na nice świetne czasem pomysły? Konstanty Puzyna po okresie anatemy (lat 1949–54 wraz z M. Broniewską i J. Świdorskim pragnął pokazać *Wesele* jako pamflet na Polaków z lat 1900—1944; w spektaklu Teatru Dramatycznego było wszystko prócz pamfletu! Adam Hanuszkiewicz z A. Kilianem nie zawierzyli szopkowej fakturze utworu i wybudowali za radą R. Szydlowskiego cepeliowską szopkę z bajki, wprawili w wir jarmarcznej karuzeli cały ten chłopsko-szlachecko-młodopolski światek, a Siemion jako wiejski przyglupek-chochoł ogrywał pajace-widma, parodiując osoby dramatu; potem przyszedł akt III i z finału buchnęła gorycz, nie mająca wiele wspólnego ani z Cepelią,

ani z karuzelą, ani z błazenadą popisów Siemiona. Spektakl był interesujący, chwilami świetny, kto komu jednak pokazał język w tym modnym u nas droczeniu się z tradycją? Nie ła-two w końcu przelicytować paryskiej inscenizacji *Wesela* z lat 20-tych, gdzie w folklorystycznej szopce rolę widm objęli aktorzy, a osoby dramatu grały lalki. Do dziś jest ona najbardziej krańcowym pomysłem szopkowych wersji *Wesela*. Prób zmiany faktury, formy czy interpretacji *Wesela*, było zresztą sporo. Irena i Tadeusz Byrscy w Poznaniu wystawili *Wesele* na „współcześnie”. W taszystowsko-impresyjnych dekoracjach Potworowskiego było bardzo poetycko i na pozór szokująco jak na szkolnym przedstawieniu; bardzo pięknie i anachroni-stycznie. Nawet, gdy na Wybrzeżu Jerzy Goliński usiłował w ciasnej szopce (że to niby Polska taka mała) wystawić *Wesele*, jako pijacką orgię potomków Branickich i Szelów, a pod czerwonym sztandarem (z białym orłem), tłukła się wleczona na sznurze kukła Chochola — akt 3 nie wypalił i opuszczałem teatr z uczuciem „rozczarowania”. W Gdańsku brakowało tylko żywej krowy. Cyrkowe sztuczki z żywym koniem, na którym wjeżdżał gdański Czarny Rycerz — nie mogły uratować sytuacji. Trudno się dziwić, że po bardziej lub mniej dramatycznych atakach na fakturę *Wesela* wracano do wersji tradycyjnej. Filmowe *Wesele* Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym, gdzie straszyla kukielka półmetrowego Chochola — karzelka nie była niczym innym, jak dość natrętną próbą ekshumowania wzorów muzealnych — odtwarzania „tak jak to było „naprawdę“ w Bronowicach w r. 1900-ym. Wzór „muzealny”, tradycyjny jest zresztą typowy dla większości polskich insceni-zacji w 50-leciu życia scenicznego *Wesela*. Mimo większych lub mniejszych odchyień i stylizacji, realizatorzy na ogół wierni byli propozycjom Wyspiańskiego. (Z szacunku dla tradycji i dzieła, z lojalności wobec autora, z braku inwencji). Gdy odchodzono od nich, to w detalach, a wyjątki potwierdzały re-gułę. Jakub Rotbaum z A. Jędrzejewskim i J. Przeradzka, roz-szerzyli we Wrocławiu dworek Tetmajera o pejzaż z chocho-lami i „polską drogę”. Bronisław Dąbrowski posadził w dy-rektorskiej łoży aktorów poprzebieranych za gości z Bronowic,

w warszawskim Teatrze Polskim Stanisław Witold Balicki i Jerzy Rakowiecki usunęli ścianki bronowickiej chałupy w fi-nale. Różnie malowano niebo nad chatą: w srebrne smugi księżycowego blasku, w pawie pióra, w snopki zboża, w kwia-ty, albo w ruchome chmury — ale respektowano na ogół fak-turę dzieła. Zresztą broniła się ona najlepiej sama znosząc wszystkie zabiegi i operacje reżyserskie wyjątkowo oporne i łamiąc najbardziej upartych. Możliwe współczuć reżyserom, scenografom i krytykom, chcącym „wydziwiać” na kanwie „Wesela” lub naginającym je do wymyślonych za biurkiem tez. To biedni ludzie, którzy po gorzkich doświadczeniach w końcu zazwyczaj przyznają, że pomysł Wyspiańskiego jest od nich silniejszy. A więc to nie sprawa taktu ani kultury literackiej zmusza realizatorów do lojalności wobec litery i du-cha tego utworu — tylko prosta konieczność. Któż więc ma rację — tradycjonałisci czy obrazobórcy? Czy realizując *Wesele* pozostaje coś więcej do zrobienia — prócz poprawnego po-wielenia intencji Poety. Spójrzcie Państwo na akt 2! W Szczeci-nie usiłowałem pokazać razem z A. Kilianem przede wszyst-kim genezę *Wesela*. Zamiast widm — żywych aktorów wpro-wadziliśmy wtedy ogromne plansze fotograficzne zbliżeń obra-zów Matejki, które były źródłem inspiracji Wyspiańskiego w Weselu. Aktorzy rozmawiali z własnymi głosami płynącymi z magnetofonu ścigani przez wizje fotograficznych Eryni. I czterometrowy Chochół gadający z taśmy, królował wśród tańczących gości weselnych, jak na sławnej karykaturze w Mi-chalikowej Jamie. Szczecińskie *Wesele* rozrastało się w akcie 2-gim (w czasie wizyty widm znikala chata) do rozmiarów „Wyzwolenia” i w końcu osiągnięto efekt, który można było osiągnąć daleko prostszymi środkami. Właśnie tymi, które wy-myślił Wyspiański. Kto wie: może Wilam Horzyca i Iwo Gall byli najbliżsi mądrej inscenizacji „Wesela” — równocześnie twórczej i wiernej Poezje?

Po raz drugi zmierzyłem się z *Weselem* w Katowicach w ro-ku zeszłym. Tym razem zachowaliśmy kształt tradycyjny utwo-ru, nasycając w drugim akcie b. ostrymi środkami wyrazu ak-torskiego dialogi. Sprawdziło się to choć spektakl nie był naj-

lepszy: zabrakło w nim klimatu, atmosfery, przybyszewszczyzny i autentyzmu chłopskiego wesela.

