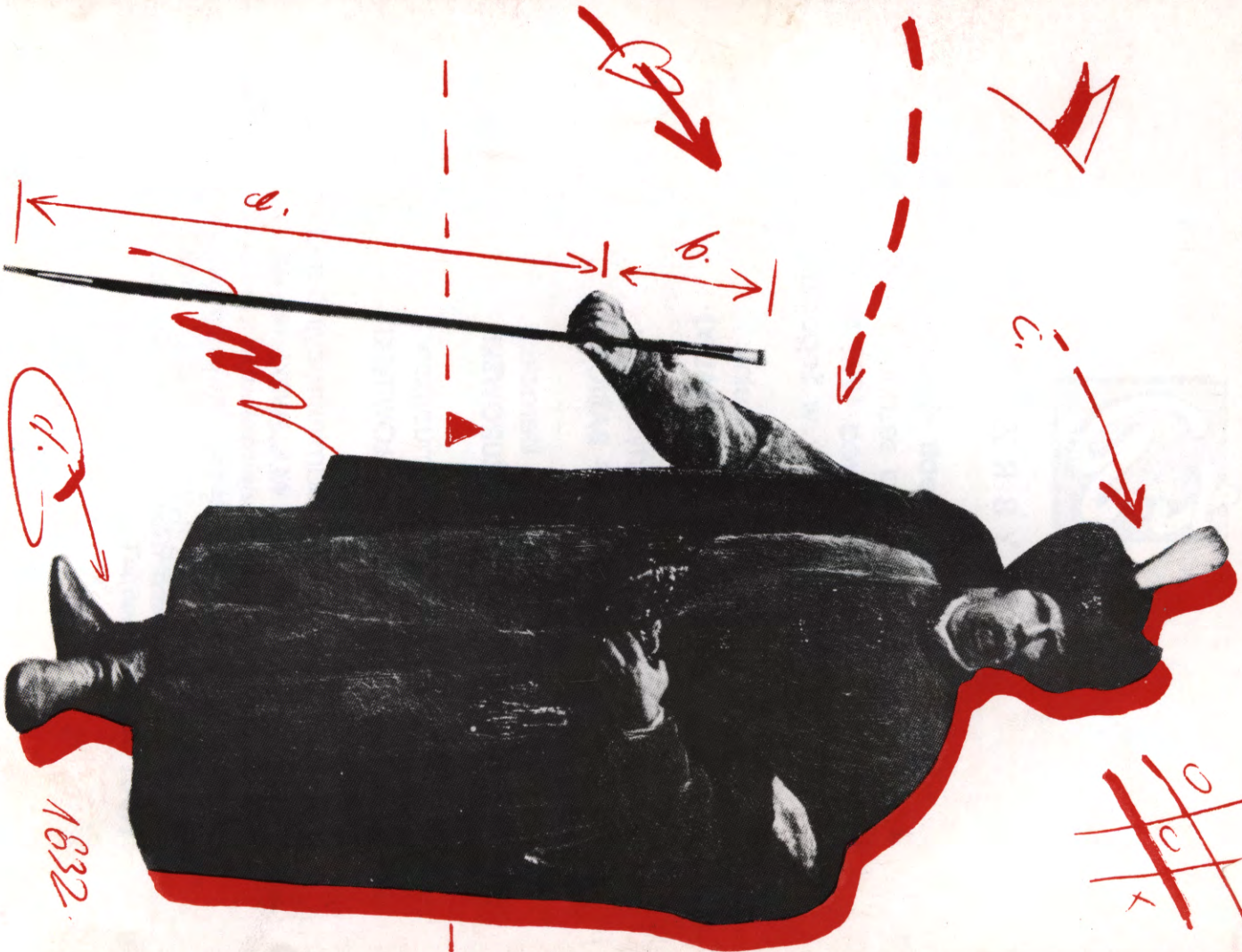
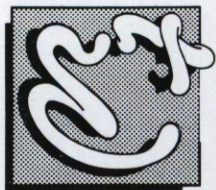


ALEKSANDER FREDRO PAN JOWIALSKI



TEATR



W Y B R Z E Ż E

Państwowy Teatr „Wybrzeże“

Trzecia premiera sezonu 1991/92

dnia 1 marca 1992 r.

