PAŃSTWOWY
TEATR IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE

ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KLASY

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW DĄBROWSKI

JULIUSZ
SŁOWACKI

HORSZTYŃSKI

PREMIERA DNIA 6 CZERWCA 1959 ROKU

We wszystkim, chcąc wyjść z biedy, trzeba drogę odmienić, trzeba formę wziąć nową. Lecz trzeba to uczynić prędko i energicznie, nie tracąc czasu na zatrzymywanie rzeczy, które od nas odlatują w przepaść.

Juliusz Słowacki

Co nam zdrady! — jest u nas kolumna w Warszawie,
Na której usiadają podróżne żurawie.
Za tą kolumną, we mgły tęczowe ubrana,
Stoi trójca świecących wież świętego Jana;
Dalej ciemna ulica, a z niej jakieś szare
Wygląda w perspektywie siwej Miasto Stare;
A dalej we mgle, która na rynku się mroczy,
Dwa okna — jak zielone Kilińskiego oczy.

— — — — — — — — — — — —

Jeśliż ma ta ulica taką ciasną szyję,
Że z niej by słowo wiało, to jak z działa bije;
Jeśliż lada noc, a z niej wystrzeli powstanie
I w proch tego rozerwie, kto na rychcie stanie;
Jeśliż w niej wiatr jest taki, że śród nocnych cieni
Muzykę niewidzialną wyrywa z kamieni,
A kolumny na swoje muzykanty stroi:
To człowiek który zawsze o zdradę się boi
I wszędzie widzi tylko postrachu upiory,
Albo dzieckiem być musi lub na serce chory.

Juliusz Słowacki

JULIUSZ SŁOWACKI

HORSZTYŃSKI

Tragedia w pięciu aktach

Dzieje się na Litwie w roku 1794

Postacie i wykonawcy

KSAWERY HORSZTYŃSKI
dawny konfederat barski
WŁADYSŁAW WOŹNIK

*

SALOMEA
jego żona
LUDWIKA CASTORI

*

ŚWIĘTOSZ
sługa domu Horsztyńskich
FERDYNAND SARNOWSKI

*

OJCIEC PROKOP
KAROL PODGÓRSKI

*

SZYMON KOSSAKOWSKI
hetman litewski
EUGENIUSZ FULDE

*

SZCZĘSNY
STANISŁAW ZACZYK

*

MICHAŚ

* * *

AMELIA
IRENA SZRAMOWSKA

*

I NIEZNAJOMY
RYSZARD PIETRUSKI

*

II NIEZNAJOMY
WACŁAW SZKLARSKI

MARYNA
MAŁGORZATA DARECKA
KATARZYNA MEYER

*

KSIŃSKI
ANDRZEJ KRUCZYŃSKI

*

KARZEŁ
KRZYSZTOF WIECZOREK

*

SFORKA
intendent
MARIAN CEBULSKI
MARIAN JASTRZĘBSKI

*

MAŁGORZATA
jego żona
JADWIGA BARONÓWNA

*

GARNOSZ
trombonista
MIECZYSŁAW JABŁOŃSKI

*

WYRWIK
AMBROŻY KLIMCZAK
MARIAN SZCZERSKI

*

SKOWICZ
WIESŁAW GRABEK

*

SŁUDZY HETMANA
I ANTONI ŻULIŃSKI
II TADEUSZ SZYBOWSKI

*

SŁUŻBA

*

HAJDUCY

SZLACHTA

J. Bączek, M. Cebulski, M. Górkiewicz, W. Grabek, M. Jastrzębski, S. Jędrzejewski, A. Klimczak, S. Koczanowicz, J. Norwid, R. Pietruski, L. Ruszkowski, S. Skalski, E. Skarga, R. Stankiewicz, M. Szczerski, K. Wieczorek, W. Zatwarski.

Muzyka
LUCJAN M. KASZYCKI

Scenografia
ANDRZEJ MAJEWSKI

Inscenizacja i reżyseria
BRONISŁAW DĄBROWSKI

Asystenci reżysera
MIECZYSŁAW GÓRKIEWICZ — WIESŁAW GRABEK
MARIAN SZCZERSKI

Kierownictwo muzyczne
FRANCISZEK BARFUSS

Muzyka nagrana przez orkiestrę
FILHARMONII KRAKOWSKIEJ
pod dyrekcją kompozytora

Realizacja akustyczna
ANDRZEJ CIKOWSKI — JERZY STROŃSKI

Inspicjent
STEFAN STANOCH

Sufler
BRONISŁAWA JANIKOWSKA
JOANNA MAKÓWCZYŃSKA

Kierownik scenotechniki
STANISŁAW TENEROWICZ

Kierownicy pracowni

Krawieckiej damskiej
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej męskiej
LUDWIK FARYAN — TADEUSZ STANKIEWICZ

Perukarskiej
MIECZYSŁAW STĘPNIOWSKI

Elektrotechnicznej
EDWARD KSYK

Nakrycia głowy
WŁADYSŁAWA DMOWSKA

Brygadier sceny
WŁODZIMIERZ KOPACZ

KOLEJNOŚĆ OBRAZÓW

AKT I

Obraz 1 — W pałacu Hetmana
Obraz 2 — Izba Horsztyńskiego
Obraz 3 — W pałacu Hetmana
Obraz 4 — Nad Wilią

AKT II

Obraz 5 — Izba Horsztyńskiego
Obraz 6 — Chata rybacka
Obraz 7 — Gabinet Hetmana
Obraz 8 — W pałacu Hetmana

AKT III

Obraz 9 — Izba Horsztyńskiego
Obraz 10 — W pałacu Hetmana

AKT IV

Obraz 11 — Izba Intendenta
Obraz 12 — Sala w pałacu Hetmana

AKT V

Obraz 13 — W pałacu Hetmana

Drukarnia Związkowa w Krakowie, ul. Mikołajska 13. — Zam. 2420/59 — 3.000

SŁOWACKI
i
TEATR

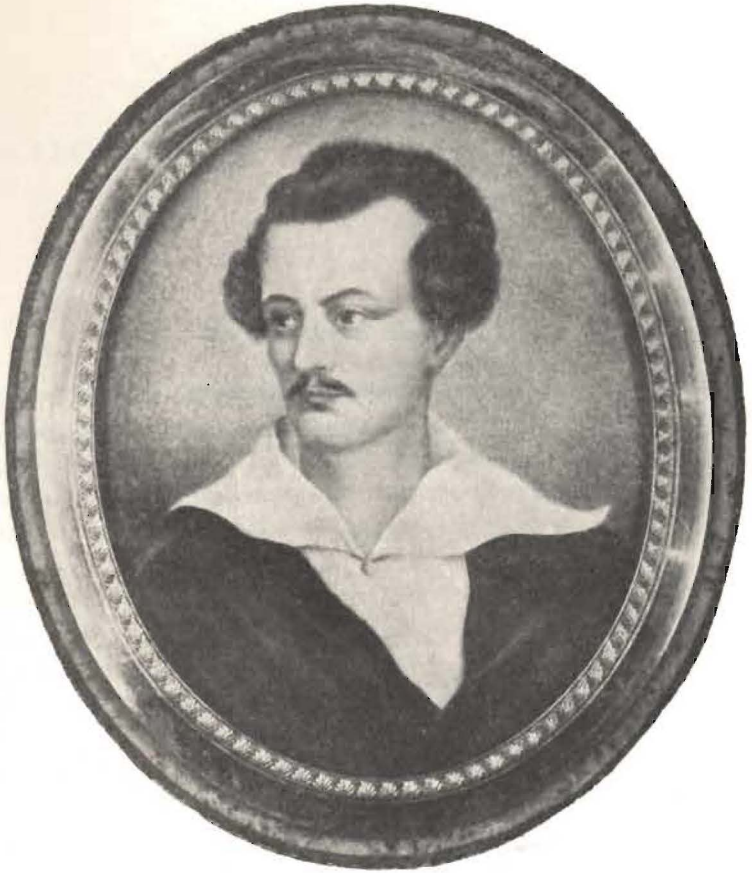
SŁOWACKI
i
TEATR

WYDAWNICTWO TEATRU IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE
ROK 1959

...Lud pójdzie ze mną!

Gdy zechce kochać – ja mu dam łabędzie
Głosy, ażeby miłość swoją śpiewał;
Kiedy klnąć zechce – przeze mnie kląć będzie
Gdy zechce płonąć – ja będę rozgrzewał;
Ja go powiodę, gdzie Bóg – w bezmiar – wszędzie.
W me imię będzie krew i łzy wylewał.
Moja chorągiew go nigdy nie zdradzi:
W dzień jako słońce, w noc jak żar prowadzi.

Juliusz Słowacki – „Beniowski"



Juliusz Słowacki

...Sztuka! rzecz to wielka,
Narodów całych często zbawicielka,
Przechowująca na dnie... duszę duszy...

Juliusz Słowacki – „Samuel Zborowski"

JAN LECHOŃ

JULIUSZ SŁOWACKI

FRAGMENTY PISM

Polska, jak to jej literacka historia uczy, wypowiada się bardziej w poezji, niż w prozie, i jeśli mieliśmy prozaików, pełnych sztuki znakomitych opowiadaczy, doskonałych nauczycieli, zabójczych prześmiewców, najostrzejsze krytycyzmy, byli to właśnie poeci – Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid i Wyspiański.

. . . . . .

Poezja polska, tak górująca nad innymi rodzajami pisarstwa, liczy kilka arcydzieł, które będąc jej ozdobą, stanowią zarazem o niezwykłym wzniesieniu się innej dziedziny naszej sztuki, dziedziny, której wspaniały w ostatnim wieku rozkwit szczególnie zaświadczył o naszej kulturze i wśród obcych przyczynił się do jej rozgłosu. Wszyscy najwięksi nasi poeci pisali, jeśli nie dla teatru, to przecież w formie dramatycznej, i każdy z nich w tej formie stworzył arcydzieła; możnaby powiedzieć, że poza *Panem Tadeuszem* wszystko co największe w naszej poezji, jest poezją dramatyczną; więc *Dziady*, *Zemsta*, *Nie-boska*, *Fantazy*, *Samuel Zborowski*, *Wesele*. Nic też dziwnego, że teatr w naszej sztuce ma tak wielkie znaczenie i tyle ważył w naszym życiu.

Jego niezwykłość – jest już w tym, że większość tych arcydzieł, *Dziady*, *Nie-boska*, *Samuel*, powstawały bez żadnej nadziei, by kiedykolwiek teatr mógł ubrać w rzeczywistość ich kształty tak sprzeczne, bogate, nieraz zwiewne i mgliste, nieraz będące jakby grą kolorów, świateł i półcieni. I otóż okazało się, że to co było trudnością nie do pokonania sto lat temu – dziś stało się źródłem rozkwitu, odrębności naszego teatru, zgody sceny z poezją, owa nie do wyrażenia przed stu

laty poezja dramatyczna stała się podstawą teatru najbardziej nowoczesnego, istotną i trwałą racją jego bytu. Jeżeli też najwięksi w świecie reżyserzy nieraz mozolnie szukali tekstów, któreby pozwoliły swobodnie snuć się ich fantazji, przechodzić najsprzeczniejsze gamy nastrojów, utworów, któreby dały nie tylko wyrażać się słowem, ale też objaśniać przez kolor i światło, jeżeli nieraz chcąc wyżyć tę fantazję, wcielali ją w utwory, będące tylko zamykającą je formą – teatr polski wciąż będzie musiał wznosić się do swego repertuaru i tyle już wysnuwszy z niego poezji, wciąż ma w nim źródło koloru, świateł i dźwięku, świat tajemnic, któremu najśmielsze pomysły reżyserów nie zrównają i którego nie wyczerpią najpyszniejsze inscenizacje.

. . . . . .

Jeżeli nasz wielki teatr poetycki tak korzysta z owej wspaniałej maszynerii złudzeń, w którą uzbrojona jest nowa sztuka sceniczna, jeżeli tak potrzebuje owej nierealności, najważniejszą przyczyną jest tu jego wyjątkowy charakter, fakt że jest on najpotężniejszym bodaj w literaturze świata teatrem duchów, że akcja *Dziadów*, *Wesela*, *Nocy listopadowej*, *Wyzwolenia* gra się między żywymi i duchami, a akcja *Samuela* i *Akropolis* pośród samych duchów.

. . . . . .

To obcowanie z duchami, to mieszanie się rzeczywistości i marzenia, owa siła fatalna poezji rządząca duszami polskimi – stworzyła też jedyną bodaj w literaturze świata mitologię, zrodzoną z samej poezji, nie opartą na żadnej legendzie, dała mitologiczne życie postaci, która stała się dla nas prawie rzeczywista, historyczna, i która znów dzięki poezji snuła swe dalsze, najpewniej jeszcze do dziś nie zakończone życie.

. . . . . .

Słowacki, który teatralne odkrycie *Samuela* zapłacił jakby zakłopotaniem teatrów, co robić z *Mazepą*, *Lillą Wenedą* i *Balladyną*, czeka właściwie na rewelatora swej istoty, swego stylu. Dziwne to, że stylizacja, która przetwarzała nie zawsze potrzebnie uznany wyraz tylu utworów, nie próbowała nadać teatrowi Słowackiego właściwego mu kształtu, który musi być skąpany w kolorach i światłach, osnuty muzyką, kształtu któryby podkreślił nienaturalną subtelność postaci, ich nieziemskość; jeżeli gdzie, to w Słowackim powinno się było deformować bohaterów w jakieś linie z Fra Angelica, El Greca i Burne Jo-

Andrzej Majewski: Szkic dekoracji do „Horsztyńskiego" (izba Horsztyńskiego). Czerwiec 1959, Kraków

nesa. I te dopiero postaci na tle symfonii koloru i dźwięku mogłyby mówić nieziemskie wiersze Słowackiego, będące tylko przypomnieniem, tylko marzeniem o rzeczywistości, dopiero ta nierealność, czy odmienność od prawdy mogłaby urealnić *Lillę Wenedę*, tylko jakiś zaolbrzymiony, renesansowy przepych, czy jakiś pełen fałd i draperii barok El Greca uczyniłby z *Beatrix Cenci* to czym ona jest, to znaczy największy poetycki melodramat w największym teatrze. Słowacki bowiem przedstawia to co często uchodzi za synonim poezji i co jest największą bodaj wobec ogółu jej siłą: poezja jego, tragiczna, mistyczna czy ironiczna, jest zawsze przede wszystkim bajką. Moc, którą panował nad paroma pokoleniami, była nie tylko dumą której uczył, wiarą którą szerzył, prawdą którą mówił, ale i bajką którą snuł od prapoczątku naszego kraju aż do dni klęski i niewoli, zdających się być przecie tylko beznadziejną rzeczywistością.