Inscenizacja kielecka jest dalszym krokiem w tej serii niełatwych i dość upartych i gorzkich doświadczeń. Tym razem wzmocnimy widma o pewne środki współczesnej ekspresji malarskiej i aktorskiej. Nie będą to ożywione postacie z obrazów Matejki, a wywleczone z otworzonych grobów postaci historyczne. (Matejko i Wyspiański szkicowali otwarte groby królewskie na Wawelu). Nadamy im formę ostrej prowokacji, posuniemy się do granic najostrzejszych środków wyrazu (w miarę naszych możliwości). Może tym razem uda się także odtworzyć to niesłychanie trudne narastanie atmosfery „Wesela“ z oparów alkoholu, flirtu, poetyzowania, pustki, jałowego filozofowania, mitomanii, wzajemnego podniecania się arcy-polskim rozszczepianiem włosa na części, zapalczywości, wreszcie gorzkiej i patriotycznej pasji wielkiego i nie kończącego się rozrachunku narodowego, który rozgrzesza wszystkich i równocześnie wszystkich oskarża.

Czy w finale osaczenie gości weselnych przez widma narodowej tradycji i ożywione chochoły — wzmocni czy osłabi wymowę dzieła? Czy podmiana środków wyrazu na bardziej współczesne w pracy aktorów, w muzyce i scenografii zbliży czy oddali widza współczesnego? Trudno przewidzieć. Jest sprawą oczywistą, że obowiązkiem teatru jest nieustanne ponawianie wysiłku dla ożywienia i odkurzenia arcydzieł poezji narodowej i poszerzania starzejących się nieraz nieznośnie środków wyrazu o nowe bliższe nam. „Wesele” będzie aktualne i żywe, dopóki będzie źródłem inspiracji dla twórczych zespołów teatralnych. Miłość aktorów i publiczności do tego utworu stwarza sprzyjającą atmosferę dla tych prac. *Wesele* kieleckie adresujemy do młodzieży. To świetna szkoła samodzielnego myślenia, mądrego krytycyzmu, pięknej polszczyzny i żywego zaangażowania w sprawy społeczne. Nigdy dosyć takich lekcji.

Józef Gruda

20 LAT TEATRU IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

Z TEATRALNEJ KRONIKI

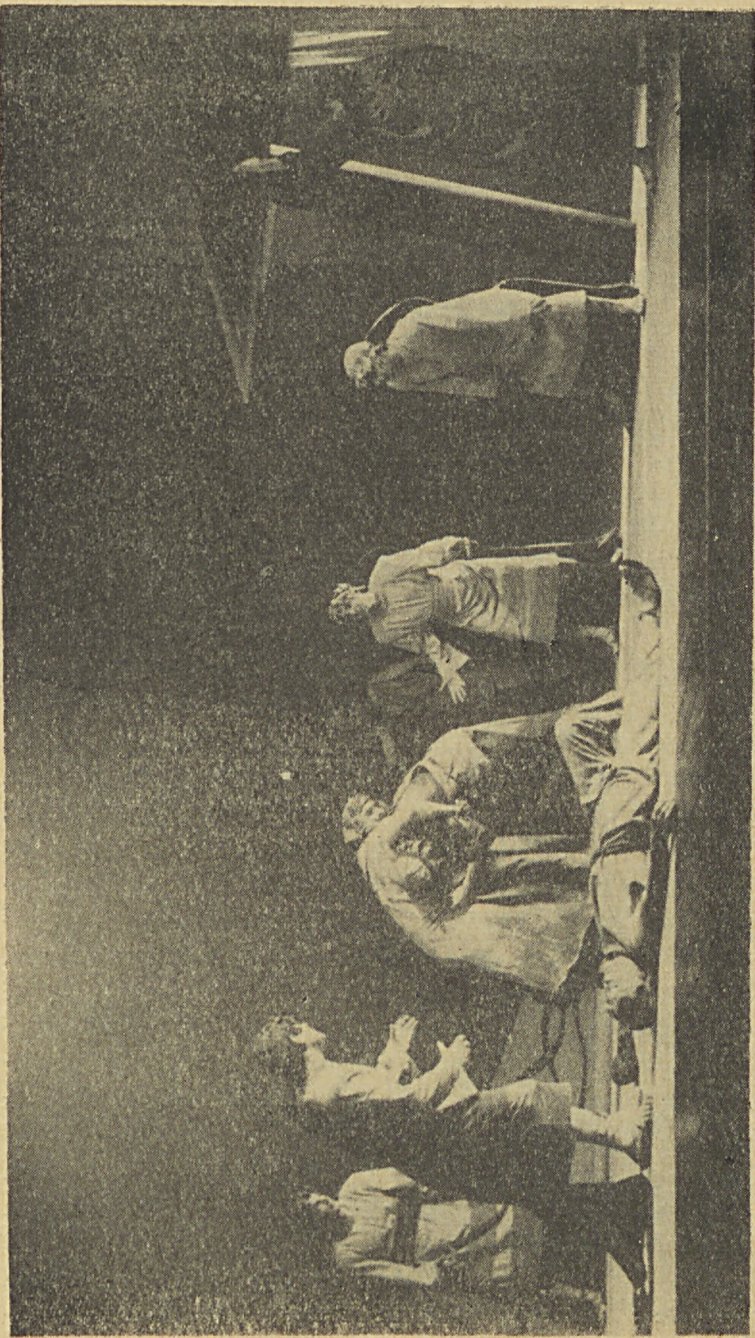
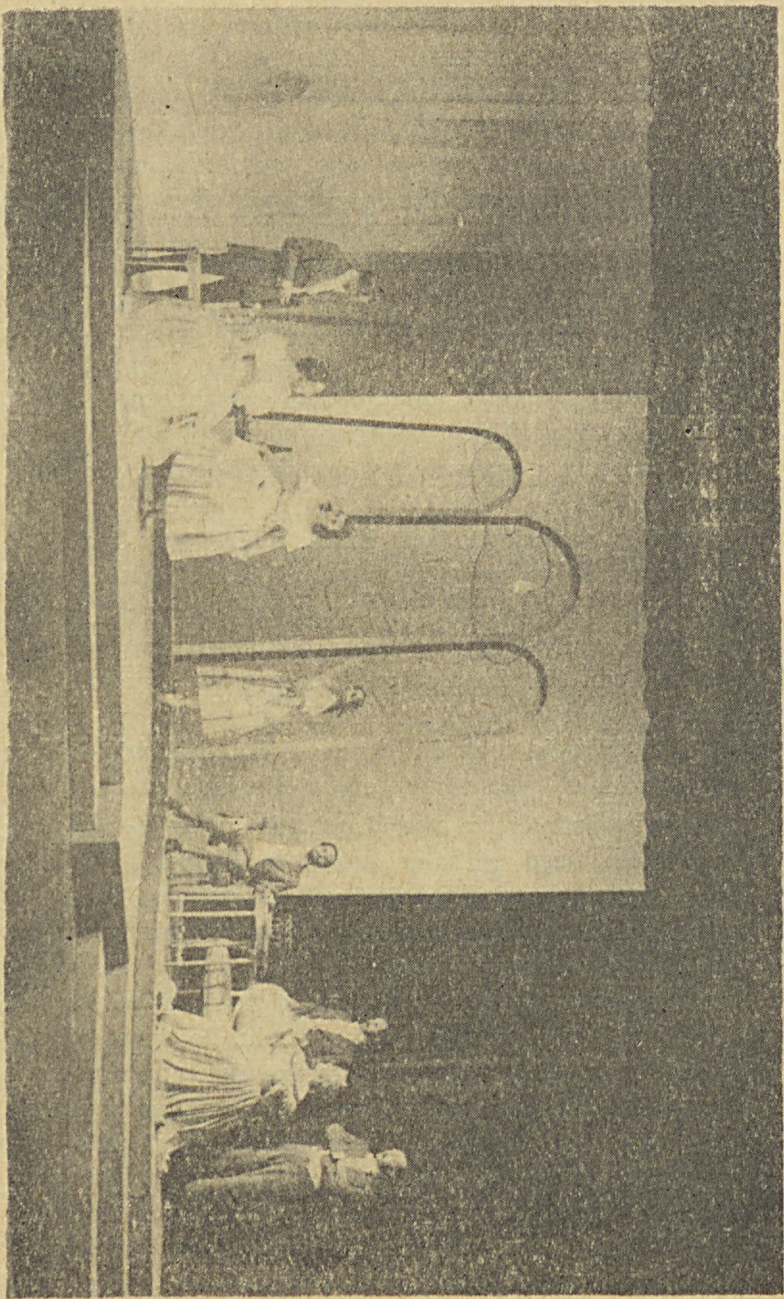
Przedwojenne Kielce nie miały stałego teatru. „Życie teatralne“ wojewódzkiego miasta wypełniały imprezy gościnne oraz występy zespołów amatorskich. Sporadyczne próby utworzenia sceny zawodowej, podejmowane w różnych latach przez grupy aktorów i prywatnych przedsiębiorców, nie dały żadnych rezultatów.