Teatr Kameralny w Sopocie

Dyrektor naczelny:

STANISŁAW MICHALSKI

Dyrektor artystyczny:

KRZYSZTOF BABICKI

Kierownik literacki:

ANDRZEJ ŻUROWSKI

Kierownik muzyczny:

ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Zastępca dyrektora d/s administracyjno-technicznych:

PAWEŁ MAJEWSKI

Asystent dyrektora d/s koordynacji artystycznej:

BARBARA PATORSKA

pochodził z korpusu Dworkielnego p. Ramona i nie był
przepisowo zgłoszeni w cyku (YOB) Michaleś szubst

Odczytujemy tę pierwszą **DKZAJIWOŁ'WAQ**
ona niejako poddaje ten

niemurkałnym literacko, w. jego nie wyczuć To ze Fredo
on był **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

DKZAJIWOŁ'WAQ - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ** - **DKZAJIWOŁ'WAQ**

Tadeusz Żeleński (Boy) PAN JOWIALSKI

Zdaniem prof. Kucharskiego Fredro, pisząc PANA JOWIALSKIEGO tuż po upadku powstania listopadowego, w epoce największego zniekształcenia i oglupienia warstw przodujących w Galicji, chciał swoją sztuką wstrząsnąć rodaków. Jest to krwawa artystofanowska satyra: dom Jowialskich to przedpokój Polski. Chłosta serwilizmu („urzędy koronne”) i bezmyślność. Jowialski – to marazm intelektualna” (przysłowia i bajeczki), obojętność na te setki czy tysiące dusz, których jako właściciel kilku wsi jest panem. Jowialski odpowiedzialny jest za syna idiotę, godnego „dziedzica swej lutni i imienia”. Dom Jowialskiego – to Polska „bez serc i bez ducha, wegetująca, przeżuwająca i dobrze trawiąca”, życie Pana Jowialskiego to – „życie nikczemne”!

(...) „Okragło siedem miesięcy po zdobyciu Warszawy przez Paskiewicza ukończył Fredro (7 kwietnia 1832r.) pierwsze opracowanie komedii, która z powodów łatwo zrozumiałych nie tyka ani jednym słowem świeżej klęski narodowej, a jednak cała mówi nie o czym innym, tylko o źródłach, z których wypływają wody zatrute, niosące klęskę na tany życia...”

Tak rozpoczęła się studium prof. Kucharskiego o PANU JOWIALSKIM. (Wstęp do „Pana Jowialskiego”, Biblioteka Narodowa, Kraków (1921) – przyp. J. Gutarowski). Teza nęcąca niewątpliwie: nadaje ona komedii Fredry szerokie rozpięcie, czyniąc z niej coś w rodzaju WESELA Wyspiańskiego na owe czasy: stąd chwilowe powodzenie tej koncepcji. Ale zbadajmy, o ile ma ona uzasadnienie w samym utworze? Czy tak ściśle wiązanie tej komedii (któż wie zresztą, kiedy poczętej w głowie poety) z wzięciem Warszawy i upadkiem powstania nie jest trochę fantazyjne? Data! Innymi drogami idzie mechanizm twórczości: to nie artystykul dziennikarski, który bezpośrednio reaguje na wydarzenia.

Nie mówię tego bez przyczyny. Bo oto patrzmy, na jakie manowce wiedzie prof. Kucharskiego owa data. Czym stają się dla niego choćby Ludmir i Wiktor:

„... Są to artyści puszujący wróżbę, ale w tej literacko-malarskiej wędrowce tak wielką rolę odgrywa paszport, tak ci wędrownicy są nagabywani i prowadzeni „przez żołnierzy”, jakby

pochodzili z korpusu Dwernickiego czy Ramorina i nie byli przepisowo zgłoszeni w cyrkule...”

Odczytujemy tę pierwszą scenę Ludmira z Wiktoorem; ważną, bo ona niejako poddaje ton komedii. Trzeba chyba być zupełnie niemuzycznym literacko, aby tego nie wyczuć. To, że Fredro – gdyby istotnie dwaj jego bohaterowie „pochodzili z korpusu Dwernickiego czy Ramorina” – nie mógłby tego powiedzieć wprost, to jasne; ale po wszystkie czasy poeci umieli sobie dawać radę z cenzurą; znalazłby tedy niewątpliwie transpozycję, która by pozwoliła bodaj przemycić ten ich charakter. Tymczasem cóż widzimy? Dwóch wesolych, niefrasobliwych artystów włóczących się od karczmy do karczmy, aby tam podpatrywać typy, pochłoniętych swoją sztuką i zagadnieniami czysto estetycznej natury. I Ludmir wygłasza teorie, które – czuło to – są teoriami samego autora: „Komedia Moliere koniec wzięła” – „nie ma wydatnych zarysów” – „trzeba szukać charakterów...”. Chodzi o istotę nowoczesnego teatru. Jesteśmy duchem o sto, o tysiąc mil od powstania i od jego katastrofy. Jeżeli tą sceną Fredro chciałby nam poddać ton „krwawej satyry”, trzeba przyjąć, że uczyliłby to bardzo niezręcznie.