. . . . . .

Kordian, mimo że jest to dramat o współczesnych Słowackiemu wypadkach i ludziach jest bajką, w której melancholia jesiennego parku,

zapach kwiatów z willi włoskiej przejmuje nas równie, jak śmierć bohatera. *Fantazy* jest bajką ironiczną, *Beatrix Cenci* jest bajką straszliwą, *Król Duch* – bajką mistyczną. I jeżeli Konradowi z *Wyzwolenia* pojawia się jako wcielenie urzekającego czaru poezji – bronzowy Mickiewicz, równie słusznie pojawićby się mógł Słowacki, tak zawsze wobec narodu prawdomówny, a otwierający przed nim tak wspaniały świat złudy. Kto też chce zmierzyć granice naszej poezji dramatycznej, obok księżycowej wojewodziny Amelii, obok Wojewody z krwawej bajki, obok Horsztyńskiego, wysnutego z tkliwego wspomnienia, obok słowem postaci Słowackiego tak muzycznych, tak przypominających to jedynie co w rzeczywistości najbardziej ważne lub najpiękniejsze, niech postawi szlachtę fredrowską, a zwłaszcza Cześnika i Rejenta.

. . . . . .

Dzisiaj kiedy między czasem Słowackiego a nami upłynęło tyle historii, nieraz zaczarowani jego słowami, upojeni ich muzyką, zaledwie, że myślimy co one znaczą, ale choć Słowacki działał tylko przez czar sztuki, przecież działał nietylko dla sztuki – prowadził nas zaczarowanych pięknością do lepszego świata, między większych ludzi i do Polski nietylko wolnej, ale i lepszej.

Żarty tęsknotą do kraju, zbuntowany przeciw jego niewoli, dumny z jego chwały, Słowacki nie był nigdy pochlebcą swego narodu.

Nie słuchali go współcześni tak jak myśmy słuchali Żeromskiego i Wyspiańskiego. Ale Słowacki przecież pierwszy powiedział narodowi prawdę o nim. „Na grobie Atrydów", fantastycznie lutnia nastrojona dźwięczała tym samym szyderstwem co skrzypce Chochoła, a krwawiące słowa Żeromskiego o drapaniu ran, aby nie zabliźniły się błoną podłości, były prawie dramatyczną parafrazą strofy z *Beniowskiego*:

..... są różne blizny
Których rozcięcie i poodmykanie
Więcej dobrego zrobi, jak ja sądzę,
Niż dowiedzenie przez księży, że błądzę.

Słowacki czuł czar polskiej przeszłości, takiej, jaka wtedy była – tj. szlacheckiej; nie taki to był człowiek, aby wyrzekał się ojców. Ze swoich słów kosztownych tkał „złoty, lity pas Polaka", i jak ten pas

pyszny roztoczyło się w *Beniowskim*, *Horsztyńskim*, *Złotej Czaszce* dawne życie polskie; humor Rzewuskiego, poezja Malczewskiego, które porówno miał w sobie Słowacki, wydobyły najgłębszą prawdę z tego życia. I dawna ojczyzna będzie żyć na zawsze nie tylko przez *Pana Tadeusza*, ale przez *Horsztyńskiego* i przez *Złotą Czaszkę*.

I był zarazem Słowacki jednym z tej prawdziwej szlachty, która zrobiła nową, nieszlachecką Polskę. On który tak wżywał się w przeszłość, wiedział, że już nietylko szlachta jest narodem; w jej upadku nie widział końca narodu. „A ty zląkł się, syn szlachecki!" wołał do Krasińskiego z dumą szlachcica, ale z wiarą w cały naród; w szlachectwie widział nie przywilej, ale obowiązek; całą poezję i całą tragedię szlachty wypowiedział w pięknej i sprawiedliwej strofie o Czartoryskim.

. . . . . .

Sprawa Polski nie kończyła się dla Słowackiego na zdobyciu wolności; myślał też o tym, jakim będzie człowiek w tej nowej Polsce, jaką będzie się ona rządzić ideą. „Gwałty, grabieże, morderstwa, precz z Polski" – wołał do tych nienawróconych Kmiciców, do Kossakowskich, których pełna była wtedy Polska i których i dziś nie brak, wołał zarazem wszystkim nieprawościom, aby im zagrodzić drogę do nowej Polski.

Trudno uwierzyć, że to już Słowacki genialnie nazwał i wyszydził ideał „kolorowego ułana" – tak jest aktualny ten łatwy patriotyzm, do dziś dnia zmora polskiego życia. Słowacki, który na chwałę żołnierzy oddał swe cudne słowa w wierszu o kapitanie Mayznerze i generale Sowińskim, który rzucił narodowi szyderstwo, że w nim „zawsze po dniach nieszczęśliwych zostaje smutne pół-rycerzy-żywych" – pierwszy też zobaczył jak się nieraz w Polsce kultem ułańskich rabatów pokrywa bezwład i bezmyślność.

Jest już popularnym komunałem pojęcie Słowackiego jako przysłowiowego poety, oderwanego od życia. Coś z tego pojęcia tkwi w znanej formule: „Mickiewicz – to uczucie, Słowacki – fantazja, Krasiński – myśl."

Słowacki z tych trzech o tyle był najbardziej poetą, że chciał być tylko poetą, był dumny, że nim jest; jako człowiek on jeden miał cudowną pozę romantyczną i w jego poezji ciągle jest mowa o samej

poezji; najpierw z młodzieńczą bufonadą, a w ostatnich latach z mistyczną wiarą w słowo.

Jeśli poezję nazwać poprostu marzeniem – to Słowacki był najbardziej poetą i dlatego był tak wielbiony przez wszystkich, którym nie wystarczało tak zwane realne życie, zarówno przez świetnych modernistów w sztuce jak i przez zakochanych studentów. Jednak powiedzieć o nim „poeta fantazji" znaczy umniejszyć go, sfałszować; miał on z trzech romantyków wyobraźnię największą, ale był też poetą myśli niemniej niż Krasiński.

Krasiński, mimo że autor *Nieboskiej Komedii*, w gruncie rzeczy wobec niektórych autorytetów był bezkrytyczny, co się pokazało w *Podziemiach Weneckich*. Słowacki, tak jak w rzeczach narodu i społecznych, we wszystkim starał się oddzielić pozór od prawdy, zawsze wrażenie i uczucie sprawdzał myślą. Był dumny, ale jakże w *Listach* surowo sądził siebie; miał słuszny żal do Mickiewicza, ale nikt od niego piękniej nie pisał o *Panu Tadeuszu*; prostotę odróżniał od prostactwa i w *Balladynie* dworował sobie z poezji ludowej, fetysza tylu romantyków. Był głęboko religijny, ale walczył z księżmi; jako Towiańczyk trzymał się zdala od gusel i fantazji politycznych, w które wielu popadło; można rozmaicie sądzić jego chęć godzenia wiary z wiedzą, ale był w tym kult rozumu, że w mistyce chciał zarówno wierzyć jak, wiedzieć, dlatego studiował hermetyczności, chciał zgodzić duchową ewolucję z przyrodniczą; przecież pierwsze sceny *Samuela Zborowskiego* i *Genezis z ducha* to jakaś Apokalipsa nauki, nie tylko wizja poety.

Są w Słowackim myśli genialne, formuły niedościgłe. Na przykład: „Być – znaczy czuć, że można nie być". Albo: „Wielki człowiek jest ten, który jak najwięcej ma przeszłości przytomnej w duchu i jak najwięcej przyszłości w sobie zrealizowanej". Słowacki to wielki clerc, obok Norwida największy intelektualista w naszej poezji, idealista lecz nie fantasta. Świat jego to był właśnie świat prawdziwy, świat cały, są w nim dzisiaj, przeszłość, sen i jawa, przenikające się nawzajem.

Świat ten był dość bliski ziemi, aby Słowacki mógł napisać *Fantazego*, ale też dość bliski zaświatów, aby napisał *Samuela Zborowskiego*. Mówiąc o Słowackim, że był „aniołem poezji", nie mówi się metafory pierwszej z brzegu. Anioł, anielski – dlatego były to ulubione, po wielekroć powtarzane przez niego słowa, że najlepiej określały to zawie-

Andrzej Majewski: Szkic dekoracji do „Horsztyńskiego" (gabinet Hetmana). Czerwiec 1959, Kraków

szenie pomiędzy boskością i człowieczeństwem, którym było jego życie i poezja.

Dlatego też Słowacki rozumiał, jak nikt, wieczną walkę między złem i dobrem, dlatego stworzył dramat polski i choć wierzył w świętych i nadludzi, tyle zarazem zrobił, aby w literaturze polskiej zaczął żyć człowiek, aby stał się nieustanną grą cnoty i grzechu, upadku i wzniosłości.

Myśl Kordiana, niezdolna w czyn się zamienić; zbrodnia czająca się w anielskich spojrzeniach, nawet w anielskich sercach; dusza narodu zamknięta w czerepie rubasznym – wszędzie zobaczył Słowacki sprzeczność, walkę, tajemnicę.

Kobieta, tak niezrozumiana w naszej literaturze, wchodzi do niej razem ze Słowackim – czyż nie dziw, że właśnie ten asceta zrozumiał ją pierwszy! – wchodzi nie tylko prowadzona przez najdelikatniejsze melodie miłości, ale prawdziwa, pełna sekretów krwi i serca.

I oczy Marii Stuart, gotującej truciznę – to były już te zagadkowe oczy, które zobaczył potem Przybyszewski.

W Mickiewiczu, między światem i zaświatem była przepaść bez dna i bez granic; cofnąwszy się przed nią, został na zawsze z wieczną tajemnicą w duszy, jako „posąg człowieka na posągu świata"; Słowacki przeszedł tę granicę ziemi i nieba i cała jego poezja, to jakby dwa wielkie misteria, odprawiające się u wrót zaświata.

Ubóstwienie człowieka i rzeczywistość świata duchowego – to była właśnie „fantazja" Słowackiego.

. . . . . .

Bogactwo – oto czym przede wszystkim był, czym olśniewał Słowacki; bogactwo rodzajów, słów, form, nastrojów, będące obrazem tej nienasyconej chłonności, tego ciągłego wrzenia, tego upojenia fantazji i myśli, w których nie żyjąc dla świata, żył Słowacki.

Tragedia, komedia, melodramat, patos i codzienność, karkołomne sztuki wiersza i surowe ubóstwo prozy, historia i współczesność, życie i książki: Szekspir, Dante, Swedenborg, Kabała, Platon, Calderon, Balzac, podobno nawet Pixerecourt – wszystko to jest w Słowackim, ale tak stopione w cud jego poezji przez jego własne czary, że jest zarazem tylko nim jednym, jedną wizją największego przepychu, niebywałego rozmachu i koloru życia.

Zdawałoby się, że rozlewność słów, dochodząca w ostatniej scenie *Samuela* do jakiegoś kosmicznego pieniactwa, to jest właśnie najprawdziwszy Słowacki; ale Słowacki to zarazem autor wiersza o Sowińskim, w którym nie ma rymów i właściwie parę słów ciągle się powtarza, wiersza – arcydzieła najnowszej poezji, która sama nie zdobyła się na równe; Słowacki to szał blasku i koloru, ale przecież *Anhelli* jest jakąś whistlerowską gamą szarości i bieli, jest jakby grafiką przy wielkim malarstwie Słowackiego.

Ten sam człowiek, który jako autor facecji radziwiłłowskich byłby w sam raz kompanią dla Paska, Rzewuskiego i Sienkiewicza, wzniósł się do patosu *Samuela*; ta sama astralna ręka, która *W Szwajcarii* zdawała się ledwie muskać rzeczywistość słowami, indziej stawała się mocną dłonią rzeźbiarza, kującego takie słowa jak wiersz o papieżu słowiańskim, wiersz *Na sprowadzenie prochów Napoleona*, albo *Rozmowę z Piramidami*; prawie w tym samym czasie pisane były wiersze

mistyczne i tłumaczenie *Iliady* – i o Słowackim łatwo mówi się, że miał manierę.

Mówiąc o Słowackim „romantyk", nic się prawie o nim nie mówi, nic zwłaszcza o jego formie; słusznie też doskonały krytyk formalny wpływ Calderona na Słowackiego nazywa poprostu wpływem baroku; jedno słowo, a jakież rzuca światło na odrębność Słowackiego w naszym romantyźmie. Rzeczywiście, nieludzki, pokręcony kształt życia w *Księdzu Marku* i *Śnie Srebrnym*, ozdobne słowa, gwałtowne kontrasty – toż to właśnie barok, wielki barok polski, którego u nas w XVII wieku nie było.

Barok, zupełna deformacja rzeczywistości jak w *Samuelu* i wiersz bez rymów jak wiersz o Sowińskim, oto poza strofą klasyczną, której arcydziełem jest przekład fragmentu *Iliady*, cały dzisiejszy arsenał polskiej poezji, cała jej strona formalna, tak często wysławiana jako współczesny dopiero wynalazek.

Idea czystej formy w poezji, jeśli nadać jej znaczenie jedynie możliwe, nie nonsensu, ale marzenia, niezmąconego życiową logiką, logiki snów i przywidzeń, z których wynika nie jeden jakiś sens, ale falowanie całej naszej psychiki jak pod wpływem miłości, [...] to wszystko jest w scenie zamkowej *Kordiana*, w wierszach *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają*, *Anioły stoją na rodzinnych polach* i przede wszystkim w *Samuelu Zborowskim*. W *Królu Duchu* idea jest mistyczna, ale forma przeważnie dawna, logiczna. W *Samuelu* odprawia się czar po dziś dzień w poezji niebywały; sen zmienia się w rzeczywistość, a rzeczywistość w marzenie; życie pełne namiętności przelewa się nie przez ludzi, ale przez duchy; sens i bezsens, myśl i uczucie jakimś nieziemskim prawem zestrajają się w akordy cudownej harmonii; krzyk ludzkości, chóry anielskie, szmery astralne z sarkofagów egipskich, wielkie echo prapoczątku świata, ryk żywiołów – łączą się w jedną przepotężną symfonię, jakby wydając największe sekrety Boga, pierwszego tworzenia i tworzenia bez końca.