Pierwszy, zawodowy teatr Kielc: Państwowy Teatr im. Stefana Żeromskiego, powstał w roku 1945. Niestety, ani w archiwum teatralnym, ani w zbiorach miejscowych miłośników teatru, nie zachowały się żadne dokumenty związane z tym wydarzeniem. Zaginęły afisze i programy. Ustalenie nazwisk aktorów występujących na kieleckiej scenie, w pierwszym, kieleckim sezonie teatralnym, nastęrcza dziś wiele trudności. Przyszłego historyka teatru czeka nie lada praca.

Wiadomo jednak, że wśród organizatorów Teatru im. Stefana Żeromskiego widnieje nazwisko Pawła Owerły, popularnego w latach międzywojennych aktora scen warszawskich. Repertuar kieleckiej sceny w pierwszym „historycznym“ sezonie kształtował się przypadkowo, podobnie zresztą jak to miało wówczas miejsce w większości teatrów polskich. Scena ta była w tym trudniejszym położeniu, że dysponowała bardzo nieliczną grupą aktorów i bardzo skromną dotacją.

Niemniej jednak od początków swej działalności zaczęła wywierać wyraźny wpływ na kształtowanie się życia kulturalnego w mieście, które wchodziło w nową, pomyślną fazę rozwoju. Następne sezony przynoszą już znaczną poprawę warunków pracy, teatr się stabilizuje i co najważniejsze: podnosi znacznie swój poziom artystyczny. Coraz silniej wiąże się

Cyprian Kamil Norwid „Pierścień wielkiej damy”. Reż. O. Koszutska, scen. M. Gostyński
Teatr im. S. Zeromskiego. 1958 r.



Stanisław Wyspiański „Powrót Odyssa”. Reż. I. T. Byrscy, scen. S. Byrski.
Teatr im. S. Zeromskiego, 1958 r.

też ze swoją widownią. Kierują nim kolejno: Hugon Moryciński, szczególnie zasłużony dla życia teatralnego kielecczyny, Kazimierz Biernacki, Jan Pastuszko, Tadeusz Byrski, Halina Gryglaszewska, Czesław Jagielski, Stanisław Cegielski. Od roku 1963 dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru jest Zdzisław Grywałd.

W roku 1949 powstała w Radomiu druga, stała scena Teatru im. Stefana Żeromskiego, dysponująca własnym zespołem artystycznym. W latach 1955–58 istniało przy Teatrze Studio Teatralne prowadzone przez Irenę Byrską. Studio to wychowało szereg znanych dziś aktorów. Niemal od początków swej działalności Teatr im. Stefana Żeromskiego podjął szeroką akcję objazdową. Odwiedza systematycznie wszystkie większe miasta województwa kieleckiego, dociera też do mniejszych, zaniedbanych kulturalnie ośrodków, grając dosłownie wszędzie tam, gdzie znajduje minimalne bodaj warunki do prezentacji swoich przedstawień.

Wyjazdy w teren łączą się zwykle ze spotkaniami aktorów z widownią. Spotkania takie, zwłaszcza w środowiskach wiejskich, odbywają się jeszcze czasem i przy lampach naftowych, pewnie już ostatnich na kieleckiej ziemi, ale zawsze są okazją do pogłębienia serdecznej więzi z widzami. Przedstawienia „w terenie“ odbywają się czasami i „na wolnym powietrzu“.