(...) Musiałby Fredro być bardzo lichym pisarzem scenicznym, aby napisać rzecz tak, że ani jedna litera z tych objaśnień nie wychodzi w teatrze; trzeba jej szukać dopiero w mozolnym wykręcaniu tekstu. I w całej tej komedii więcej doprawdy czuć rozmiłowanego w typach malarza niż oburzonego satyryka. Trzeba to podkreślić: tego, co nas najbardziej uderza w owej klasie, jej „paszytnictwa, jej beztroskiego bytowania”, tego bezwarunkowo Fredro nie czuł tak jak my.

(...) Jedno zaciążyło nad wykładami utworu Fredry. Więść niesie, że Fredro, będąc raz na przedstawieniu PANA JOWIALSKIEGO, miał wyjść z teatru podrażniony śmiechem publiczności mówiąc: „Z czego się oni śmieją?” Ale syn autora sprowadza rzecz do tego, że Fredro wyszedł, bo mu się nie podobała gra aktorów.

(...) I mamy jeszcze inną enuncjację Fredry, bardzo interesującą podaną przez K. Wójcickiego. Mówi doń Fredro w roku 1869: „Jowialskiego nie pojęto i grać należycie nie potrafią. Ja tę postać żywcem wzięłem z sędziwego staruszka Grzymyła, którego z bliska

znalem. Dobroduszny, pełen prostoty starowina powtarzał przysłowia i bajeczki, jakie z lat młodości zapamiętał, a tu z niego robią jakiegoś bohatera, stroją go w kontusz i żupan bez potrzeby...”

Tych parę słów o dobroduszonym, pełnym prostoty starowianie ani rusz nie licuje z „krwawym” wizerunkiem Jowialskiego, jaki sobie urobił profesor Kucharski. Ale od czego metoda naukowa! Prof. Kucharski, cytując ten tekst, najspokojniej opuszcza cały środek, który wypisał kursywą, co oczywiście grubo zmienia sens! A przecież kilkuwierszowe wyznanie Fredry określające, jak sam poeta rozumiał swoją postać, można chyba przytoczyć w całości! I zasługiwano na to, skoro właśnie o to chodzi, jak mamy tę postać rozumieć. (...) A wszak to własne zwierzenie pisarza najprościej może zawiodłoby nas na właściwą drogę. Artysta rozkoszujący się egzemplarzami ludzkimi gotów jak Ludmir udać śpiącego w krzakach pijaka, aby pochwyć na gorącym uczynku „charaktery”, kolekcjoner oryginałów, poeta urzeczony wizją życia – to Fredro. To, że komedia ta jest satyrą, to pewne. Ale jakże dobroliwą, uśmiechniętą. Nawet ta najwyraźniej satyryczna i „najkrwawsza” rzekomo scena przebrania tureckiego, gdy Jowialski zdaje sprawę Ludmirowi z urzędów koronnych, jakże w gruncie rzeczy jest niewinną! Jeżeli „niccość obywatelskich tytułów i chwalców” i „przewrotność ojcowskiego rządu” dostaje tu „chłostę”, doprawdy ta chłosta wymierzona jest dość niestrasznym biczkiem. Takie powiedzenie jak: „Jestem sułtan, słuchajcie, co każę: jeść, pić i pienieć!” nie, to nie są doprawdy zbyt srogie pociski. I straszliwego nakręcania tekstu trzeba, aby w nich ujrzeć „jedną z najbardziejnych kart naszej literatury porozbiorowej”.

Ostatecznie, biorąc rzecz bez uprzedzeń, Fredro dał swemu Jowialskiemu raczej zalety. Miły, uprzejmy, delikatny, kochający, gościnnie... A – z drugiej strony – czy mamy jakie poszlaki ujemnych cech jego charakteru? Nie, doprawdy nie tak postępuje satyryk, jeżeli chce kogoś zohydzić do szczytu; jeżeli – jak twierdzi jego komentator – pokazuje na scenie „życie nikczemne”.

Fredro – to nie żaden Isben. Kiedy coś chce powiedzieć, mówi po prostu i dobitnie; kiedy czegoś nie mówi, widocznie nie ma zamiaru powiedzieć. Umiał powiedzieć jasno o Geldhabie. Skąd wśród tylu jego arcyjasnych komedii ta jedna ma być spleciem rebusów?

No i jak mógłby się Fredro znęcać nad staruszkami! Ten Pan

stryjeicznym dziadkiem panny Anieli Dobrońskiej... Toć to wszystko dzieje się w rodzinie. (...)