I nie tylko sama sugestia słów jest w *Samuelu* nową zupełnie poezją. Jako plastyka teatralna (o konstrukcji trudno mówić, bo jej nie znamy) przechodzi on zuchwalstwem wszystko na co się ważył teatr romantyczny. [...] I pomyśleć, że Słowacki pisał *Samuela* w czasie kiedy w teatrze nie śniło się jeszcze o chórach, o światłach, maszynach zdol-

nych go odtworzyć, że był jak wielki muzyk, tworzący symfonię, zanim powstała pierwsza orkiestra.

Częste zdanie, że lepiej jest czytać niż słuchać Słowackiego, można usprawiedliwić nie tylko tym, że sztuka deklamacji jest tak rzadka, ale i ubóstwem środków realistycznego teatru, w którym dotąd szarzało to co jest równą muzyczności siłą Słowackiego: czar jego wyobraźni.

Wspaniała technika nowoczesnego teatru, nowy reżyser – mogą ten czar wywołać, wydobyć z *Kordiana*, z *Beatrix Cenci* i z *Balladyny*: nie tylko dźwięk słów, ale i kolor i światło; mogą rozpętać skrzydła fantazji Słowackiego, [...] mogą grać nie tylko dramatyczną akcję, ale i dramatyczny nastrój Słowackiego.

. . . . . .

Nikt, nawet Mickiewicz nie zrobił tyle co Słowacki dla rozwoju polskiej poezji. Mickiewicz był geniuszem, najprostsze słowa tak przenikał sobą, że stawały się wielką sztuką, ale jego techniką poetycką był on sam, sekret jego poszedł z nim do grobu. Słowacki był nie tylko poetą, ale i literatem, pracował nad językiem, świadomie dobierał słów, pieścił się mową klasyków, to też stworzył słownik, będący po dziś dzień największym skarbem polskiej poetyki, nie tylko dał poezji polskiej miękkość, łamliwość, ale tak przeniknął sobą sztukę poetycką, że poprostu trudno mówić o wpływie na nią Słowackiego, jak się nie mówi o wpływie na poetów gramatyki.

. . . . . .

Pozornie najdalszy był Słowackiemu Wyspiański, bo miał rym prosty i słownik ubogi, ale naprawdę to on właśnie był jakby nowym wcieleniem tego nigdy niewcielonego ducha; tak jak on „dziwny i duchowy" i tak jak on jasnowidzący życie. Po Słowackim przejął jego największy zamysł, aby wskrzesić „proch, zamknięty w narodowej urnie", jak Słowacki szukał Polski w bolesławowskim jej początku, wsłuchiwał się w liry starych rapsodów. *Wesele* był to ten sam dramat, który wstrząsnął Słowackim gdy dumał nad grobem Agamemnona. Złoty róg – czyż nie był to ten sam symbol co harfa Wenedów? Czyż nie dlatego, że obiecał Słowackiemu „naprowadził" Wernyhora „i łabędzi i rycerzy i hetmanów" do bronowickiej izby? I wreszcie w Wyspiańskim rozegrała się ta tragiczna walka między życiem a sztuką, którą zwycięsko

Andrzej Majewski: Szkic dekoracji do „Horsztyńskiego" (scena nad Wiliją). Czerwiec 1959, Kraków

stoczył Słowacki, i kiedy Erynie ścigały Konrada, spełniały tylko zemstę zapowiedzianą w *Samuelu*:

Jeśli Ty duch przełamiesz swój,
Jeśli Ty nas odgonisz w mgłę,
To wtenczas drżyj, a silnie stój,
Bo my jak psy jesteśmy złe.

Myśląc jaką potęgą poetycką oddał Słowacki cierpienia naszego narodu mierzymy jego wielkość, gdy myślimy jednocześnie jak od burz młodzieńczych szedł do coraz głębszych radości, że przeszedł przez ten świat „jak anioł i dandy", że nie tylko żył, cierpiał, płakał, ale i cieszył się z nami, że chciał dać narodowi wolność ducha i radość.

W poezji jego jest cała gama śmiechu, nietylko patetyczne szyderstwo z *Grobu Agamemnona* czy z *Przygotowania* do *Kordiana*: jest rumiany

śmiech szekspirowski w *Horsztyńskim, Janie Kazimierzu, Złotej Czaszce*; jest uśmiech ariostyczny, bez którego nie sposób wyobrazić sobie Słowackiego, uśmiech niby na myśl, że on jeden zna tajemnicę lepszego świata. Nawet wśród zachwyceń mistycznych snuł jeszcze Słowacki wizje groteskowe, jak rozmowa Lucyfera z patrami w *Samuelu*.

I jeszcze jeden uśmiech, ten, w którym pomieszane są łzy tęsknoty i wspomnień z pokorą „Pana gwiazd i akwilonów" wobec „wnętrznej dobroci ludzi i prostoty"; z tym uśmiechem kolendował w piekarni pani Strażnikowej, pochylał się nad dziecinnym imionnikiem Zosi Bobrówny; z tym uśmiechem słuchał, jak Szczęsny wyrzuca Horsztyńskiemu, że nie umie smakować w poezji, a on mu odpowiada „Lubię hymn Święty Boże, Święty Mocny".

Nie tylko przez mistyczne wzniesienia, ale i przez dar uśmiechu nad ludźmi i sobą doskonalił się Słowacki, może nieraz wołał, jak Norwid: „Bez skrzypnięcia wstecz ironii, gdybyż to można zrobić coś", ale i ta ironia przecież zrobiła, że nie stał się Fantazym, tylko napisał *Fantazego*.

Uśmiech w *Fantazym* to już coś więcej niż ironia, niż dowcip; jest to jakby uśmiech boski, uśmiech sprawiedliwości i dlatego o tej właśnie komedii najsłuszniej by można powiedzieć „boska komedia".

Pokazana jest w niej właściwie ta sama droga moralnego rozwoju człowieka, którą później rozświetlił Słowacki blaskiem zaświatów, tylko że tutaj stoi ona w jasnym słońcu komedii; ręka prorocza, która nas po niej prowadzi, jest jak ręka Chopina „alabastrowa, ma wzięcie, szyk i dotknięcie chwiejne jak strusiowe pióro".

Na dnie sztuki komicznej najczęściej leży pesymizm; budzi on zachwyt, bo prawdziwie przedstawia grzechy ludzkie, ale ten zachwyt nie jest przecież radością.

Słowacki rozumiał wszystkich ludzi, nie tylko Respektów i Rzecznickiego, ale i majora i Jana i Kapitana Mayznera i generała Sowińskiego, widział nie tylko czym człowiek jest, ale także czym być może, że nawet w takiej duszy lokajskiej, jak Rzecznicki, tli się coś lepszego, że można człowieka dobyć nawet z pod takiej góry kłamstwa, jak Fantazy; i ta jego wiara w człowieka jest radością, która bije z jego komedii, mimo, że kończy się ona śmiercią; ta wiara to najpiękniejszy uśmiech w *Fantazym*.

W *Fantazym* mamy trzy rodzaje ludzi, niby trzy wcielenia genezyjskie. Najpierw: Respekt i Rzecznicki – źli i głupi, później Idalia i Fantazy – mądrzy, ale tylko książkową nauką i kochający tylko fizyczną piękność, i wreszcie Jan, Dyanna i Major. Major nie jest ideałem człowieka, ale zna wyższe piękno i przez swoją śmierć uczy go Fantazego i Idalię; oni to staną się prawdziwymi ludźmi, kiedy pojmą tę jego naukę.

I odtąd ta wiara w człowieka nie gaśnie już w Słowackim. Mistycyzm Słowackiego nie był ucieczką od człowieka tylko żądzą poznania go do głębi; kiedy pani Becu łamała ręce, że jej syn nie widzi już ziemi, a on naprawdę więcej przestawał z duchami niż z ludźmi, wtedy właśnie rodziła się w nim radość ostatnia, mająca uśmiech Sokratesa, gdy sławi na uczcie miłość nieśmiertelną.

Słowacki, uczący Heloizę i Heliana, budzący z popiołów Hera Armeńczyka, to nie był już wygnaniec, co ze wstydem odwracał oczy od mogiły termopilskiej; teraz czuł się sam wolnym Grekiem, który był na uczcie u Agatona i tam usłyszał jakby pochwałę własnego życia, wznoszącego się ponad ziemską żądzę do wiecznej miłości.

I poczuł przez chwilę tchnienie tej pogody, przez którą tak wielki był Mickiewicz, tę radosną mądrość grecką zdobywał nauką całego życia i u jego schyłku cudownymi słowy błogosławił w *Królu Duchu* wszystkiemu co żyje i słowami Zawiszy Czarnego powiedział, że drogie mu są zarówno radość jak smutek.

I wtedy z grobu Agamemnona wyszły naprzeciw niemu nie jak kiedyś krwawe mary, dyszące zemstą i zalane łzami: pokazał mu się bohater wolnego kraju, niby jakiś grecki Piast gospodarny, spokojny i szczęśliwy.

I wtedy Słowacki stał się wolny. Poczuł tę wolność która się opiera każdej fizycznej niewoli. I jego słowa cudowne zabrzmiały jak słowa prawdziwego Greka:

Pieszo mógł Agamemnon a laurowym gajem
Jeśli gorąco cieniem idąc i powoli
Popołudniu wyszedłszy gadać z Menelajem
O sprawie Greków albo o pługach na roli...

Jan Lechoń

Dr JULIAN KRZYŻANOWSKI
Prof. Uniw. Warsz. Członek rzeczywisty PAN

JULIUSZ SŁOWACKI
TWÓRCA POLSKIEGO DRAMATU NARODOWEGO

Wszystkie narody zawsze i wszędzie czczą swoich wielkich pisarzy. Wyrazem tej czci są uroczyście święcone stulecia ich narodzin i zgonów. I tego stwierdzenia wystarczyłoby, aby uzasadnić, dlaczego rok bieżący jest dla nas rokiem Juliusza Słowackiego. Od jego przyjścia na świat upłynie jesienią lat sto pięćdziesiąt, jest on wielkim poetą, czegóż więc więcej potrzeba? Ktoś jednak, komu takie oficjalne postawienie sprawy nie wystarczyłoby, mógłby zapytać: „Pięknie, ale czy Słowacki to naprawdę wielki poeta, a jeśli tak, to na czym ta jego wielkość polega?" Odpowiedzi – bez wątpienia – posypałyby się jak z rogu obfitości.

Usłyszałoby się, że Słowacki to największy wirtuoz słowa poetyckiego w Polsce; że to pisarz postępowy, głosiciel haseł rewolucyjnych; to autor mnóstwa utworów, które poczytujemy za arcydzieła... Odpowiedzi te mnożyć by można bez wysiłku. Gorzej jednak byłoby, gdybyśmy zażądali ich uzasadnienia. Uzasadnienie takie przynosi nauka, zwana historią literatury, wyraża je zaś w rozprawach. Niestety, rozpraw, dowodzących niezbicie, iż Słowacki był mistrzem słowa poetyckiego, czy choćby rzecznikiem haseł rewolucyjnych, nie mamy. Rozpraw zaś, ustalających, które z utworów Słowackiego są arcydziełami i dlaczego, również niewiele wskazać by można, choć studia nad Słowackim idą w tysiące pozycji. Prościej więc będzie odpowiedzi szukać gdzie indziej. W skromnej dziedzinie dyscypliny, zwanej bibliografią, zwykłemu zaś śmiertelnikowi dostępnej w postaci katalogów księgarskich i pewnych wiadomości prasowych. Katalogi zaś mówią, co następuje:

Andrzej Majewski: Szkic kostiumu Hetmana w „Horsztyńskim". – Czerwiec 1959, Kraków

Andrzej Majewski: Szkic kostiumu Nieznajomego w „Horsztyńskim". – Czerwiec 1959, Kraków

W roku 1949, a więc w setną rocznicę śmierci poety, ukazało się we Wrocławiu dwunastotomowe wydanie jego *Dzieł*, a więc książka z natury rzeczy kosztowna, i została rozchwytana. W trzy lata później wydanie to wznowiono w czternastu tomach i zniknęło ono z rynku znowu bardzo szybko. Fakt więc, iż znalazło się w Polsce 50.000 osób i instytucji, które w ciągu lat kilku rozchwytały dzieła Słowackiego, ma swoją wymowę ideową, tym silniejszą, iż w grę wchodzi również jej podszewka ekonomiczna. Na czym wymowa ta polega, spróbuję odpowiedzieć dalej, na razie zaś przechodzę do dziedziny drugiej.

Istnieje w Polsce, jak w każdym innym kraju, instytucja, która nazywa się teatrem. Jaki jest jej sens, nie tutaj miejsce zastanawiać się; wystarczy poprzestać na stwierdzeniu, iż bez teatru nie potrafilibyśmy

sobie wyobrazić życia dzisiejszego. A teatru polskiego nie umiemy sobie wyobrazić bez dramatów Juliusza Słowackiego. Na dowód jeden fakt. Gdy w odbudowanej z gruzów Warszawie wznowił swą działalność Teatr Polski, rozpoczął ją od niezapomnianego wystawienia *Lilli Wenedy*. Jeśli zaś dodać do tego tamże wystawionych: *Horsztyńskiego* i *Fantazego*, jeśli nadto policzyć dzieła Słowackiego, grane w obrębie ostatnich lat czternastu zarówno w stolicy jak w innych miastach, by wspomnieć choćby tylko *Kordiana*, którego oglądało się równocześnie, na scenach krakowskiej i warszawskiej, dojdzie się do wniosku, opartego na danych statystycznych, który sformułowało się przed chwilą, powiadając, że dzisiejszego teatru polskiego niepodobna sobie wyobrazić bez dzieł Juliusza Słowackiego.

A skoro tak, to do pytań, które postawiło się poprzednio, dodajmy jedno jeszcze: jaką rolę odegrał Słowacki w dziejach dramaturgii polskiej i co na jej polu osiągnął? Pytanie to zaś niebagatelne, gdy się zważy, że w pierwszym powojennym wydaniu *Dzieł* Słowackiego, gdzie dziesięć tomów wypełnia twórczość poetycka genialnego pisarza, połowa ich, a więc tomów pięć, przypadła na jego dzieła dramatyczne. I bardzo być może, że odpowiedź na pytanie to, rzucona na odpowiednie tło historyczne, będzie zarazem odpowiedzią na pytanie, czym był Słowacki w dziejach literatury polskiej i dlaczego z uwielbieniem wspominamy go dzisiaj, w setną pięćdziesiątą rocznicę jego przyjścia na świat.