Swego rodzaju sensacją było wystawienie w ubiegłym roku „Hamleta“ w plenerze, dla widowni wiejskiej.

Plenerowe przedstawienia w Bodzentynie, Nagłowicach rejonowych, Sielpi, odbywały się przy wielotysięcznej widowni, przyjmującej sztukę w ogromnym skupieniu.

Od roku 1964 czynna jest przy Teatrze „Mała Scena“ przeznaczona dla polskich sztuk współczesnych, montażu poetyckich, koncertów kameralnych. W pomieszczeniach „Małej Sceny“ organizowane są również wystawy plastyczne.

W ciągu dwudziestu lat swej działalności Teatr im. Stefana Żeromskiego dał ogółem 216 premier, 12.186 przedstawień dla 3 milionów 750 tysięcy widzów.

Od roku 1963 bierze udział w Spotkaniach Teatralnych w Rzeszowie i Kaliszu, a w roku bieżącym wystąpił z „Prze-



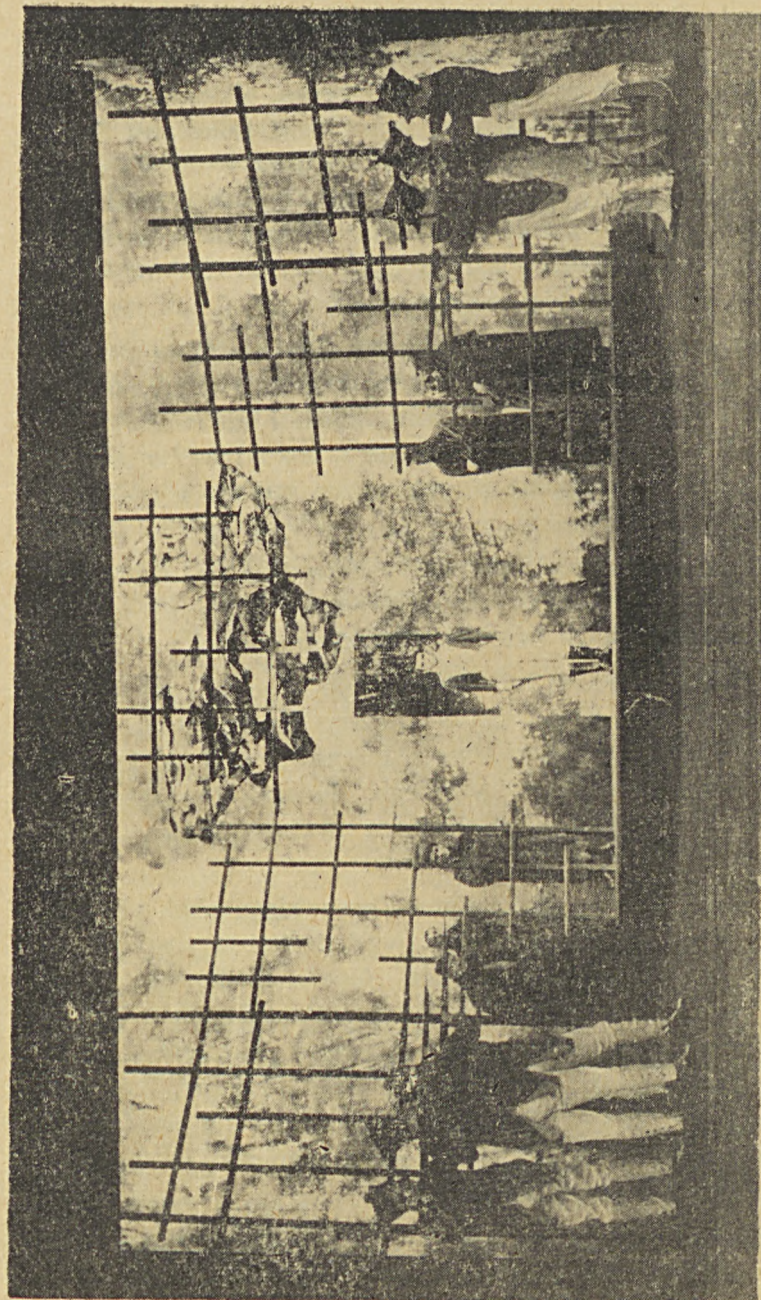
Szekepir „Makbet“, Reż. H. Gryglaszewska, scen. K. Pankiewicz.
Teatr im. S. Żeromskiego 1960 r.

pióreczką“ w telewizji, w ramach Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych.

Kronika Teatru, tak niepełna, jeśli chodzi o pierwsze lata jego pracy, odnotowuje jednak przedstawienia, które w swoim czasie stanowiły istotne wydarzenia teatralne. Należą do nich. *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego, widowisko przygotowane pod kierunkiem Leona Schillera przez Hanę Małkowską, *Pierścień wielkiej damy* Cypriana Norwida, w reżyserii Olgi Koszutskiej, scenografii Mariana Gostyńskiego. *Powrót Odyssa* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Ireny i Tadeusza Byrskich, w scenografii Stanisława Byrskiego, z muzyką Zbigniewa Turskiego, *Ludzie i morza* Conrada w opracowaniu dramaturgicznym Olgi Koszutskiej i Juliusza Burskiego, w reżyserii Olgi Koszutskiej, scenografii Liliany Jankowskiej i Antoniego Tośty, z muzyką Mirosława Niziurskiego, *Sen nocy letniej* w inscenizacji i reżyserii Hugona Morycińskiego, scenografii Jerzego Feldmana, *Urfaust* Goethego w reżyserii Lidii Rybotyckiej, scenografii Teresy Targońskiej. *Maskarada* Lermontowa w reżyserii Olgi Koszutskiej, scenografii Jana Golki.

Należy przypomnieć również, że na scenie kieleckiej odbyła się polska prapremiera *Pluskwy Majakowskiego* w inscenizacji i reżyserii Ireny Byrskiej, scenografii Liliany Jankowskiej i Antoniego Tośty, z muzyką Stefana Kisielewskiego, oraz prapremiera „*Kaliguli*“ Alberta Camusa. Sztukę reżyserował Tadeusz Byrski, scenografię opracowali: Liliana Jankowska i Antoni Tośta.