Uśmiech przeważa w najlepszych komediach Fredry. Kiedy później, na schyłku, zgorzkniał, wówczas i twórczość jego osłabła. Straciwszy uśmiech, stracił swoją siłę. Ostrożnie zatem z teoriami, które przekształcają zupełnie charakter pisarza.

Wykład prof. Kucharskiego powitano zrazu dość przychylnie. A oto, moim zdaniem, powód. Pomiędzy szlachetniczną Fredry a nowoczesną demokracją czas wykopał przepaść niezrozumienia. Otóż ten wykład rzuca pomost między pisarzem a nowoczesnością; ale czyni to fałszując poniekąd Fredrę, każąc mi pluć na to, z czego on się tylko uśmiechał. Tylko brak w tym konsekwencji: czemuż wszystko skrupiło się na biednym Jowialskim? Czy ZEMSTY nie można przyrzadzić równie na ponuro? (...)

(...) arcydzieła literatury do każdego pokolenia – do każdego człowieka – mówią odmiennym językiem, jak różne rzeczy pozwalają w sobie wyczytać, wciąż pozostaje żywe i tajemnicze. DZIEŁO MÓWI WCIĄŻ CO INNEGO; A CO CHCIAŁ POWIEDZIEĆ JEGO AUTOR, CZY MY WIEMY, CZY ON SAM ZAWSZE WIE? (...)

(Fragment zaczerpnięto z tomu: Obrachunki Fredrowskie")



Władysław Szyszkowski

PAN JOWIALSKI

Pan Jowialski ukończony został w pierwszej redakcji, jak świadczy rękopis, 7 kwietnia 1832 r. i 22 czerwca tegoż roku został wystawiony w teatrze lwoskim. Powstanie więc tej komedii przypada na okres, kiedy Fredro nie brał jeszcze czynnego udziału w życiu politycznym (deputowanym do Sejmu Stanowego został dopiero w październiku tego roku), jednocześnie zaś lata 1830–1831, w których sejm wcale się nie zbierał, wykazały cały jego bezwład. Nic dziwnego więc, że w pisanym w tym czasie utworze znalazła się także satyra na ówczesne stosunki polityczne w Galicji. (...)

Zespół scen, zawierających bardzo wyraźne aluzje do ówczesnych stosunków politycznych w Galicji, stanowi związek całej akcji jako moment zenitowania się dwóch światów, miejskiego, reprezentowanego przez Ludmira i Wiktora, oraz wiejskiego, na który składa się cały dom Jowialskich wraz z konkurującym o rękę Heleny Januszem, wybierającym poza to środowisko nie tyle ze względu na swój „rozum i wieś”, ile przez swój urząd „honorowego deputata”. (...)

Wobec kontrastowego zestawienia obu środowisk w akcie 1 (dosadna charakterystyka rodziny Jowialskich została włożona w usta Sambelanowej), zdawało by się, że właśnie ci dwojga młodzińcy przybývający z innego środowiska powinni by wnieść w zatęchłą atmosferę domu Jowialskich powiew szerszego świata, zwłaszcza że i sam Ludmir patrzy początkowo na ten mały światek jako na zbiór oryginalnych godnych uwiecznienia w powieści, ale trudnych do współżycia. Fredro jednak snuje swój wątek komediowy inaczej, każe Ludmirowi zapomnieć o celu jego wędrowek, mianowicie o szukaniu wśród prostego ludu „rozsądku, dowcipu, przenikliwości”, a wsiąknąć w to środowisko, w którym znalazł się przypadkiem. Czy tylko z miłości do Heleny, z której sztuczności zdaje sobie sprawę? Bynajmniej. W marzeniach swoich Ludmir widzi już obraz swojego przyszłego życia przy boku Heleny w warunkach jak najbardziej filisterskich. Nie mógł jednak inaczej pokierować drogą życiową swojego bohatera autor, który już jako 27-letni kandydat do stanu małżeńskiego pisał w liście do jednego ze swoich przyjaciół: „Kręcimy się, jak chcemy, błędźmy, igrzamy po tym świecie, zawsze jednak przy końcu znajdziemy przed sobą drogę,

którą szli nasi poprzednicy i którą pójdą nasze potomki. Na tej drodze mieszka spokojne życie wśród rodziny i tą drogą najspadniej zbliżyć się do grobu nie pragnąc go ani się nie tworzyć”. (...)