Juliusz Słowacki, syn Euzebiusza, historyka literatury i poety-dramaturga, odziedziczył po ojcu jedno, pragnienie stworzenia dramatu polskiego, zwłaszcza dramatu historycznego, tragedią podówczas zwanego. Jak pragnienie to było powszechne, dowodzi jeden z paryskich wykładów Mickiewicza, pełen ubolewań, iż świat słowiański na polu dramatu właśnie na nic naprawdę wielkiego się nie zdobył. Dziwna ironia losu chciała, iż w chwili, gdy poeta-profesor skargi te głosił z katedry uniwersyteckiej w Paryżu, na rynku księgarskim tego miasta nabyć można było co najmniej cztery tomiki, które dowodziły, że wielki dramat polski z dziedziny pragnień przeszedł w krainę rzeczywistości, Słowacki bowiem był już wówczas autorem *Mindowego* i *Marii Stuart*, *Kordiana* i *Mazepy*, *Balladyny* i *Lilli Wenedy*. Nie tutaj miejsce wchodzić, dlaczego Mickiewicz utworów tych nie dostrzegł, czy dostrzec nie

chciał. Faktem jest, że w latach 1834–1840 zrodziła się nowoczesna dramaturgia polska, że powstał polski dramat narodowy i że twórcą jego był właśnie Juliusz Słowacki.

Ukazanie się zaś tych utworów nie było bynajmniej dziełem przypadku. Autor ich bowiem, poczynając od *Kordiana*, realizował konsekwentnie swój program literacki, który w tym właśnie utworze sformułował całkiem niedwuznacznie:

Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie!
Z prochu lud wskrzeszę, stawiam na mogił koturnie
I mam aktorów wyższych o całe mogiły.
Z przebudzonych rycerzy zerwę całun zgniły,
Wszystkich obwieję nieba polskiego błękitem,
Wszystkich oświecę duszy promieniem i świtem
Urodzonych nadziei – aż przejdą przed wami
Pozdrowieni uśmiechem, pożegnani łzami.

Pod programem tym byliby się podpisali poeci pokolenia ojcowskiego, z Alojzym Felińskim na czele; program ten leżał na sercu romantyków, od Mickiewicza poczynając; trzeba było jednak genialnego dramaturga, który wykonać by go zdołał i dramaturgiem tym był właśnie autor *Kordiana*, Juliusz Słowacki. I to zarówno w utworach, które za życia ogłosił drukiem, jak w tych, które pozostały w jego puściźnie rękopiśmiennej, bądź to w postaci wykończonej, bądź jako fragmenty gigantycznych zamysłów, na których realizację artystyczną genialnemu dramaturgowi nie starczyło sił, ni życia.

Można by je przedstawić w ciągu chronologicznym, wedle dat, w których powstawały. Ponieważ jednak idzie tu o pokazanie realizacji programu, obejmującego ogromny zakres faktów historycznych, wygodniej będzie spojrzeć na dane utwory dramatyczne Słowackiego w kolejności samych tematów od wczesnego średniowiecza po epokę autorowi współczesną. Przegląd ten zajmie się wyłącznie tematyką polską, o obcej zaś wspomni się marginalnie tylko, by uzyskać całość niezwykłego obrazu.

Tak rozumianą galerię otwiera *Balladyna* (1838), pierwsza z 6 zamierzonych kronik dramatycznych, mających ukazać dzieje czy raczej

Andrzej Majewski: Szkic kostiumu Ksińskiego w „Horsztyńskim". – Czerwiec 1959, Kraków

Andrzej Majewski: Szkic kostiumu Trombonisty w „Horsztyńskim". – Czerwiec 1959, Kraków

pradzieje Polski. Jej dopełnieniem jest drobny fragment *Krakusa*, ogniwo zaś dalsze stanowi *Lilla Weneda* (1840). W owych pradziejach, odtwarzanych na podstawie materiałów folklorystycznych w *Balladynie*, archeologicznych zaś w *Lilli Wenedzie*, bystry wzrok dramaturga dostrzec usiłował nie tylko piękno motywów tradycyjnych, zachowanych w podaniach narodowych, ale coś więcej, bo podstawowe cechy charakteru narodowego, które – w jego przekonaniu – miały stanowić o przyszłych losach Polski. I na tym właśnie polega podstawowa różnica między *Balladyną* a *Lillą Wenedą*; pierwsza to fantastyczna baśń, łącząca pomysły komediowe i tragiczne, druga to posępna tragedia złowieszczo prawiąca o sprawach, których widownią będzie przyszła kronika kraju i narodu, a zarazem bolesny rozrachunek z rzeczywistością otaczającą samego pisarza.

Andrzej Majewski: Szkic kostiumu Karla w „Horsztyńskim". – Czerwiec 1959, Kraków

Andrzej Majewski: Szkic kostiumu Hajduka w „Horsztyńskim". – Czerwiec 1959, Kraków

Etap następny to dopiero czasy Jagiełły, Grunwald i Zawisza Czarny, on to bowiem jest bohaterem dramatu-romansu o przygodach błędnego rycerza średniowiecznego, tak jak sobie postać taką wyobrażano w połowie ubiegłego stulecia. Jeśli do tego dodać młodzieńczego *Mindowę* oraz fragmenty dramatów o *Konradzie Wallenrodzie* i *Walterze Stadionie*, okaże się, iż średniowiecze przykuwało uwagę Słowackiego z równą siłą, jak innych pisarzy romantycznych.

Nad czasami Odrodzenia, złotym wiekiem Jagiellonów, nie będziemy się tu zatrzymywać, poeta bowiem zajął się nim niejako przygodnie w olbrzymim, nieukończonym poemacie dramatycznym o *Samuelu Zborowskim*, by przejść do wieku XVII, który wskutek mnóstwa najrozmaitszych okoliczności przemówił do wyobraźni dramaturga z siłą wyjątkową. Tragedia *Mazepa*, duży fragment dramatu *Złota Czaszka*,

fragment *Jana Kazimierza* oto wyniki tego zainteresowania, uderzające pewnym rysem osobliwym. W epoce tak bogatej w dramatyczne katastrofy, Słowacki zainteresowania swe skupia na wydarzeniach, które w lat pięćdziesiąt później przemówią do czytelników w *Trylogii*, a więc wojnę z Chmielnickim wprowadzał w *Janie Kazimierzu*, walkę zaś z najeźdźcą szwedzkim w *Złotej Czaszce*.

Tradycje barokowe, sarmackie, które pod koniec epoki saskiej, jako jej przeżytki, a zarazem jako początek walki zbrojnej o niepodległość wybuchły w Konfederacji Barskiej, stały się tematem trzech utworów Słowackiego; fragment dramatyczny *Beniowski*, następnie *Ksiądz Marek*, a wreszcie *Sen Srebrny Salomei* układają się w pewną całość, w której żywe zainteresowania epoki, realizowane przez ówczesną gawędę w formie noweli i powieści, czy nawet dzieła epickiego – sam Słowacki przecież dał poemat o *Beniowskim* – przekształciły się w bardzo niezwykłe a pełne potęgi wizje dramatyczne.

A wreszcie walka o niepodległość, od Insurekcji Kościuszkowskiej po Powstanie Listopadowe jest tematem *Horsztyńskiego*, *Kordiana* i... *Lilli Wenedy*. Ponowne wymienienie tutaj tragedii, o której mówiło się poprzednio, jako o obrazie narodzin państwa polskiego, ma swoją wymowę, swoistą klamrą bowiem spina twórczość Słowackiego na polu naszego dramatu historycznego. Jakkolwiek bowiem akcja jej rozgrywa się na zaraniu dziejów Polski, jej problematyka ideologiczna usiłuje wydobyć sens tych dziejów, tak jak sens ten z wydarzeń bieżących odczytywało pokolenie, które przeżyło tragiczne miesiące powstania. Jeśli przypomnimy nadto *Fantazego*, obraz beznadziejnych stosunków popowstaniowych, i jeśli postawimy pytanie, czym była dramaturgia Słowackiego w jego twórczości własnej i w twórczości jego pokolenia, odpowiedź będzie jasna. W twórczości samego Słowackiego była ona zdumiewająco konsekwentnym wykonaniem programu, który sobie postawił i nad którego realizacją przez lat piętnaście nieznużenie pracował.

By zaś dać właściwą odpowiedź na pytanie drugie, przypomnieć należy, że dramatom wymienionym przed chwilą towarzyszyły inne, młodzieńcza tragedia o *Marii Stuart*, tragedia o *Beatrix Cenci*, fragment dramatyczny o *Księciu Michale Twerskim*, tragedia wreszcie *Agezylausz*, wycieczki zatem w dziedziny obce, w historię Szkocji, Włoch

renesansowych, dawnej Rusi a wreszcie Grecji starożytnej. I jeśli pokolenie romantyków polskich marzyło o powstaniu własnego dramatu, jeśli w dziełach Mickiewicza, Krasińskiego i innych podejmowało próby stworzenia go, to marzenie zbiorowe swych rówieśnych w serię żywych dzieł i arcydzieł przekształcił właśnie twórca *Lilli Wenedy*, Juliusz Słowacki.

Tak, dzieł i arcydzieł, bez których repertuar naszego teatru narodowego jest dzisiaj nie do pomyślenia, jak nie do pomyślenia jest obraz dramaturgii europejskiej w. XIX, jakkolwiek jej badacze poza Polską powoli dopiero poczynają sobie zdawać z tego sprawę. O dziełach zaś i arcydziełach wolno tutaj mówić i to z kilku względów.

Słowacki tedy był urodzonym, by tak rzec, człowiekiem teatru, mimo iż dziwna a bolesna ironia losu nie pozwoliła mu ani jednego z utworów własnych oglądać na scenie. Był dramaturgiem w każdym calu, poszukiwaczem i twórcą nowych form dramatycznych, eksperymentującym z ich najrozmaitszymi odmianami, łączącym ich elementy najróżnorodniejsze w nowe układy. Mamy u niego tedy tragedie typu związanego z nazwiskiem Szekspira, i tragedie typu hiszpańskiego, które kojarzą się z nazwiskiem Calderona, dalej tragedie typu francuskiego, które poeta oglądał w teatrach paryskich, a za których mistrza uchodził Victor Hugo. Obok utworów o strukturze jak najściślej dramatycznej, jak *Mazepa* lub *Balladyna* są tu poematy dramatyczne, z których jeden nosi nawet podtytuł „romans dramatyczny". Obok „scen" liczących po kilkaset wierszy jest jedna, unikat w całej dramaturgii świata, zbudowana z jednego jedynego wyrazu!

W scenach tych płynie, kłębi się i burzy życie ludzkie, jednostkowe i zbiorowe, zawsze ujmowane dramatycznie, a często spiętrzone tragicznymi katastrofami. Życiem tym żyją jednostki ludzkie, olbrzymy i karły, kreacje tragiczne i komiczne, figury pełne bolesnej, hamletowskiej zadumy nad zagadkami bytu, i głupawi wesołkowie, które, losami skazane na odegranie wielkiej roli, bezwiednie sieją wokół siebie nieszczęście. Mężczyznom towarzyszą kobiety, od demonicznych zbrodniarek i nadludzkich anielic, po zwyczajne ziemianki; zwyczajne, choć każda z nich nosi w sobie jakież zalążki niezwykłości, każda jest „dra-

matis persona", jednostką powołaną do wydobycia z siebie, gdy życie tego zażąda, najwyższych wartości ludzkich.

W dramatach z życia polskiego każda z tych kreacji dramatycznych jest bardzo silnie związana z życiem narodu. Naród bowiem jest tym elementem, który jest zawsze i stale przytomny we wszystkich utworach Słowackiego, naród ukazany w chwilach triumfu i w chwilach klęski, walczący o swą wielkość, dążący do tych wielkich celów, które przyświecają ludzkości na szlakach jej życia. Poeta, przez historię swych czasów na zagadnienia życia narodowego specjalnie wyczulony, nigdy o nich nie zapomina, ale równocześnie nigdy nie wpada w przesadę, w krańcowość tego, co zwiemy nacjonalizmem czy szowinizmem, jego postacie dramatyczne są zawsze Polakami, ale równocześnie Europejczykami, dlatego też tak łatwo było mu przechodzić od tematów historycznych rodzimych do tematów obcych. I na tym też opiera się wyrażony przed chwilą pogląd na znaczenie Słowackiego w dramaturgii europejskiej wieku XIX.

Setna pięćdziesiąta rocznica urodzin Słowackiego nie jest więc pustym zespołem wyrazów, o których zapomina się, gdy znikają dekoracje w salach, przeznaczonych na uroczyste akademie. Jest bowiem wielkim świętem sztuki polskiej, sztuki dramatycznej. Świętem twórcy nowoczesnego dramatu polskiego. I jeśli trwałym wyrazem tego święta będzie pomnik Słowackiego w Warszawie, tym ukochanym mieście poety-wygnańca, to niemniej trwałym, choć nie w kamieniu ciosanym, jego pomnikiem będzie ten, który z tworzywa językowego sam ku chwale narodu i własnej zbudował: kilkadziesiąt przedstawień jego arcydzieł we wszystkich teatrach polskich.

Julian Krzyżanowski

JERZY GOT

SŁOWACKI I TEATR KRAKOWSKI

„USIŁOWANIA ARTYSTÓW..."

„... usiłowania artystów, odważających się na tak trudne sceniczne dzieło".
(„Czas" 5 VI 1851, zapowiedź prapremiery *Mazepy*).