Z pozycji lat ostatnich warto przypomnieć *Fantazego* Juliusza Słowackiego, w reżyserii Bolesława Smeli, scenografii Jana Golki, jednoaktówki Sławomira Mrożka: *Zabawa*, *Na pełnym morzu*, *Czarowna noc* w reżyserii Andrzeja Dobrowolskiego, scenografii Marcina Wenzla, *Odwety* Leona Kruczkowskiego w reżyserii Bronisława Orlicza, scenografii Mariana Gostyńskiego, sceniczną adaptację powieści Juliana Kawalca *Ziemi przypisanej* opracowaną i reżyserowaną przez Ryszarda Smożewskiego, w scenografii Janusza Warpechowskiego, wystawioną pod tytułem *Umierasz jak kot, umierasz jak król, Tor*



Juliusz Słowacki „Kordian”. Insc. A. Dobrowolski i W. Krakowski, reż. A. Dobrowolski, scen. W. Krakowski. Teatr im. S. Zeromskiego, 1965 r.

Jana Pawła Gawlika, w adaptacji i reżyserii Ryszarda Smożewskiego, przy współpracy Jerzego Wasiuczyńskiego, scenografii Jana Golki, *Myszy i ludzie* Steinbecka, w adaptacji i inscenizacji Jerzego Krasowskiego, w reżyserii Bolesława Smeli i scenografii Józefa Szajny, *Heloizę i Abelarda* Vaillanda w reżyserii Józefa Grudy, scenografii Bożeny Karolak i Karola Jabłońskiego, wreszcie *Kordiana* Juliusza Słowackiego, w inscenizacji Andrzeja Dobrowolskiego i Wojciecha Krakowskiego, z muzyką Mirosława Niziurskiego.

Wystawienie w roku 1955 komedii Stefana Żeromskiego *Uciekla mi przepióreczka* oznaczało powrót tego utworu do repertuaru scen polskich po wielu latach niezauważania go. Komedie tę wystawił Teatr ponownie w roku 1964, w stulecie urodzin Autora, odnosząc znowu duży sukces artystyczny i frekwencyjny.

Repertuar dwudziestolecia, oparty głównie na dziełach polskiej dramaturgii, zawiera obok utworów klasyki narodowej, szereg pozycji polskich autorów współczesnych.

Na scenach kieleckiej i radomskiej, obok pozycji wymienionych już autorów, grano sztuki: Jerzego Szaniawskiego i Jerzego Zawieyskiego, Jarosława Abramowa, Marka Domańskiego, Krzysztofa Gruszczyńskiego, Jerzego Broszkiewicza, Bohdana Drozdowskiego, Aleksandra Maliszewskiego, Albina Siekierskiego, Janusza Warmińskiego.

Na scenach Teatru im. Stefana Żeromskiego obok aktorów tworzących od lat trzon zespołu występowali w dwudziestoleciu m. in.: Anna Ciepielewska, Renata Fiałkowska, Zofia Galicka, Iga Mayr, Natalia Plucińska, Halina Starska, Barbara Wałkówna, Tadeusz Kalinowski, Zdzisław Karczewski, Mieczysław Pawlikowski, Stanisław Niwiński, Ryszard Pietruski, Franciszek Rychłowski, Bolesław Smela, Józef Zbiróg. Gościnnie, grali znakomici aktorzy: Dobiesław Damięcki, Gustaw Holoubek, Marian Wyrzykowski.

Na liście reżyserów zapisały się nazwiska, Teofila Trzcienieckiego, Krystyny Berwińskiej, Tadeusza Byrskiego, Emila Chaberskiego, Dobiesława Damięckiego, Haliny Gryglaszewskiej,

Hanny Małkowskiej, Hugona Morycińskiego, Bronisława Orlicza, Jerzego Ronarda Bujańskiego.

Jako scenografowie, obok wielkiego twórcy Karola Frycza, w którego scenografii wystawiono w Kielcach *Marię Stuart* Juliusza Słowackiego oraz *Niespokojna starość* Rachmanowa, współpracowali z Teatrem: Jerzy Feldman, Liliana Jankowska, Wojciech Krakowski, Józef Szajna Zenobiusz Strzelecki, Zofia Pietrusińska, Antoni Tośta, Marcin Wenzel.

Teatr im. Stefana Żeromskiego przeżywał w okresie dwudziestolecia swojej trudnej pracy – wzloty i upadki na miarę teatru terenowego. Na krajowym rynku teatralnym niezbyt często notowany, nigdy nie rezygnował z ambicji pozostania teatrem dla szerokich rzesz widzów.

Przed dwudziestu prawie laty, pisał Edward Csato: „Trudno byłoby odpowiedzieć na pytanie, czy Kielce są „miastem teatralnym“. Takie określenie nasuwa zazwyczaj myśl o publiczności, gęsto wypełniającej widownię i interesującej się żywo losami „swoich“ scen: ale gdy mowa o pięćdziesięciotysięcznym mieście i jednej niewielkiej sali teatralnej na pierwszym piętrze, zbudowanej kiedyś przez jakiegoś bogacza dla aktorki, w której się kochał, samo sformułowanie problemu wydaje się jakieś niewłaściwe, nieskromne. A jednak właśnie w Kielcach, oderwawszy się od nawału skomplikowanych spraw mego zwyczajnego świata, doznałem niezwykle intensywnych przeżyć teatralnych, z których jedno zawdzięczam publiczności.

Byłem wzruszony, patrząc na widownię kieleckiego teatru im. St. Żeromskiego, zapełnioną głowa przy głowie nową publicznością. Ci ludzie chłonęli każde słowo gogolowskiego *Rewizora z Petersburga*, chwyтали w lot wszystkie pointy, przyklaskiwali akcji raz wzruszeniem, to znów wybuchami serdecznego śmiechu. I nie było to żadne „widowisko faktograficzno-demokratyczne“, lecz po prostu komedia wielkiego pisarza, wyszydająca ludzkie podłostki, megalomanię, karierowiczostwo, nieuczciwość i w tym właśnie tchnąca duchem rzetelnej demokracji – nie było to nic monumentalnego, lecz solidnie zrobione przedstawienie w kameralnych ramach, pozwalające bez większego wysiłku odcyfrować myśl przewodnią sztuki.