... w walce o rękę Heleny syn Marii Bobek i bliżej nam nieznanego śp. generał-majora Tuza odnosi zwycięstwo nad swoim rywalem, który ma nie tylko „imię i majątek”, ale jest nadto honorowym deputatem do Wydziału Stanowego ówczesnej Galicji, instytucji dostępnej jedynie dla przedstawicieli klas uprzywilejowanych. Co więcej, dzieje się to przy życzliwym poparciu dziadka Heleny, szlachcica z krwi o kości, oraz milczącej zgodnie Szambelana, który tytuł swój zawdzięcza wywodowi rodowemu z ośmiu pokoleń po mieczu i czterech po kądzieni. Zakonczenie komedii niedwuznacznie podkreśla całkowitą klęskę honorowego deputata przysłówiem pana Jowialskiego: „Wszyscy tańcowali, a tyś skrzyпка zapłacił”. (...)

Takie rozwiązanie konfliktu dramatycznego przez pisarza o poglądach zasadniczo tak bardzo konserwatywnych odzwierciedla niewątpliwie pewne zachwianie się dotychczasowych podstaw ideologii szlacheckiej w związku ze zmianami w ówczesnym stanie posiadania. Bogacenie się na nabytych za bezcen od trądu austrackiego dobrach królewskich i poklasztornych, napływ ludzi z innych zaborów i krajów austrackich, łatwość nabywania za pieniądze różnego rodzaju tytułów – wszystko to torowało drogę ludziom nowym do zamkniętej dotąd w swoim świecie warszwy ziemiańskiej i wpływało jednocześnie na pewne osłabienie dotychczasowych przesądów kastowych, które przetrwały wśród osiadłej tu szlachty jeszcze za czasów dawnej Rzplitej.

W kompromisowym rozwiązaniu przez Fredrę w Panu Jowialskim problemu pochodzenia społecznego, polegającym na wprowadzeniu do rodziny Jowialskich człowieka z innej klasy społecznej z jednoczesnym ułatwieniem mu tego przejścia przez nieoczekiwane pokrewieństwo z Szambelanową, słusznie możemy upatrywać przejaw owego zakłopotania, w jakim znalazła się szlachta wobec zmian zachodzących w strukturze społecznej ziemiaństwa w związku ze swoistymi warunkami życia w ówczesnej Galicji. Konflikt między Januszem mającym „imię i wieś” i ubogim

ALEKSANDER FREDRO

PAN JOWIALSKI



OBSADA:

JOWIALSKI.....
SZABELAN.....
LUDMIIR.....
WIKTOR.....
JANUSZ.....
JOWIALSKA.....
SZABELANOWA.....
HELENKA.....
ZANDARM I
ZANDARM II
SŁUŻĄCY I
SŁUŻĄCY II
SŁUŻĄCY III
SŁUŻĄCA

REŻYSERIA: MAREK OKOPIŃSKI

WSPÓŁPRACA REŻYSERSKA: JERZY ŁAPIŃSKI

SCENOGRAFIA: AGNIESZKA ŁAPIŃSKA MUZYKA: ANDRZEJ GŁOWIŃSKI RUCH SCENICZNY: ZYGMUNT KAMIŃSKI

Jerzy Łapiński
Florian Staniewski
Jacek Mikołajczak
Mirosław Krawczyk
Jacek Godek
Halina Stojewska
Elżbieta Goetel
Joanna Kreft-Baka
Jerzy Dąbkowski
Maciej Szemiel
Jerzy Dąbkowski
Maciej Szemiel
Wojciech Kaczanowski
Tomira Kowalik

Inscjencjant:

Waldemar Sadowski

Asystent reżysera:

Elżbieta Goetel

Sufier:

Tomira Kowalik

literatem dobijającym się awansu społecznego wśród warstwy uprzywilejowanej był do pewnego stopnia typowy dla ówczesnych stosunków galicyjskich.

Wydobywając z tego konfliktu sporo efektów komicznych niebyleb dbał Fredro o umotywowanie rozwoju akcji w swojej komedii. Jak nieoczekiwanie rozwiązuje się zakłamanie dramatyczne, tak nagle zawiązuje się akcja, zwłaszcza jeśli chodzi o stosunek między Ludmirem a Heleną. (...)