Pierwsza polska prapremiera dramatu Słowackiego – po węgierskiej światowej prapremierze *Mazepy* w r. 1847 – odbyła się w Krakowie 5 czerwca 1851, w chwili, gdy „serce Krakowian od sceny ojczystej odpadło" – według słów ówczesnego krytyka teatru. Nie można się temu stanowisku publiczności dziwić. Zamierająca gospodarczo i gnębiona politycznie mieścina, spustoszona i zrujnowana olbrzymim pożarem w r. 1850, mogłaby może zdobyć się na niewielką grupę stałej publiczności teatralnej, gdyby scena polska dostarczała tej publiczności jakichś istotnych atrakcji. Jednak po krótkotrwałej świetności dyrekcji Meciszewskiego, teatr krakowski pod rządami Mączyńskich, Bochenków, Chełchowskich balansował na krawędzi ruiny finansowej ratując swój byt występami magików i chińskimi cieniami. Niewystarczający zespół, ubogie wyposażenie, niedbalstwo i niezmienny szablon tandetnej „inscenizacji" tworzyły żałosną całość. W smutnym, nędznym mieście wiódł smutną egzystencję nędzny teatr. Cuchnący olej nikłych lamp teatralnych oświetlał parodię „teatru narodowego" i rzadkie, rozpaczliwe próby pojedynczych aktorów usiłujących wydobyć się z grzęzawiska rutyny repertuaru wzorowanego na trzeciorzędnych scenach austriackich, z szablonu wykształconego na tym repertuarze ograniczonego zapasu schematycznych środków wyrazu, często wyostrzonych w natrętnej, krzykliwej przesadzie... Tym, co wnosiło niekiedy coś jaśniejszego do życia teatru w tych czasach, była żyjąca na szczęście zawsze w aktorze tęsknota do dobrych ról. W latach 1851–1865 w Krakowie i we Lwowie pierwsze przedstawienia dzieł Słowackiego ukazywały

Feliks Benda w roli Mazepy. – 6. V. 1866, Kraków

się na benefisy aktorów. Teofila Cenecka, Feliks Benda, Czesław Pieniążek, Karol Hubert, Michalina Zalewska – na ich to życzenie pojawił się Słowacki w polskim teatrze.

Znamy z lat 1851–1864 jedenaście przedstawień krakowskich (*Mazepa* 9 razy i *Maria Stuart* 2 razy) oraz siedem lwowskich z lat 1861–1863 (*Mazepa* 2 razy, *Maria Stuart* 2 razy, *Balladyna* 2 razy, *Lilla Weneda* 1 raz). Już same daty i liczby prowadzą do interesujących wniosków: w Krakowie pojawił się Słowacki na scenie dziesięć lat wcześniej niż we Lwowie, a jeden z dwóch wprowadzonych utworów, *Mazepa*, pozostał na stałe w repertuarze. We Lwowie – wskutek ciągłych sprzeciwów niekonsekwentnej austriackiej cenzury – pierwsze przedstawienie dramatu Słowackiego granego już od dziesięciu lat w Krakowie (*Mazepa* 13 XII 1861) przypada dopiero na gorący okres przedpowstaniowy, który przynosi w krótkich odstępach dalsze premiery dzieł poety. Daleko silniejszy był tu nacisk aktualności społecznej i politycznej na teatr, ale też i skutki mniej trwałe. Mimo, że poziom przedstawień w obu miastach był zbliżony (niedbała inscenizacja, nieuporządkowana akcja na scenie, niewłaściwe najczęściej środki wyrazu aktorów czerpane z starego zasobu dramatu i komedii mieszczańskiej) – wyniki były odmienne. Przyswojenie *Mazepy* w Krakowie spowodowało pewną poprawę kształtu przedstawienia w późniejszych spektaklach, przyniosło nie tylko publiczności ale i aktorom nieco oswojenia z poezją Słowackiego, ugruntowało mniemanie o potrzebie tych przedstawień wśród rozmaitych kół społeczeństwa. Nadto niektóre kreacje aktorów zaczynają budzić nadzieje odnalezienia niedługo lepszych środków odtwórczych niż dotąd stosowane: Amelia – Ceneckiej, późniejsze występy Janowskiego – Zbigniewa, Mazepa – F. Bendy. Tymczasem we Lwowie, mimo istnienia tam silniejszego niż krakowski ośrodka zwolenników dzieł poety, skupionych wokół „Dziennika Literackiego", pisma które odegrało ważną rolę w popularyzo-

waniu kultu Słowackiego, ogólne wrażenie publiczności było ujemne a w wypowiedziach popierającej go krytyki znać rozczarowanie niepowodzeniami. Podobnie – jak zobaczymy – miała się układać sytuacja i w latach późniejszych.

POCZĄTEK TRADYCJI TEATRALNEJ

„Kiedyś dobry aktor da uczuć słowa wyrywające się z duszy, powiąże duszą te rozmowy, które teraz zdają się połamane...".

J. Słowacki, 30 VII 1832

Lata 1866–1879 w teatrze krakowskim stanowią drugi etap związania dramatu Słowackiego z polską sceną, etap decydujący. Po wstępnych działaniach rozpoznawczych – jakby można nazwać lata poprzednie – odbywa się spotkanie zasadnicze, mające rozstrzygnąć pytanie o rolę Słowackiego na polskiej scenie. Co zadecydowało o tak wielkim znaczeniu tego okresu? Trzeba na wstępie odpowiedzieć na pytanie: czy i o ile zmieniły się warunki teatralne, środki stojące do dyspozycji, opinia publiczności?

Po upadku powstania i krótkim oszołomieniu klęską, w Krakowie szybko umocniło się zapatrywanie, że wskutek wielkiej klęski narodowej należy próbować zorganizować życie społeczeństwa na nowych zasadach. Politykę ugodową opartą na lojalności wobec okupanta reprezentowały oczywiście wszystkie ugrupowania zachowawcze, jednak jedno z nich zdobyło sobie szybko i na wiele lat głos decydujący i wpływ nie tylko na całą Galicję, ale i duże znaczenie w Wiedniu. Byli to stańczycy. W swoich planach odnowy życia kulturalnego nie mogli pominąć teatru. Początkowo stanowisko to objął hrabia Adam Skorupka, od jesieni 1865 r. dyrektor teatru krakowskiego, wkrótce przybył mu z pomocą Stanisław Koźmian. Po wycofaniu się z teatru w lecie 1868 (wskutek wzmożenia działalności politycznej), Koźmian powrócił tam w r. 1871 by już samodzielnie (prócz trzyletniej współdyrekcji Rychtera) prowadzić go do r. 1885. Trudno w kilku słowach scharakteryzować wielki przełom w teatrze krakowskim zachodzący w czasie dyrekcji Koźmiana. Oto jego najważniejsze cechy: świadomy program artystyczny obejmował planowy repertuar uwzględniający kla-

sykę własną i obcą oraz twórczość współczesną własną i obcą. Program ten był również wyraźnie sprecyzowany w zakresie kształtu scenicznego widowiska. Zmierzał zdecydowanie do zlikwidowania „wydziału ról", wprowadzenia reżyserii interpretacyjnej, usunięcia solowych popisów pojedynczych aktorów a stosowania w ich miejsce zespołowych efektów całości. Wśród elementów teatru przyznawał pierwsze miejsce grze aktora, pozostawiając na dalekim planie kwestie oprawy scenicznej. W grze aktora wprowadzał analityczne podejście do roli i stosowanie umiaru w środkach wyrazu, wzorowanych nie na tradycyjnych szablonach scenicznych lecz czerpanych z obserwacji życia. Ogólnie biorąc, umiarkowany realizm „szkoły krakowskiej" zdążał, pod niewątpliwym wpływem początkowo Paryża, później Wiednia i wyraźnie Laubego – do europeizacji zacofanego teatrzyku krakowskiego, do podciągnięcia go do poziomu obowiązującego od lat na zachodzie. Trzeba przyznać, że udało się to Koźmianowi.

To jednak co wyżej powiedziano, oprócz stron dodatnich dla sprawy Słowackiego, kryło w sobie poważne niebezpieczeństwa. Owa konieczna europeizacja nadawała przecież teatrowi krakowskiemu pewien międzynarodowy pokost widoczny wyraźnie w środkach wyrazu. Porównanie zdjęć aktorów krakowskich z fotografiami aktorów wiedeńskich jest szczególnie wymowne.

Równocześnie zmieniła się sytuacja w opinii społecznej. Do r. 1863 mieszczańskie koła liberalne opowiadały się wyraźnie po stronie Słowackiego, mianowały go oficjalnie swoim wieszczem który miał ich poprowadzić i poprowadził do walki zbrojnej. Po stronie przeciwnej, wśród konserwatystów nie było takiego zdecydowania. Opinie o Słowackim były rozmaite, wyczerpywały właściwie wszelkie możliwości. Po r. 1863 negatywne stanowisko konserwatystów było jednolite, jedyne różnice spotykamy w ostrości form potępienia. Natomiast wskutek zdobywania przewagi politycznej w Galicji przez elementy zachowawcze, oficjalna opinia reprezentująca zwolenników Słowackiego zostaje wyraźnie osłabiona. Pisma które go popierały w Krakowie i we Lwowie albo przestały się ukazywać, albo zostały przejęte przez inne ugrupowania i zmieniły front. Równocześnie jednak silnie rozszerzył się kult poety w społeczeństwie i dzieło jego zyskało znaczną przewagę w opinii nieoficjalnej.

Antonina Hoffmann w roli Balladyny. 11. I. 1868, Kraków

Emilia Bauman w roli Aliny w „Balladynie". 11. I. 1868, Kraków

W takiej – najkrócej zaznaczonej – sytuacji rozegrał się drugi akt sprawy Słowackiego.

W latach 1865–1885 teatr krakowski gra następujące dzieła poety:

6 V 1866 *Mazepa* (powtórzone 9 razy).
31 X 1867 *Maria Stuart* (powtórzone 4 razy).
11 I 1868 *Balladyna* (powtórzone 8 razy).
17 IV 1869 *Mindowe* (powtórzone 1 raz).
27 XI 1869 *Lilla Weneda* (powtórzone 1 raz).
10 II 1872 *Beatrix Cenci* (powtórzone 8 razy).
17 X 1874 *Książę Niezłomny* (powtórzone 1 raz).
6 IV 1878 *Niepoprawni* (powtórzone 2 razy).
29 III 1879 *Horsztyński* (powtórzone 7 razy).

Antonina Hoffmann w roli Pazia w „Marii Stuart". – 31. X. 1867, Kraków

Oprócz *Mazepy* i *Marii Stuart*, już znanych, są to wszystko sztuki po raz pierwszy grane w Krakowie.

Na pierwszy rzut oka widać, że mamy do czynienia z systematycznie realizowanym planem przyswajania polskiej scenie dzieł Słowackiego (50 przedstawień!). Nadto jest wyraźnie widoczne szczególne powodzenie *Mazepy, Balladyny, Beatrix Cenci* i *Horsztyńskiego* (8–10 przedstawień), połowiczne *Marii Stuart* (5 przedstawień), wreszcie nikłe zainteresowanie *Mindowem, Lillą Wenedą, Księciem Niezłomnym* i *Niepoprawnymi* (od 2 do 4 przedstawień każde).

Jaki był kształt sceniczny tych przedstawień? To co wyżej powiedziano o zmianach jakie zaszły w teatrze krakowskim po roku 1865 wskazuje skąd możemy spodziewać się nowych rezultatów. Dewiza Laubego „knapp in der Ausstattung, reich in der Ausführung" była realizowana dosyć konsekwentnie. Toteż dekoracje dzieł Słowackiego były po staremu ustawiane z zapasów magazynu, a nieliczne uzupełnienia (np. do *Balladyny*) nie wykraczały poza przyjęty szablon. Nieco więcej inwencji odnajdujemy w ukostiumowaniu aktorów. Niestety pomysłowość ta wyrażała się wyłącznie w nakładaniu na aktora, zachowującego współczesną sylwetkę, kilku fragmentów dawnego stroju, ozdób i rekwizytów, mających „uhistorycznić" postać, nie wnikając już nawet w zgodność stylową tych dodatków. Nie była więc to dzisiejsza swobodna, syntetyczna stylizacja mająca bez zbędnego antykwaryzmu dać wrażenie pewnej epoki, ani skrupulatny historyzm meiningeński – tylko naiwna mieszanina różnorodnych elementów. Fotografie powiedzą o tym więcej niż opis. Dodajmy tylko, że takie rozwiązanie problemu kostiumów nie tylko zadowalało ale nawet

często zachwycało niewybredną pod tym względem publiczność.

Jeżeli więc strona zewnętrzna przedstawień Słowackiego zmieniła się na korzyść tylko nieznacznie, w czym można doszukiwać się zmian istotnych, które zadecydowały o znaczeniu tego okresu w utrwalaniu się dramatów Słowackiego na scenie? Zmiany te nastąpiły w inscenizacji, w rodzaju i – największe – w poziomie gry aktorów.

Nie łudźmy się, że użyte tu słowo „inscenizacja" może być rozumiane w całej jego rozciągłości. Niemniej w stosunku do lat poprzednich różnica była tu olbrzymia. Wiemy, że już nawet nie płynność akcji – ale znośny porządek, zachowanie kolejności kwestii, wejść i wyjść przed r. 1865 na scenie krakowskiej nie były częste. O tym, w latach obecnie omawianych, nie ma już i wzmianki oprócz krótkiego okresu 1869–1871 gdy Koźmian wycofał się z teatru.

Bolesław Ładnowski w roli Kirkora w „Balladynie". – 11. I. 1868, Kraków

Przedstawienia są reżyserowane! Mało tego, przejawia się wyraźnie dbałość o osiągnięcie jednolitego ich kształtu – oczywiście dostrzegano możliwość tej jednolitości narazie tylko w grze aktorskiej, toteż mamy już do czynienia – po raz pierwszy w Polsce – z grą zespołową. Wszystkie role stają się jednakowo ważne, wybitni aktorzy obsadzani są często w małych rolach, dostrzec można usiłowania rozwiązań scen zbiorowych. I wreszcie najsilniejszy może atut. Na takim tle, jakiego żaden teatr polski w tych latach nie stworzył, powstają pierwsze wielkie kreacje aktorów polskich w rolach Słowackiego.

Do okrucieństwa niepohamowany w swojej pysze Wojewoda-Rapackiego; opromieniony całym blaskiem minionego świata Horsztyński-

-Rychtera, wielkiego strażnika tradycji szlacheckiej w naszym teatrze; Grabiec, Ślaz, Negri i Mazepa – Feliksa Bendy; to były już role do zapisania w kronice polskiej sceny.