W antraktach słyszało się rozmowy pełne zrozumienia i aprobaty. Zapewne, ci ludzie nie zdawali sobie sprawy z wysiłku reżyserskiego, nie potrafili ocenić zalet i braków aktorskich kreacji; niemal bezwiednie poddawali się urokowi genialnej sztuki i przyjmowali z pełnym zrozumieniem jej treść. Pozbawiony ustalonych kryteriów, podróżujący jedynie po to aby szukać — nie wiem; wydaje mi się jednak, że to już był wielki triumf tamtej sceny i że to właśnie powinno stać się celem i dążeniem przyszłego teatru dla mas“.

Waldemar Babinicz napisze w dwadzieścia lat później: „Teatr kielecko-radomski nosi imię Stefana Żeromskiego. Wolno sądzić, iż żadna placówka kulturalna w tym regionie nie jest otaczana tak powszechną sympatią, miłością, jak Teatr im. Stefana Żeromskiego. Można się było o tym przekonać w roku ubiegłym, kiedy cały kraj, a kielecczyzna w szczególności, obchodził setną rocznicę urodzin wielkiego pisarza. Do teatru kieleckiego ciągnęły ze wszystkich zakątków województwa tłumy starych i młodych, a i sam Teatr nie szczędził trudów i wysiłków, aby dotrzeć do oddalonych wsi i miasteczek z „Przepióreczką“. Na pytanie zawarte w ankiecie rozpisanej przez kieleckie organizacje młodzieżowe: „Jaka placówka, zdaniem twoim, najbardziej i najwierniej realizuje testament ideowy Żeromskiego — padały najczęściej jednobrzmiące odpowiedzi: teatr kielecki“.



TEOFIL TRZCIŃSKI

TROCHĘ HISTORII TEATRU W KIELCACH

Bodaj że Anatol France powiedział kiedyś, że „prowincją“ nazywa się jakieś miasto dopiero wtedy, gdy nie posiada nawet własnego teatru. Wedle tej trafnej definicji musiałoby się Kielce — o ile idzie o okres do tej wojny — sklasyfikować, niestety, jako zwyczajną prowincję. Bo stałego teatru nigdy tu nie było i nic wybitnego w dziedzinie teatralnej się nie zdarzyło, jak w tylu innych miastach dawnej „Kongresówki“. Kalisz np. ma wcale bogatą historię teatralną jeszcze od czasów Bogusławskiego, a Piotrków może poszczycić się tym, że jeden z dwu utworów Słowackiego, które przeszły przez ucho igielne cenzury carskiej, tj. „Balladyna“, ukazała się tam po raz pierwszy w Kongresówce na długo przed warszawskimi Rozmaitościami.

Jednak przy ściślejszym badaniu przeszłości teatralnej Kielce napotyka się na pewne symptomy, które świadczą o istnieniu jakichś potrzeb, jakichś ambicji i zamierzeń, nie spełnionych może raczej wskutek odrębnych warunków tego miasta bez większego przemysłu, miasta będącego tylko w pewnych okresach roku i to na krótko, punktem zbornym okolicznego ziemiaństwa. Zastanawiające jest na przykład istnienie prawdziwej sali teatralnej, liczącej sobie już coś około 70 lat żywota, rozczulająco starodawnej, ale stylem architektury dziwnie przypominającej ową salkę w warszawskim Towarzystwie Dobroczyńności (spaloną podczas tej wojny), siedzibę pierwszych Rozmaitości z r. 1829, gdzie w listopadzie 1830 r. zaszła scena uwieczniona przez Wyspiańskiego w *Nocy Listopadowej*.

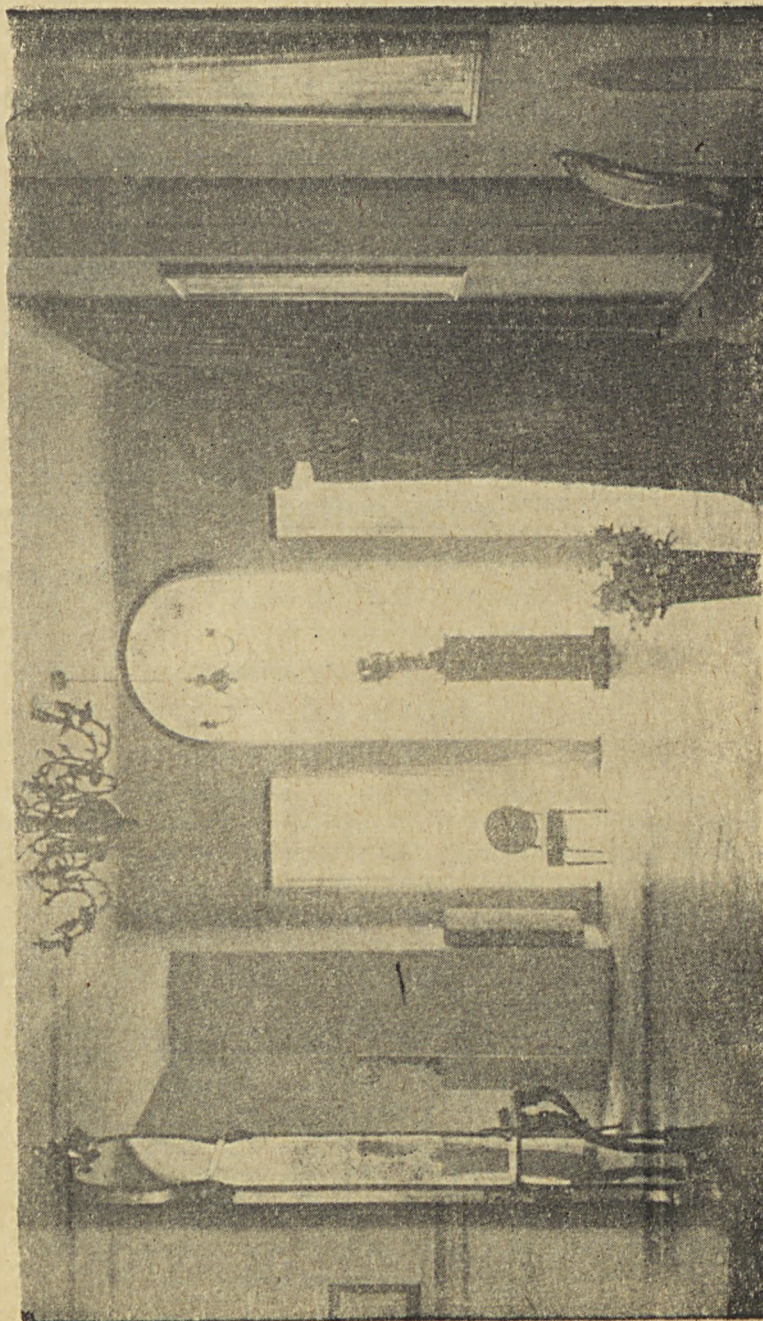
Takiej sali (zajmiemy się nią w dalszym ciągu) nie buduje się bez potrzeby i bez konkretnego celu, choćby w perspektywach przyszłości. Nie był to pierwszy teatr wzniesiony w tym mieście. Już w pierwszej połowie XIX wieku szwajcarska rodzina Lardellich, osiedlona w Królestwie po wojnach napoleońskich zakłada w Kielcach cukiernię, potem hotelik z salą balową, wreszcie buduje dom, w którym urządza teatr, zwany „Teatrem Lardellego“. (Ślady architektury tego teatru można widzieć dotąd w domu, gdzie mieści się hala rybna). Rzecz jasna, że w tym wypadku szło w pierwszej linii o pomieszczenie dla przejezdnych trup teatralnych, które zresztą przedtem, w razie potrzeby, nie gardziły i zwyczajną szopą. A zajeżdżał do Kielc nawet teatr z Krakowa, jak np. w r. 1828 kompania Miłkowskiego i Fiszera, która zapoznała kielczan z Fredrą (*Damy i Huzary*) grała *Otella* i opery *Krakowiacy i górale*, *Wolny Strzelec*, *Cyrulik Sewilski*, *Precjoza* i inne.