Wartość komedii tkwi nie tyle jednak w układzie poszczególnych sytuacji i wiązaniu ich w jednolitą całość, ile raczej w odmalowaniu środowiska, w którym znalazł się Ludmir. Składają się na nie charaktery o bardzo różnych rysach indywidualnych, wyrażające się nie tyle w działaniu, co w sposobie myślenia i w mowie poszczególnych osób. Charakterystyczną cechą wszystkich członków rodziny Jowiałskich są pewne nalogi myślowe, które ujawniają się z niesłabnącą siłą w różnych sytuacjach życiowych i przez to wywołują wrażenie komiczne. Tak więc myśli Szambelana wciągają krążą dookoła jego klatek i ptaszków, Szambelanova ustawicznie powraca do wspomnień związanych ze śp. jenerał-majorem Tuzem i wysiła się w kierunku popisywania się swą kiepską francuszczyzną, pani Jowiałska wsłuchuje się tylko w słowa swojego męża i wtóruje im jak pozytywka. Nawet Janusz, choć nie należy jeszcze do rodziny, zdaje się już powoli do niej upodabniać przypominając nam również przy każdej sposobności, że ma „rozum i wieś”. Jedną Heleną wykazuje nieco szersze zainteresowania, ale śmiešność jej polega znowu na ubieraniu wszystkich swoich myśli w przesadnie romantyczną formę. U jednych zjawisko to graniczy już z manią, jak np. u Szambelana, u innych jest dopiero dziwactwem, które się będzie potęgowało z latami, jak np. u Szambelanowej, jeszcze u innych, np. u Heleny, jest to choroba do uleczenia, jak twierdzi Ludmir.

O ile komizm tych postaci wynika z kontrastu między sytuacją a nalogiami myślowymi, które im stale towarzyszą, to u pana Jowiałskiego podziwiamy wręcz coś przeciwnego – właśnie trafność przystosowania jego przysłów i bajek do każdej nadarzającej się sytuacji. Toteż inne osoby występujące w komedii zaczynają z czasem nużyć swą jednostajnością, niektóre zaś jak Szambelana wskutek pewnej przesady wywołują miejscami już nie śmiech, lecz

raczej politowanie, pan Jowiałski natomiast pozostaje do końca postacią żywą, tryskającą dowcipem i wesołością. (...)

Nie jest on głównym bohaterem utworu, gdyż nie wywiera bezpośredniego wpływu na bieg akcji, jest tylko jakby komentatorem tego, co dzieje się na scenie. Komentarz ten jednak jest wiernym odbiciem szlacheckiego stosunku do życia i jako taki nadaje szczególny koloryt komedii Fredry. Wielki urok zaś, jakim otoczył autor tę postać, i użycie jej imienia jako tytułu utworu świadczy, że bliższy mu był świat zachodzący w przeszłość niż świat nowy, reprezentowany przez Ludmira i Wiktora, szukających podniet do swej twórczości artystycznej w obcowaniu z innymi, upośledzonymi dotychczas warstwami społecznymi. (...)

Pan Jowiałski odstawiając właściwe oblicze ówczesnej szlachty galicyjskiej był jednocześnie wyrazem uczuciowego związku łączącego autora z tym światem.

(Fragmenty zaczerpnięto ze: **Wstępu do PANA JOWIAŁSKIEGO, Wrocław 1952**



MARKEK OKOPIŃSKI



Związki Marka Okopińskiego z teatrem datują się od 1951 r., kiedy to dwa lata przed ukończeniem Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Aktorskiej w Łodzi rozpoczęła pracę w łódzkim Teatrze Nowym kierowanym przez Kazimierza Dejmka. Tam też debiutuje jako reżyser w 1956 roku wystawieniem sztuki A. Rudnickiego: „Manfred”.

„W latach 1951–1956 terminowałem u Kazimierza Dejmka – wspomina po latach. Prowadziłem asystentury i koordynację pracy artystycznej – to była właśnie szkoła dla przyszłego dyrektora teatru”.

Po „rozstaniu” się z Dejmkiem, stażu reżyserskim u Byrskich w Poznaniu (z tego okresu pochodzi głośna realizacja sztuki Büchnera: „Woyzeck”. do której scenografię przygotował Piotr Potworowski), sezonie w Katowicach „uwieńczonym” zdobyciem głównej nagrody na I Wrocławskim Festiwalu Współczesnych Sztuk Teatralnych za „Wielkiego Bobby” Gruszczyńskiego, w 1960 roku na 3 sezony Okopiński przejmuje swój pierwszy teatr – teatr w Zielonej Górze.

„Mój poprzednik, Jerzy Zegalski zostawił mi uformowany już zespół. Wzmocniłem go grupą młodzieży aktorskiej, którą wzięłam z Warszawy. Pomogła mi Stanisława Perzanowska, namawiając studentów, aby mi ufali. Byłem jeszcze człowiekiem bez nazwiska...”

Moment przełomowy w życiu Marka Okopińskiego. Od tej pory nieomalże do dziś starał się będzie pogodzić funkcję dyrektora, reżysera i coraz rzadziej aktora. Od tego momentu poszukiwał ciągle będzie dla siebie miejsca, w którym mógłby osiąść na dłużej.