Dwoje aktorów stanęło na czele tej grupy: Antonina Hoffmann i Bolesław Ładnowski. Autor tych słów miał już sposobność szerzej omówić działalność znakomitej artystki – tu trzeba wspomnieć tylko najważniejsze fakty. Gorąca wielbicielka Słowackiego przyczyniła się w największej mierze do wprowadzenia jego dzieł na krakowską scenę, wybierając je często na swoje benefisy. Grała dziewięć ról Słowackiego: Marię Stuart i Pazia w *Marii Stuart*, Amelię w *Mazepie*, *Balladynę*, Aldonę w *Mindowem*, Rozę w *Lilli Wenedzie*, *Beatrix Cenci*, Idalię w *Niepoprawnych* i Salomeę w *Horsztyńskim*. Nie ilość ról jednak – niespotykana zresztą u innych aktorek – upoważnia ją do tego pierwszego miejsca. Wyznaczają jej to miejsce: inteligencja – poparta zamiłowaniem – w interpretacji charakteru odtwarzanych postaci, bogactwo środków wyrazu stosowanych dla zrealizowania swej interpretacji na scenie, wreszcie mistrzowskie podanie całego piękna wiersza Słowackiego. Groza Balladyny, tragedia Beatrix, rozpacz Amelii i dramatyczny sentymentalizm Idalii, były w jej kreacjach jednako przejmujące, równie przekonywające i prawdziwe.

Bolesław Ładnowski stał się godnym partnerem Hoffmanowej. Oprócz upodobań do repertuaru romantycznego i do Szekspira (był jednym z najwybitniejszych aktorów szekspirowskich) cechowały go inteligencja, duża kultura i niezwykle piękna dykcja, szczególnie umiejętnie wykorzystywana w wierszu. Jego role w dramatach Słowackiego miały wspólną cechę głębokiej refleksji. Oszczędne, umiarkowane w wyrazie choć silne w tragiźmie zaskakują do dziś oryginalnością ujęcia – czy był to nerwowy, niespokojny Zbigniew w *Mazepie*, czy brat Rolanda, a „praszczur Sobieskiego" – Lech w *Lilli Wenedzie*, lub dostojny, dumny, pełen dworskiej galanterii a tak przy tym pokorny Don Fernand.

Ci aktorzy posunęli sprawę Słowackiego w teatrze o ogromny krok naprzód. Siłą swoich kreacji, robiących ogromne wrażenie na publiczności i utrwalonych w środowisku teatralnym, stworzyli początek scenicznej tradycji Słowackiego.

PUBLICZNOŚĆ I KRYTYKA

„Tarnowski uznaje dwóch tylko współczesnych poetów. to jest Krasińskiego i Szujskiego".

(K. Estreicher w liście do F. Faleńskiego, 24 XI 1892)

Same zmiany w środowisku teatralnym, choć bardzo ważne, nie upoważniałyby nas jeszcze do uznania dwudziestolecia 1865–1885 za przełomowe. Trzeba jeszcze zorientować się w stanowisku publiczności i krytyki. W obu widać na przestrzeni tego czasu pewną ewolucję. W latach 1865–1871 udział widzów na przedstawieniach Słowackiego jest nierównomierny. Zdarzają się w połowie puste widownie, albo narzekania... „na okropne nudy. Płakać trzeba nad smakiem inteligencji, którą bawią po raz dziesiąty widziane *Bursze* a którą nudzi *Lilla Weneda*". Równocześnie wiemy, że były i przedstawienia dramatów Słowackiego na których widownia była wypełniona do ostatniego miejsca, teatr osiągał maksymalny dochód, część widzów wracała od kasy nie otrzymawszy biletów! Od premiery *Beatrix Cenci* (1872) następuje wyraźny zwrot. Regułą stają się przedstawienia w pełnym teatrze. W r. 1879 *Horsztyński* idzie na kolejnych czterech spektaklach przy wyprzedanej widowni i wobec objawów entuzjazmu widzów. Na ówczesne możliwości teatru Słowacki stał się chlebem codziennym krakowskiej widowni. Świadomość tej zmiany była powszechna. Toteż po premierze tegoż *Horsztyńskiego*, którą krakowski korespondent „Kłosów" uznał za fakt górujący „nad wszystkimi bieżącymi aktami z życia Krakowa" – pisał on o zmianie stosunku do Słowackiego tymi słowy: „Nie dawne to czasy, kiedy Słowackiego nazywano z odcieniem ironii bożyszczem szkolnej młodzieży, kiedy w cudnych jego poematach widziano tylko „chorobliwe zachwyty" a w dramatach same niekonsekwencje i „niesmaczną przesadę". [...] Katedry uniwersyteckie były polem szykan i złośliwych dowcipów wymierzonych przeciw twórcy *Anhellego*. Dziś nastąpił jakiś dziwny przewrót w zapatrywaniach na wielkiego poetę. – Słowacki żyje, słowo jego brzmi tak często, a może i częściej niż słowo Adama". Oprócz wyraźnych aluzji do otwarcie wrogiej przez dłuższy czas postawy Tarnowskiego wobec Słowackiego,

w przytoczonych słowach dostrzega się wyraźne potwierdzenie roli teatru – w tym przypadku teatru krakowskiego – w torowaniu poecie drogi do oficjalnego uznania.

Naciskowi powszechnej opinii poddawać się musiał i Tarnowski. Oceniając jego prelekcję, która poprzedziła premierę *Horsztyńskiego*, pisano: „Prof. Tarnowski mówił nie tylko świetnie, jak zazwyczaj, ale z wielkim ogniem i uwzględnieniem opinii słuchaczy. Nie było w odczycie zwykłego pobłażania dla przedstawicieli partii hetmańskiej. Stąd wrażenie odczytu było wielkie (...)". Znana niechęć Tarnowskiego do Słowackiego była przedmiotem wycieczek satyrycznych prasy demokratycznej. Oto przykłady:

fragment z *Piosenki Achillesa Galicyjskiego*

Słowackiegom zmięszał z błotem
Wszystkich innych zmieszam potem
A umieszczę na Parnasie
Wszystkich tych co piszą w „Czasie".

albo wierszyk *Do autora Balladyny*

Gdybyś ty Słowacki pisał kantyczki
Nie znosiłbyś od hrabiów żadnej przytyczki.
Choćby kulawym rymem szły zgłoski
Chwaliłby ciebie pan graf Tarnowski,
Jak te kantyczki, którymi się pieści
Dla tego, że są jezuickiej treści.

O składzie społecznym widowni na przedstawieniach sztuk polskich informuje korespondencja Bałuckiego do warszawskiego „Tygodnika Powszechnego", w której czytamy: „arystokracja nasza, której prawie nigdy nie widać na przedstawieniach sztuk oryginalnych, nie opuszcza prawie żadnego przedstawienia marionetek. Czy to jeszcze dzieciństwo, czy już zdziecinnienie?" Wiemy też, że na urządzanych przez akademików dorocznych wieczorkach na cześć Słowackiego trudno było spotkać profesorów uniwersytetu, a jak informuje współczesny świadek

„pewne koła świeciły zupełną nieobecnością, niepomne hasła noblesse oblige".

Wobec większości widowni sprawa była wygrana. A krytyka? Wspomniane stanowisko Tarnowskiego oczywiście nie było objawem jego indywidualnego smaku.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX w. konserwatywna galicyjska krytyka teatralna zajmowała wobec dramatu romantycznego jednolicie negatywne stanowisko. Wpatrzona albo jeszcze częściowo w dawne wzory trzech jedności lub oczarowana techniką i problematyką nowego dramatu mieszczańskiego, z obu stron conajmniej pobłażliwie traktowała, by nie powiedzieć „poklepywała", romantyków. Oceniając sytuację teatru i dramatu polskiego w r. 1865 W. Ł. (Łoziński?) uznał za twórców dramatycznych tylko Fredrę i Korzeniowskiego. Recenzent *Balladyny* w „Czasie" w r. 1872 przytaczał cały szereg argumentów przemawiający jego zdaniem przeciw przypuszczeniu, że Słowacki dzieła swoje pisał dla sceny. Przykłady takie można mnożyć do woli. Obronną ręką z ataków wychodził jedynie *Mazepa* dzięki swojej mało oryginalnej formie dość zbliżonej do uznanej konwencji. Jak bardzo ciążyły przyjęte kryteria, jak brakło znajomości praktycznych środków teatralnych wykorzystanych w budowie dramatów Słowackiego dowodzą głosy zwolenników jego dramatów na scenie. Nieliczne i słabe w Krakowie wskutek opanowania prasy przez koła zachowawcze, nieco silniejsze we Lwowie, w swoim dowodzeniu używają zamiast argumentów teatralnych – przede wszystkim racji polityczno-społecznych. A wśród konserwatystów nadających w większości ton słowu drukowanemu, ideologia i krytyka społeczna autora *Grobu Agamemnona*, *Beniowskiego* i *Księdza Marka*, nie mogły budzić sympatii. Wygodniej było oczywiście prawdziwe zastrzeżenia okryć pozornymi, artystycznymi lub ogólnie dyskredytującymi twórczość poety, przyznając mu równocześnie pewne, mniejszego znaczenia, zalety. A więc „krakowskim targiem" uznano bez zastrzeżeń zalety formy samego wiersza – już nie dramatu – wyjątkowo tylko pochwalono owe ukochane „studia psychologiczne" epoki (w *Fantazym*!), tym silniej jednak podkreślając, że są to perły zawarte w „zgniłej konsze" i pochodzące z „chorobliwej wyobraźni". W obszernej ocenie *Beatrix Cenci* pióra Szujskiego czytamy o „potępieniu wyboru przedmiotu", „zbocze-

niu poezji", „terroryzowaniu czytelnika lub widza środkami których nie dozwala kodeks moralny sztuki"!

Niemniej wytrwałość tych szermierzy musiała się w końcu wyczerpać. Charakterystyczny zwrot występuje wyraźnie w opinii „Czasu" w ciągu omawianego dwudziestolecia. Ton wypowiedzi tam drukowanych stopniowo się zmienia, od otwarcie wrogiego przez obojętny dochodzi do prawie całkiem przyjaznego pod koniec okresu. Najcenniejszą dla nas informacją jest stwierdzenie, że odwrót ten nastąpił pod wpływem teatru! Najlepiej można to zauważyć porównując sprawozdania teatralne, pisane na gorąco, pod wpływem przedstawień i pod wpływem gorącej reakcji widzów – z felietonami krytycznymi... „zajmującymi stanowisko".

Terenu zdobytego w ten sposób, „teatralny" Słowacki już nie opuści. W późniejszych latach teatr będzie mógł z niego korzystać i z dogodnej pozycji zacząć trzecią część starcia.

WE LWOWIE I WARSZAWIE

Dlatego w raju mam zamknięte bramy,
I żadnej duszy myślą nie zapłodnię...
J. Słowacki, *Beniowski*, III, 43–44.

Ten sam okres w teatrze lwowskim nie ma tak wyraźnego oblicza. W warunkach teatru lwowskiego nawet nie do pomyślenia była taka systematyczna akcja, taki program choćby repertuarowy jaki stworzono w Krakowie. Na podobieństwo wojen religijnych XVII wieku – tak jak miasta niemieckie raz katolickie, drugi raz protestanckie – teatr przechodził z pod władzy Miłaszewskiego we władanie Dobrzańskiego i spowrotem. W międzyczasie przeciwnicy starali się zatruć sobie życie w miarę swoich, dość pokaźnych, możliwości. Odbijało się to na teatrze i na publiczności. Teatr, któremu brakowało kierownika na miarę Koźmiana, nie rozwijał swoich środków artystycznych, publiczność była zdezorientowana i coraz chętniej szła na wygodną łatwiznę, nie gardząc nawet aluzją ze sceny do aktualnych skandali.

W lwowskiej prasie tych lat znajdujemy częste narzekania na popieranie przez polską publiczność teatru niemieckiego a szczególnie jego lekkiego, operetkowego repertuaru i równoczesne zaniedbywanie sceny

polskiej. Stawiano lwowianom za przykład publiczność krakowską: „lwowska publiczność daje sobie smutne świadectwo duchowego ubóstwa i zamiłowania obczyzny" – stwierdza recenzent „Dziennika Lwowskiego" w r. 1868. Ostrzej jeszcze oceniano brak zainteresowania dla dramatów Słowackiego. Za „patologiczny objaw chwili" uznano brak publiczności na lwowskiej premierze *Horsztyńskiego* – „u nas widocznie wygasł zapał dla arcydzieł poezji narodowej, a pietyzm dla jej wieszczów stał się czczym wyrazem".

Jan Królikowski w roli Wojewody w „Mazepie". – 26. IV. 1873, Warszawa

Poryw lat 1861–1863, kiedy Lwów w krótkich odstępach czasu dał cztery premiery dramatów Słowackiego, nie pozostawił więc trwałych śladów w działalności teatru. Owszem, grano i Słowackiego, ale bez większego przekonania.

Na terenie zaboru rosyjskiego sytuacja była znacznie gorsza niż w Galicji. Oprócz trudności takich jak ostra cenzura i te same sprzeciwy ideologiczne i estetyczne jak w zaborze austriackim – Słowacki napotykał na dwie nowe, ważne i trudne do pokonania przeszkody. Jedną był nienajlepszy smak publiczności spowodowany odcięciem jej od wielkiego repertuaru i podsuwaniem jej w coraz większych ilościach najbłahszego repertuaru rozrywkowego. Drugą zaporą prawie nie do pokonania, był pozytywizm, który w tym właśnie zaborze doszedł do pełnego rozkwitu. W r. 1883 (!) pisał nie byle kto, bo sam Prus te słowa: „Słowacki z naszego języka kopał złoto i diamenty, przewracał do góry nogami, przetrząsał wzdłuż i wszerz uczucia, ale – robił bigosy, których nie wypada stawiać wyżej od sztuki realnej, bałamucąc tym sposobem nowe pokolenia artystów."

W r. 1872, dzięki Modrzejewskiej i Chęcińskiemu, pojawia się w Warszawie po raz pierwszy *Maria Stuart* i fragmenty *Mazepy*, w r. 1873 na benefis Jana Królikowskiego – cały *Mazepa*.