Teatr Lardellego widocznie okazał się z biegiem czasu za mały, skoro w latach 70 pomyślano o budowie nowej sali teatralnej. Zajął się tym Ludwik Sztumpf (ze spolszczonej rodziny niemieckiej), który po przesiedleniu się z Radomia zakupił w latach 1878 i 79 dwa ogrody z domkami przy obecnej ulicy Sienkiewicza i na tym terenie wybudował hotel polski wraz z salą teatralną na I piętrze, istniejącą dotychczas. Dziwny to teatrzyk, przywodzący na myśl dawno minione czasy. Ma dwa pięterka, na I tylko łoża, na II – ławy i miejsca do stania.

Scenę szeroką na 7 metrów i tyleż mniej więcej głębką, ozdabiają dwie kariatydy kobiece (w stylu epoki), dźwigające górny gzyms, na którym jeszcze niedawno figurował cytat z Horacego:

„*Omne tulit punctum
Qui miscuit utile dulci*”.

oraz herb miasta Kielc z literami C.K. (*Civitas Kielecensis*). I napis i herb zatarto podczas odnawiania teatru po tamtej wojnie. Należało by je koniecznie przywrócić, podobnie jak medaliony w płaskorzeźbie, umieszczone na parapetach łoż,



Foyer Teatru im. S. Zeromskiego.

również usunięte. Salka ta jest na swój sposób dokumentem epoki.

Teatr Sztumpfa, nazwany przez kielczan w swoim czasie poufale „Teatrem Ludwika“ — otwarto występami trupy wędrowniej J. Teksla, tego niestrudzonego wędrownika po całej Polsce, którego działalność zasługiwałaby na osobną monografię. Później inne trupy gościły tam okresowo: i Anastazy Trap-szo i Ratajewicz i Puchniewicz, u którego laury zbierała młoda aktorka Stanisława Wilska, późniejsza wielka tragiczka Stanisława Wysocka, w nowszych czasach: Majdrowicz, w którego teatrze pierwsze kroki stawiała urocza Majdrowiczówna w wieku niemal dzieciennym, oraz Marecki, który wszedł do historii teatru przez pierwsze wystawienie *Królowej Przedmieścia* za letniego pobytu w Krakowie. Stałego całorocznego teatru nie udało się nigdy zainstalować, pomimo sporadycznych usiłowań.

(*Dziennik Polski*, 1947)



Z E S P Ó Ł
PAŃSTWOWEGO TEATRU IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

W SEZONIE 1965/66

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

Zdzisław Grywałd

REŻYSERZY:

Bohdan Czechak, Andrzej Dobrowolski, Józef Gruda

SCENOGRAFOWIE:

Stanisław Cegielski, Jan Golka, Marian Gostyński

KIEROWNIK MUZYCZNY:

Mirosław Niziurski

SEKRETARZ LITERACKI:

Tadeusz Wiącek

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

Irena Bielenin, Janina Bernas, Halina Bulik, Elżbieta Cegielska, Lidia Holik, Danuta Kamińska, Barbara Koziarska, Maria Kubicka, Jadwiga Lesiak, Helena Maass, Irena Malarczyk, Sabina Mielczarek, Stanisława Orska, Zofia Paszkowska, Ludwika Śniadecka, Nina Skołuba, Maria Winklerowa, Hanna Zielińska, Mieczysław Bielecki, Edmund Biernacki, Bogdan Budziszewski, Tadasz Brich, Władysław Bułka, Konrad Fulde, Henryk Giżycki, Stanisław Kamiński, Edmund Karasiński, Zbigniew Krężałowski, Stanisław Łopatowski, Stanisław Masłowski, Stanisław Moskałowicz, Bolesław Orski, Władysław Pawłowicz, Zbigniew Plato, Adam Rokossowski, Andrzej Salawa, Józef Stylko, Jarosław Strzemień, Jerzy Szmidt, Jerzy Wasiuczyński, Zygmunt Wiaderny.

INSPICJENCI:

Romualda Kamińska, Zdzisław Nowicki, Krystyna Olejniczak.

SUFLERZY:

Zdzisława Kawalerczyk, Eliza Krupska, Romana Szczurek.