Trzy lata dyrekcji Okopińskiego zapisały się w historii zielonogórskiego teatru licznymi laureami festiwalowymi. „Kochankowie z Werony” Iwaskiewicza, „Kondukt” Drodzowskiego, „Ryszard II” Szekspira, „Portret” Gawlika, „Wyzwolenie” Wyspiańskiego. Nagrody zespołowe i indywidualne. Reżyserskie, scenograficzne, aktorskie. Swoje sukcesy święcą: Halina Winiarska, Zdzisław Wardejn, Józef Fryzlewicz.

Tymczasem Okopiński przenosi się do Poznania. Tu w latach 1963–1967 jako dyrektor i kierownik artystyczny teatrów dramatycznych wystawia z powodzeniem: „Ifigenię w Taurydzie” z H. Winiarską, „Don Juana” Moliera z L. Pietraszakiem, „Antoniusza i Kleopatry” Szekspira z D. Balicką i J. Fryzlewiczem, „Tango” Mrożka z Z. Wardejnem, „Niebieskiego ptaka” Maeterlincka, „Marchoła” Kasprowicza z W. Gryniem, „Wyzwolenie” Wyspiańskiego, „Wesele Figara” Beaumarchais’a, „Bazyliśse Teofanu” Micińskiego żeby wymienić spektakle najbardziej znaczące.

W tym czasie ostatecznie kształtuje swój „warsztat” artystyczny. „W swojej pracy reżyserskiej wychodzę od tekstu. Uważam, że nie ma sensu robienie utworu przeciw autorowi. Dlatego jestem przeciwny wszelkim „przestawiankom” i przeinaczeniom. Nie można jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie jak daleko może sięgać samowola reżysera wobec tekstu. To chyba kwestia... taktu, a na pewno odpowiedzialności artystycznej. Są przedstawienia pozornie światoburcze, bezwzględne wobec autora, podczas gdy w rzeczywistości są one tylko takie wobec tradycyjnego czytania tekstu. Nie mam od razu gotowej wizji całego przedstawienia. Sprawy formalne, nawet interpretacje aktorskie – wszystko to rośnie, rozwija się w miarę pracy na próbach i z tego formuje się kształt spektaklu. Interesuje mnie jak najgłębsze rozszyfrowanie specyfiki i stylu danego autora i jego utworu, znalezienie środków adekwatnych tylko dla tego zjawiska scenicznego. Dla mnie znak sceniczny nigdy nie powinien przesłaniać treści. Można by podsumować to jako „system” opierający się na dogłębnej analizie tekstu i precyzyjnej pracy z aktorem. Moim ideałem jest reżyser, który potrafi sprowokować aktora do ujawnienia wszystkich tkwiących w nim możliwości, nawet tajemnic.

W roku 1965 Okopiński debiutuje jako reżyser operowy. Wystawia „Trubadura” Verdiego, „Halkę” w Operze Wrocławskiej (ponownie w 1975 r. w Tokio) oraz „Kniazia Igora”.

Pod koniec lat sześćdziesiątych na trwałe wiąże się z Teatrem „Wybrzeże”. Najpiękniej gościnnie, potem w latach 1969–1973 jako dyrektor artystyczny kontynuuje „wielkie sezony” tejże sceny.

Nie licząc wielu niezapomnianych realizacji innych reżyserów (powstałych z inspiracji Okopińskiego) sam prezentuje na trójmiejskich scenach tak głośne spektakle, jak: „Termopile polskie” Micinińskiego, „Świat zawikłany – wybór tekstów staropolskich”, „Thermidora” S. Przybyszewskiej, „Nie-Boską komedię” Krasieńskiego, „Otella” i „Hamleta” Szekspira.

To niewątpliwie jeśli nie najlepszy, to przynajmniej najbardziej znaczący okres pracy Marka Okopińskiego. Wspaniale układająca się współpraca z Antonim Biliczakiem (dyrektorem) oraz późniejszym kierownikiem artystycznym – wtedy kierownikiem literackim, Stanisławem Hebanowskim, aktorzy o ogromnych możliwościach, środki finansowe umożliwiające realizację najwspanialszych pomysłów, widzowie „walący do teatru drzwiami i oknami”, zachwycone głosy krytyków.

Okopiński na krótko przenosi się do Wrocławia, wraca do Gdańska, a potem na siedem sezonów do Torunia (w latach 1976–83 prowadzi Teatr im. W. Horzyców) realizując jednocześnie kilka spektakli w Czeskich Budziejowicach, Tokio, Szeged (Węgry), Roztoczu, Moskwie i obecnym St. Petersburgu. Znowu odnosi wiele sukcesów.