Wydawałoby się, że premiery te powinny być powitane jednomyślną

radością publiczności i krytyki, że ta ostatnia będzie starała się zabezpieczyć byt dramatów na polskiej scenie, słowem że przyjęcie będzie najgorętsze na jakie tylko będzie można sobie pozwolić w warunkach carskiej cenzury. W niepisanych dziejach polskiej krytyki teatralnej XIX wieku, jedno z pierwszych miejsc – dzięki wytrawności swoich sądów i wielkiej kulturze – zajmuje Władysław Bogusławski. Jego zdanie jest więc szczególnie ciekawe. Znajdujemy je w obszernej recenzji z *Marii Stuart* w „Kurierze Warszawskim". Rozprawka jest systematyczna, utwór Słowackiego oceniany jest porównawczo wobec dramatu Schillera. Postać królowej szkockiej jest rozpatrywana w trzech płaszczyznach: jako katoliczki, jako królowej i jako kobiety. Wyniki tych trzech porównań są wzruszająco zgodne – zawsze na niekorzyść Słowackiego. W ogóle w dziele polskiego poety Bogusławski widzi „sztucznie błyszczące frazesy" – u Schillera „prostą, ale imponującą godność". Krytyk posługuje się ograniczoną, pedantyczną miarą bakałarza: „nie wszystko w tej plątaninie namiętnostek ściśle jest przez historię stwierdzone"! Lekceważąco stwierdza Bogusławski, że poeta „surowe, niewymotywowane wypadki i rezultaty rzucił gorączkowo, przyodziawszy w szatę grubego scenicznego efektu". Nie oszczędził sobie krytyk i jadowitej pochwały: „tragedia Słowackiego robi i robić będzie wrażenie na publiczności owymi właśnie grubymi efektami, które nie mając w sobie istotnej poetycznej dramatyczności, wytwarzają pewien stan patologicznej niespokojności..." (Dodajmy dla sprawiedliwości, że po premierze *Mazepy* recenzja Bogusławskiego była znacznie przychylniejsza). Jakże niewinnie brzmią przy tej krytyce wszystkie zarzuty galicyjskich stańczyków!

Podobnie wystąpili inni recenzenci warszawscy. „Tygodnik Ilustrowany" zamiast sprawozdania dał tylko notę, że dzieła nie potrafiły ściągnąć widzów, „Niwa" stwierdziwszy, że dla Marii nie można mieć sympatii „ale politowanie tylko, jakim obdarzamy idiotów, żebraków i zarozumialców", zalicza utwór „do zakresu dramatu familijnego a nie historycznego" i zaznacza, że nie chce mnożyć zarzutów „ażeby nie posądzono nas o pragnienie tamowania tego popędu, jaki się w ostatnich czasach objawił co do prowadzenia dramatów Słowackiego na scenę". Ciekawe są również wypowiedzi recenzenta „Gazety Warszawskiej". Mimo, że uważa dramat jako gatunek w ogóle za przeciwny talentowi poety i ostro krytykuje *Marię Stuart*, stwierdza, że dzieło jest „wyższe i głębsze od wszystkich tych świeżych robót dramatycznych, z architektoniką sceniczną nieskazitelną (...) którym publiczność nasza i inna tak chętnie sypie oklaski i których tak chętnie słucha". Szukając przyczyny niepowodzenia przedstawień *Marii Stuart* (stale zmniejszająca się ilość publiczności) – znajduje ją w fałszywym tonie przedstawienia: „jakiś brak energii, jakiś ton tęskno-łzawy, który starano się dać ogółowi obrazu (...) grozy tragicznej, owego przerażenia nie było ani na chwilę, starano się nas tylko rozczulić (...), ów jednostajnie rzewny ton rozlany przez aktorów na całym obrazie (...) chłodził, nie pozwalał ani przerażać, ani wzruszyć, ani porwać."

Nie ma celu mnożyć dalszych cytatów. Najlepsze jeszcze są oceny dzieła Słowackiego jako „relikwii" którym z szacunku dla twórcy należy się przedstawienie choćby wbrew tym wykwintnym paniom, które na *Mazepie* „zatykały sobie niekiedy uszy nieprzywykłe do słyszenia pewnych dosadniczych wyrażeń"!

OSTATECZNY SUKCES

„Żadna też z scen polskich nie miała tak szczególnego do Słowackiego zamiłowania jak scena krakowska".

(A. Zaleski, „Czas" 1879 nr 77).

Lata 1885–1893 w teatrze krakowskim, to jak wiemy okres przejściowy pod kierownictwem Gliksona, czasy „eklektyzmu kasowego". Jeżeli przy takim programie dyrekcji dramaty Słowackiego nie zeszły z afisza, to chyba dalszy dowód silnego ich wrośnięcia w repertuar teatru krakowskiego oraz ich siły przyciągania publiczności. Nie zauważamy jednak żadnych nowych elementów w ich historii.

W r. 1893 otwarto nowy budynek teatralny i dyrekcję objął Tadeusz Pawlikowski. Jakkolwiek zainteresowania młodego dyrektora zwracały się w kierunku nowości dramatu obcego i polskiego, w czasie jego dyrekcji inscenizowano oczywiście i niektóre dramaty Słowackiego jak *Balladyna, Mazepa, Horsztyński, Nowa Dejanira.* Ciekawsze z tych przedstawień to *Balladyna* (13 XI 1894) i *Mazepa* (12 XII 1894). Do

Ludwik Solski w roli Złotej Czaszki. – 26. VIII. 1899, Kraków

Michał Tarasiewicz w roli Kordiana. – 25. XI. 1899, Kraków

Andrzej Mielewski w roli Semenki w „Śnie srebrnym Salomei". – 24. III. 1900, Kraków

Natalia Siennicka w roli Księżniczki w „Śnie srebrnym Salomei". – 24. III. 1900, Kraków

pierwszego z nich zamówiono projekty kostiumów u Wojciecha Gersona. Niestety, skutek był opłakany. Alina ubrana była w pretensjonalną, białą podpiętą sukienkę, Grabiec nosił obcisłe spodnie czerwone, kożuch na lewą stronę, łapcie i słomiany kapelusz, wydekoltowaną Goplanę ubrał Gerson w srebrny gorset i dziwaczny strój głowy, Skierka miał białą tuniczkę z czerwonym greckim szlakiem i na głowie krakuskę, natomiast Chochlik ukazał się w białym spencerku i takichże trykotach. Uskarżano się i na podanie wiersza przez aktorów przetrenowanych w „moderniźmie": „Gdy w całej Europie napisany wiersz na scenie zostaje wierszem, w Krakowie, do czego się aktorowie zupełnie otwarcie przyznają, uważa się to za „chlubę", dowód talentu i rutyny, jeżeli się wiersz potrafi tak zatrzeć, że go zupełnie prawie znać nie będzie. Im mniej, tym lepiej! Aktorowie krakowscy

mają sobie za punkt honoru wiersz mówić prozą." – Zobaczymy, że podobnie było kilka lat później w Warszawie!

Ośrodkiem zainteresowania przedstawienia *Mazepy* stała się Modrzejewska. Mimo swoich 54 lat była w roli Wojewodziny „absolutną doskonałością". Jej Amelia nacechowana była ową „anielskością" o której mówi Zbigniew i anielskość ta wzmagała się, gdy spotykały ją coraz nowe nieszczęścia. „Pani Modrzejewska może i umie grać wszystko co zechce; ale ze wszystkich rodzajów ról najwłaściwsze jej naturze i rodzajowi jej wyobraźni są takie istoty cierpiące, a nawskróś szlachetne. W innych rolach może być piękność, nawet doskonałość; ale w takich jest ideał." Czy to pod wpływem krytycznych ocen *Balladyny*, czy ze względu na znakomitego gościa, całość przedstawienia wypadła znacznie lepiej. Reżyseria była bardzo staranna, oprawa sce-

niczna konwencjonalna lecz poprawna, i – może najważniejsze – aktorzy starali się nie zacierać lecz wydobyć piękność wiersza. Szczególnie wyróżnili się tu Śliwicki i Mielewski (Zbigniew i Mazepa). Raziła nieco kreacja Kamińskiego, świetna charakterystycznie, ale niezgodna stylowo z tragedią, przypominająca wyraźnie dramat współczesny.

Po sześcioleciu Pawlikowskiego nastąpiła dyrekcja Józefa Kotarbińskiego, która przyniosła wydarzenia wielkiego formatu. Już inauguracja była obiecująca. Pierwszym przedstawieniem była *Złota czaszka* (26 VIII 1899), a sezon ten przyniósł jeszcze dwie inne prapremiery – *Kordiana* (25 XI 1899) i *Sen srebrny Salomei* (24 III 1900). Wraz z prapremierą *Księdza Marka* w początkach trzeciego sezonu (29 XI 1901) Kotarbiński tymi czterema inscenizacjami zapewnił sobie wyjątkowe miejsce w historii teatralnej Słowackiego. *Kordian* ukazał się po raz pierwszy na scenie polskiej w kształcie dosyć odbiegającym od zamierzeń poety. Złożyły się na to różne przyczyny. Opracowanie tekstu przez Kotarbińskiego zmierzało zarówno do usunięcia mało dramatycznych jego zdaniem części utworu, do pominięcia scen zbyt kosztownych (koronacja!) i wreszcie chroniło uczucia nie tyle, może katolickie jak sam pisał, ale klerykalne. Pominięto więc „Przygotowanie", prolog, scenę w Londynie, scenę w Watykanie, koronację, scenę w domu wariatów, nadto skreślono niektóre partie tekstu. Cenzura austriacka dołożyła, a raczej ujęła jeszcze od siebie – i sprawozdawca teatralny „Naprzodu" napisał z ironią: „Przykrojono, obcięto, oszlifowano go i okazał się porządnym człowiekiem [...] Cnota i lojalność nie ucierpiały". Mimo tego wrażenie było wielkie. Dziewiętnaście przedstawień w sezonie mówi już dużo o sukcesie, a publiczność „tłumnie bieży do teatru na każde przedstawienie *Kordiana*, [...] zapełnia teatr po brzegi, aby zobaczyć na scenie bodaj w tej formie to nieśmiertelne arcydzieło, to wcielenie artystyczne polskiej myśli rewolucyjnej". Inscenizacja była konwencjonalna, udział Włodzimierza Tetmajera nie zaznaczył się wyraźnie, nie wykorzystano dramatycznych możliwości utworu. Sukces więc umożliwiło przygotowanie widowni przyzwyczajonej już i zamiłowanej w twórczości poety i znowu ... aktorzy. Z nich młody Tarasiewicz rolą tytułową zdobył zasłużoną sławę. Inteligentna, wydobywająca każdą myśl i śliczna, ukazująca wszystkie piękności wiersza – dykcja aktora ukazywała Kordiana bardzo stylowego a przy tym wyraźnego psychologicznie. Niemoc i zwątpienie były jednak lepiej zaznaczone niż zapał i porywy, hamowane zrozumiałą obawą przed popularną tradycją amatorską deklamowania Kordiana „z siłą"!

Józef Kotarbiński w roli Horsztyńskiego. – 18. IX. 1896, Kraków

Opracowanie tekstu *Snu srebrnego Salomei* miało podobny przebieg – Kotarbiński pisze o tym „bez szkody dla scenicznego efektu i dla głównej treści i tak wypadło około tysiąca wierszy czyli prawie 4-ta część tekstu"... I tu nie widział Kotarbiński trudności dekoracyjnych i reżyserskich. Tym razem Mielewski jako Semenko był wielką atrakcją przedstawienia, obok pięknie wyglądającej Siennickiej (Księżniczka), malowniczego Solskiego – Wernyhory i charakterystycznego Pafnucego – Popławskiego. Zupełnie nieudane były sceny zbiorowe, całość inscenizacji nie odbiegała od zwyczajnych wzorów.

Ostatnia prapremiera Kotarbińskiego dramatu Słowackiego to *Ksiądz Marek*, w którym dyrektor grał tytułową rolę. Skrócony znowu o około tysiąc wierszy – wystawiony był starannie i grany 9 razy. Siemaszkowa jako Judyta była znakomita, wydawała się widzom idealnie doskonałym wcieleniem myśli poety. Nadała swojej roli wiele siły, ekspresji i gorącego przejęcia, uczyniła ją jednolitą i przekonywającą. Mielewski w roli Kossakowskiego, interesujący szczególnie przed wyklęciem, był

buńczuczny, zawadiacki i gwałtowny, jednak bez „rubasznego realizmu". Kotarbiński potraktował rolę deklamacyjnie – widz pozostał obojętny wobec tej postaci. Nadomiar od początku mówił bardzo głośno, co pozbawiło go możności wzmocnienia głosu później i spowodowało monotonność. Ostatnia odsłona spotkała się z największymi zarzutami jako zupełnie nierealistyczna: „tak może wyglądać «apoteoza» w teatrze, ale nie bunt oszalałego od zarazy żołdactwa".

Znaczenie tych czterech prapremier krakowskich – choć wady ich są dla nas dziś wyraźne – jest wielkie. Te utwory Słowackiego, które mimo swojej formy dramatycznej uważane były dotąd za „niesceniczne", poddane zostały próbie teatru i przeszły ją pomyślnie. W swoim charakterze przedstawienia są dosyć podobne do poczynań lat poprzednich – decyduje o tym konwencjonalna forma inscenizacji i ciekawe, pamiętne kreacje aktorskie. Dokonane zostały w warunkach sprzyjających do których można zaliczyć nasycenie a może i przesyt publiczności krakowskiej repertuarem modernistycznym, wytworzoną już w teatrze i wśród publiczności silną tradycję Słowackiego na scenie krakowskiej, wreszcie przełamany nieprzyjazny stosunek przeważającej części krytyki. Mimo więc swoich słabości – mało oryginalne formy, literackość ujęcia – inscenizacje te zakończyły zwycięsko dzieje wprowadzenia dramatów Słowackiego na scenę polską.

„SCENA NASZA, ZDEPRAWOWANA REPERTUAREM DZISIEJSZYM..."

„usiłowania (...) którym urągają środki odtwórcze, zaniedbane i nieartystyczne".
(I. Chabielski, „Scena i Sztuka" 1909 nr 37).