KIEROWNIK TECHNICZNY:

Bogusław Zieliński

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Halina Biernacka, Bronisława Borowik, Paulina Boczarowa, Kazimierz Ciesielski, Stefan Dudzic, Magdalena Fabrowska, Kazimierz Gutwiński, Stanisława Jalocho, Zbigniew Karyś, Tadeusz Karyś, Bogdan Konieckiewicz, Jan Kubicki, Stanisław Kustra, Janusz Kowalczyk, Władysława Kukułka, Józef Łepecki, Marian Mazur, Maria Makowska, Edward Morek, Tadeusz Parkita, Zygmunt Pawlik, Stefan Piwowar, Jadwiga Piwowar, Zenon Piwowarczyk, Edmund Pomarański, Józef Ponichtera, Bolesław Pobocho, Stanisław Pobocho, Zofia Pulut, Józef Rybiński, Henryk Siekiera, Stanisław Stępień, Jan Staniec, Zygmunt Sochański, Barbara Socha, Mieczysław Stypiński, Marian Sztuka, Bronisława Szymańska, Maria Szyksznia, Stefania Tomaszewska, Stanisław Woźniak, Mieczysław Wulczyński, Ryszard Zając, Zofia Zapala, Henryka Zaporowska.

ADMINISTRACJA

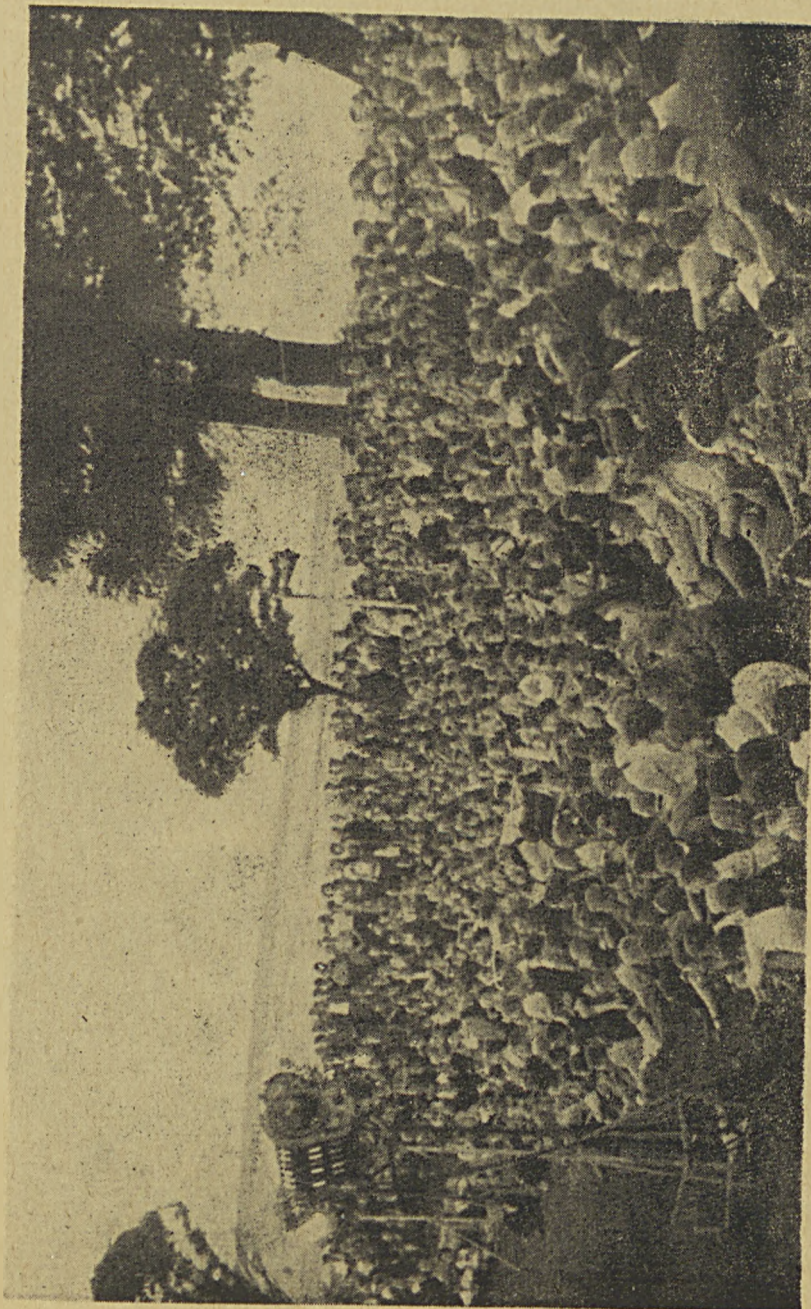
Aleksandra Bielecka, Maria Chodor, Teresa Chrzan, Alina Cień, Władysława Czahorowska, Krystyna Jakubiak, Józef Kieres, Lidia Łutczyk Jan Łukasik, Witold Medyński, Jadwiga Myśliwiec, Leokadia Rzepko, Anna Świrko, Jolanta Sperka, Jadwiga Wesołowska, Danuta Wodzicka.

ZESPÓŁ OBSŁUGI:

Mieczysław Biegański, Antonina Biskupska, Stanisława Dąbrowska, Lucjan Fabrowski, Helena Gołuch, Gomuła Janina, Haniecka Bronisława, Maria Kamińska, Majewski Franciszek, Lucjan Majchrzak, Franciszka Miernik, Maria Pawlik, Helena Pobocho, Stanisław Przydatek, Stefan Rdzanek, Władysław Surgiel, Maria Surgiel, Mieczysław Szybalski, Stanisław Sadza, Roman Strycharz, Szymański Bronisław, Jarosław Wesołowski Leokadia Wojciechowska, Lucjan Wójcicki.

BILETERKI - SZATNIARKI:

Irena Ankierstein, Józefa Bąk, Józef Bator, Janina Gomuła, Stanisława Kubicka, Edmund Pakosz, Stanisława Pakosz, Janina Pawelec, Katarzyna Różewicz, Anastazja Sochańska.



Teatr im. S. Zeromskiego. Widownia wiejska na przedstawieniu „Hamleta”. Bodzentyn, 1964 r.

1899. RSW „Prasa”, Kielce. 2000. A5. K-1-1279.

W Y D A W C A

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