„Niezwykła atmosfera Torunia, silne środowisko uniwersyteckie, plastyczne oraz ogromna rywalizacja z Bydgoszczą bardzo mnie tam zdopingowały”.

Współpracuje z J. Świderskim, K. Maysner, J. Krassowskim, A. Markowiczem. Stara się o bardzo „szeroki” repertuar, w równej mierze obejmujący klasykę jak i współczesność. Sam przygotowuje i wystawia m.in. „Marię Stuart” Słowackiego, „Henryka IV na łowach” Bogusławskiego, „Emigrantów” Mrożka, „Powrót posła” Niemcewicza i wiele innych spektakli. W tym czasie teatr toruński poszczycić się może imponującym wręcz dorobkiem liczby przedstawień. Także ich poziomem.

Wydawało się, że rok 1985 otwiera przed Okopińskim szansę niejako podsumowania dotychczasowych doświadczeń. Przejście Teatru Dramatycznego w Warszawie i jednocześnie Teatru Reczypospolitej zapowiada ogromne możliwości samorealizacji.

„Tymczasem – stwierdza w jednym z warszawskich dzienników już w niespełna rok później: – Przyjmując propozycję przejścia do Warszawy na stanowisko dyrektora byłem w dość nietypowej sytuacji. Sezon był już zamknięty, rozmowy z aktorami odbyły się bez mnie, urlopy tuż, tuż... Ponadto obawiałem się nie tyle może dwuwładzy na tych stanowiskach, ale zbyt dużej ilości centrów dyspozycyjnych, od których miałem być zależny (Komitet Centralny, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Miasta, Komitet Wojewódzki)... Przegrałem... Przez tyle lat pracy broniłem się przed Warszawą, choć kilkakrotnie proponowano mi przejście do stolicy. Zawsze byłem zdania, że tu 80 procent energii dyrektor instytucji artystycznej poświęca na sprawy pozarteatralne. I to się sprawdziło. Nie znalazłem na to siły i wiele lat potem „kurkowałem się z tego”.

Od 1987 r. do chwili obecnej Marek Okopiński „broni” się przed funkcją dyrektora. Wiąże się etatowo jako reżyser z Teatrem „Wybrzeże”, reżyseruje (m.in. Gdańsk zawdzięcza mu wspaniałą realizację sztuki G. Taboriego: „Mein Kampf” – premiera 5 października 1990 r.). Przygotowuje spektakle telewizyjne. Udziela się za granicą i w wielu ośrodkach teatralnych w Polsce.

MAREK OKOPIŃSKI – historia i już nieomalże legenda polskiego teatru. 9 listopada ubiegłego roku przypada 35-ta rocznica Jego reżyserskiego debiutu.

Opracował:
Jerzy Gutarowski





Kierownik techniczny:
RYSZARD ZASŁAWSKI

Kierownik scen:
CZESŁAW KROK

Kierownik produkcji:
ZYGMUNT LUBOCKI

OBŚLUGA SPEKTAKLU:

Światła: J. Borowiak, C. Wybraniec
Rekwizyty: J. Pokuciński
Charakteryzacja: K. Wirnarska
Bygadier sceny: L. Dorobek
Zaopatrzenie: G. Kosluch

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
31 70 21 w. 31

TEATR NA TARGU WĘGILOWYM - GDAŃSK

Kasy biletowe: 31 13 28
przedspzedaż i sprzedaż biletów, rezerwacja:
w godz. 12,00-19,00 od wtorku do piątku,
w soboty i niedziele na trzy godz. przed spektaklem,
w poniedziałek kasa nieczynna

TEATR KAMERALNY - Sopot

Kasy biletowe: 51 39 36
przedspzedaż i sprzedaż biletów: w godz. 11,00-13,00,
16,00-19,00 oprócz poniedziałków

Opracowanie programu: **Tomasz Dobrowolski, Jerzy Gutrowski**

TEATR



WYBRZEŻE

NAJBLIŻSZE PREMIERY:

SCENA na Targu Węglowym

A. Miller - ŚMIERĆ KOMIWÓJAZERA (kwiecień)

J. Ch. Andersen - KRÓLOWA ŚNIEGU (czerwiec)

F. Dostojewski - BIESY (grudzień)

CZARNA SALA Teatru „Wybrzeże“

W. Gibson - DWOJE NA HUŚTAWCE (kwiecień)

H. Ibsen - KOBIEȚA Z MORZA (kwiecień)