W Warszawie, od roku 1872 i 1873, na scenie ukazywały się tylko *Mazepa* i *Maria Stuart*. Te same dramaty zresztą przeszły i na prowincję zaboru rosyjskiego i natrafiamy na nie w Kielcach, Piotrkowie, Łowiczu w ostatnim ćwierćwieczu XIX stulecia. Dopiero po rewolucji 1905 r. mogły warszawskie teatry rządowe sięgnąć po Słowackiego, mając zresztą napewno podnietę w śmiałych poczynaniach krakowskich. Rok 1906 przynosi *Fantazego* (28 IV) i *Lillę Wenedę* (6 X), w 1907 r. następuje premiera *Balladyny* (17 III), w 1909 r. *Beatrix Cenci* (30 IV), i *Złota Czaszka* (4 IX), w 1910 *Sen srebrny Salomei* (3 IX). Gdybyśmy

i tu szukali człowieka, który odegrał ważną rolę w tych decyzjach repertuarowych, to nasuwa się osoba Józefa Śliwickiego, głównego reżysera w latach 1905–1907 i 1909–1913. Śliwicki był wychowankiem sceny krakowskiej na której zaczął swą karierę w r. 1885. Od r. 1909 objął stanowisko kierownika literackiego teatrów rządowych Józef Kotarbiński, co również zaważyło na repertuarze.

Jakże wyglądały inscenizacje warszawskie? Naogół wzorowano się na opracowaniach tekstu, układzie scenicznym i rozwiązaniach reżyserskich stosowanych w Krakowie. Było to zrozumiałe wobec braku własnej tradycji teatralnej Słowackiego i skromnych w tym czasie ambicji artystycznych teatrów warszawskich przeżuwających cierpliwie dawne i oddawna przyswojone treści i formy. Zdarzały się wyjątki ale przeważał szablon. Leon Schiller tak ocenił owe poczynania: „warszawska inscenizacja i reżyseria *Balladyny*, *Lilli Wenedy*, *Snu srebrnego Salomei* może służyć za przykład jak twory genialne karłowacieją w atmosferze dla geniuszu nieprzyjaznej". Aktorzy nie potrafili znaleźć środków potrzebnych do grania Słowackiego. „Czuć było aktorów realistycznych, ciągle widać było dążenie do prawdy, a nie do poezji, raziło zaniedbanie pozy, zaniedbanie linii, nie liczenie się z obrazem, a nade wszystko raziło usiłowanie zatarcia rytmiki wiersza." Publiczność cierpiąca na te same schorzenia co teatr, przyzwyczajona do francuskich i wzorowanych na nich polskich komedii i dramatów salonowych, nie była porwana ani nawet przekonana spektaklami. Na widowni straszyły pustki. Władysław Bogusławski, który zajął obecnie całkiem inne stanowisko niż znane nam z r. 1872, objaśniał po premierze *Beatrix Cenci* ową abstynencję warszawskiej publiczności. Uważając, że w dramacie tym panuje pewien „duch odmętu" wynikający z potęgi poruszonych uczuć, Bogusławski pisze: „I to właśnie nie podobało się widzowi warszawskiemu. Odmęt, chaos... dobrze. Czasem to może zainteresować, ale pod warunkiem, żeby krążyło dyskretnie po sztuce w akcji dobrze skanalizowanej, dowcipnie oświetlonej i ogrzanej centralnie. (...) Że tym fragmentom daje spoistość klasyczna groza figur, że je, jak żywy organizm, przebiegają szekspirowskie dreszcze, że to dzieło romantyka jest dzieckiem antyku i renesansu – to wszystko nic nie znaczy wobec pewnika, że *Beatrix Cenci* nie jest „une pièce bien faite". Podobna była ocena Lorentowicza po premierze *Złotej Czaszki*: „Ta publicz-

Michał Tarasiewicz w roli Don Fernanda w „Księciu Niezłomnym". – 28. IV. 1906, Kraków

ność, smakująca coraz więcej w kinematografach i kabaretach, uczuwa w teatrze szczerą nienawiść do literatury". Dodajmy, że kiedy Gawalewicz w r. 1909 wystawił *Dziady* w Warszawie, na sali było pusto. A krytyka? Trzeba przyznać, że naogół zajęła stanowisko jednolicie przyjazne. Szczery podziw dla Słowackiego, zadowolenie z możności zobaczenia jego dzieł na scenie mieszają się z ubolewaniem nad stanem teatru niezdolnego do podjęcia trudnego zadania. Ignacy Chabielski wyraża te opinie najwyraźniej: „scena nasza, zdeprawowana repertuarem dzisiejszym zatraciła tradycję wielkiej sztuki, a usiłowania pojedyncze, dążące do stworzenia stylu i nastroju są i pozostają usiłowaniami i dobrymi chęciami, którym urągają środki odtwórcze zaniedbane i nieartystyczne." Nic dziwnego, że w kilka lat później napisał dyrektor Teatru Polskiego, Arnold Szyfman gorzkie słowa: „[...] ta «bogata» Warszawa, ta «inteligentna» Warszawa, ta «europejska» Warszawa – unikała i unika Słowackiego".

PO ROZSTRZYGNIĘCIU

„Prawdą jest, że Kraków więcej liczy wielbicieli Słowackiego, aniżeli wszystkie inne miasta polskie razem wzięte."
(F. Jasieński, „Głos Narodu" 1907 nr 167.)

Prapremiera *Księdza Marka* zakończyła właściwe dzieje wprowadzenia dramatów Słowackiego na scenę polską. Po doświadczeniach koźmianowskich z dramatami „scenicznymi", Kotarbiński poddał próbie teatru dramaty uchodzące za „niesceniczne". Powodzenie tej próby w Krakowie rozstrzygnęło o teatralnej przyszłości dzieła Słowackiego. Różne sceny w różnym czasie miały zadanie podejmować, rezultaty tych poczynań były rozmaite – nic jednak nie mogło już zmienić faktu

Wacław Nowakowski i Ludwik Dybizbański w rolach Lelum i Polelum w „Lilli Wenedzie". – 30. V. 1909, Wilno

scenicznej władzy poety. Pytanie „czy grać" nie mogło już być stawiane. Na jego miejsce trzeba było domagać się już odpowiedzi na pytanie „jak grać". I znowu pierwsze głosy w odpowiedzi na nie padły w Krakowie. Dnia 28 IV 1906 ukazał się w Krakowie *Książę niezłomny*, z gościnnymi występami M. Tarasiewicza, znakomitego odtwórcy roli tytułowej. Tym razem jednak nie kreacja aktora budzi nasze zainteresowanie. Karol Frycz zaprojektował dekoracje i kostiumy do tego przedstawienia. Po raz pierwszy dramat Słowackiego pojawił się na scenie nie w oprawie „wspaniałych sal" stempla, wiedeńskich hurtowników, ani w niezręcznych sztukowaniach rodzimej produkcji. Dekoracje Frycza nazwano rzetelnymi i uczciwymi wobec widza. Ograniczając się do istotnych momentów dzieła wydobył je Frycz syntetycznymi, skromnymi środkami, traktując dekoracje jako bezpośrednio wynikające z treści i ducha utworu i harmonizując je z kostiumami, światłami i ugrupowaniami aktorów w akcji. Takie rozwiązanie, niewątpliwie wywodzące się z wskazań Wyspiańskiego, było całkowitą nowością w przedstawieniach dramatów Słowackiego i zainicjowało kierunek dalszych poszukiwań.

Premiera *Beatrix Cenci* 13 IV 1907 również w oprawie plastycznej K. Frycza, przyniosła inną nowość, dotąd w Krakowie nieznaną, która „polegała na tym, że pierwszy plan sceny przez cały ciąg sztuki ujęty był w stałą ramę dekoracyjną, zastępującą kulisy boczne, a utworzoną z zasłon fałdzistych o spokojnej, neutralnej barwie". Ta craigowska rama pierwszego planu umożliwiała szybkie zmiany dekoracji na planach dalszych i zakreślała miejsce dla zdarzeń fantastycznych. Staranna reżyseria scen zbiorowych, piękne kostiumy pozbawione jakiejkolwiek pompy i przeładowania, świetne kreacje aktorów (Wysocka – Lukrecja, Solska – Beatrix, Solski – Negri, Tarasiewicz – Giani), „złożyły się

na jedną, artystycznie skomponowaną, w stopniu rzadko kiedy w Krakowie tak doskonałym, całość."

Na przypomnienie zasługuje jeszcze inscenizacja *Lilli Wenedy* 23 I 1909 w dekoracjach Franciszka Siedleckiego. Konflikty tragedii rozgrywały się na dwóch poziomach sceny. Niższy oddano Lechitom, na wyższym działali Wenedzi. Scena ujęta była w ramę z niebieskiej draperii, dekoracje ograniczono do znaków – np. salę w zamku Lecha symbolizowała ciężka spiżowa brama. Kostiumy rozwiązano również dwuplanowo – Wenedowie mieli szaty jasne, zdobione złotem, Lechici szare i rudo-czerwone. Tylko Roza Weneda okryta była szatą krwawej barwy i czarnym płaszczem. Te stroje, oczywiście bez żadnych pretensji do wierności archeologicznej lecz świetnie dostosowane do nastroju dzieła, wydawały się „już nie prawdopodobne, lecz wprost niewątpliwe".

Krakowskie doświadczenia znowu nie pozostały bez echa. W warszawskiej premierze *Beatrix Cenci* (1909), wyróżniającej się wśród dotychczasowych szablonów niezwykłą oryginalnością, zastosowano ową craigowską ramę pierwszego planu, którą oglądali widzowie krakowskiej premiery tej tragedii w r. 1907. Wileńska inscenizacja *Lilli Wenedy* 30 V 1909 w oprawie scenicznej Ferdynanda Ruszczyca wyraźnie wzorowała się na metodach Wyspiańskiego, czyniąc to nieraz dosłownie (dekoracja à la *Bolesław Śmiały*).

Ferdynand Ruszczyc: Inscenizacja plastyczna „Lilli Wenedy" (Akt III – Sala w zamku Lecha). – 30. V. 1909, Wilno

Tadeusz Białkowski w roli Szczęsnego w „Horsztyńskim". – 28. I. 1922, Kraków

Zofia Jaroszewska w roli Beatrix Cenci. 3. III. 1937, Kraków

Dalsze lata przynoszą w rozmaitych teatrach polskich coraz nowe inscenizacje dramatów Słowackiego, czasem ciekawe próby znalezienia odpowiedniego stylu inscenizacji, interesujące rozwiązania scenograficzne, wybitne kreacje aktorów.

„Zagadnienie Słowackiego" w polskim teatrze wreszcie przeszło na właściwe tory. Zawsze pozostawały do rozwiązania zadania artystyczne inscenizacji, skończyły się dzieje zmagań o rację bytu poety na scenie!

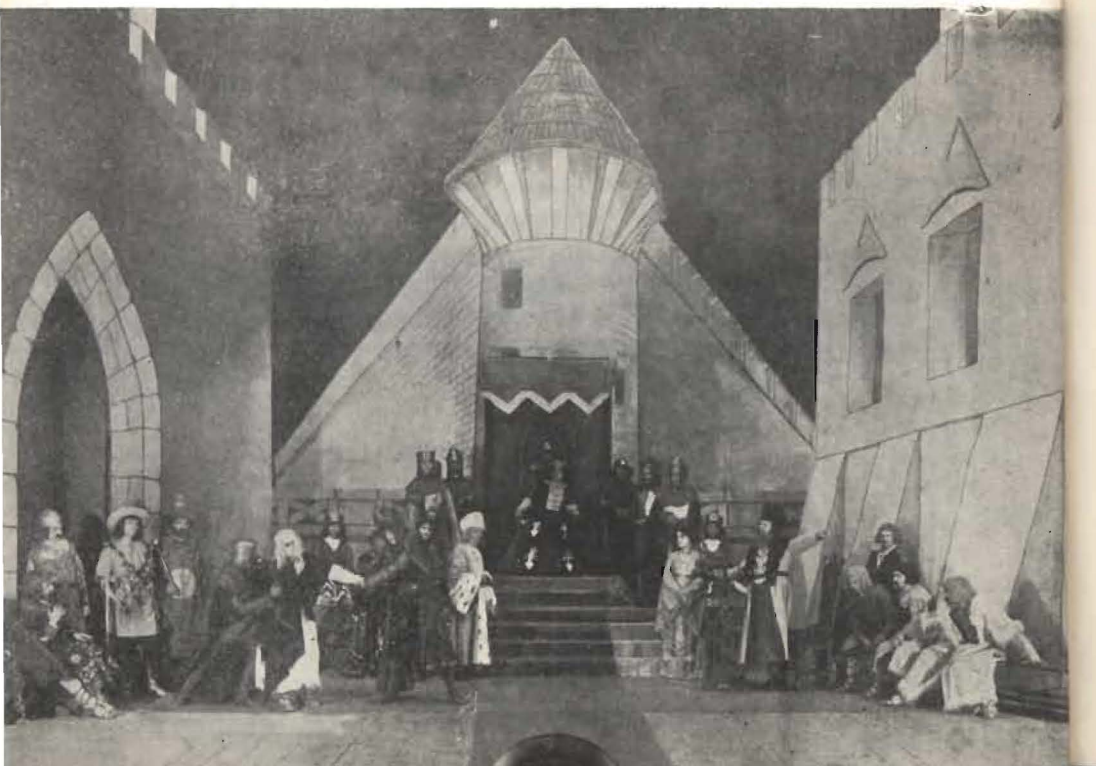
Rola teatru krakowskiego w owych dziejach rzetelnie uprawnia go do nazwy „Teatru imienia Juliusza Słowackiego".

I w ostatnim, niezamkniętym nadal okresie poszukiwań nowych treści i form inscenizacyjnych w dramatach Słowackiego, teatr jego imienia brał żywy udział. Właśnie *Księdzem Markiem* rozpoczął Pawlikowski swoją drugą dyrekcję, w następnych latach do r. 1939 z tru-

dem tylko znajdziemy nieliczne sezony w których brakło w Krakowie premier czy chociażby wznowień dzieł poety. Oprócz często powtarzających się tytułów, za dyrekcji Trzcińskiego pojawia się i *Mindowe*. Kult Osterwy dla wielkiej poezji dramatycznej przynosi w latach 1932–1934 premiery *Fantazego*, *Horsztyńskiego*, *Księcia Niezłomnego*, *Mazepy*, *Kordiana* i *Lilli Wenedy*! Frycz powraca do *Złotej Czaszki*, przypomina *Beatrix Cenci* i odnosi wielki sukces *Balladyną* w r. 1938. Po ostatniej wojnie notujemy premiery *Balladyny*, *Fantazego*, *Mazepy*, powtórnie *Balladyny* i *Fantazego*, wreszcie niedawno *Kordiana*, a obecnie *Horsztyńskiego*.

Z pamiętnych kreacji aktorskich wspomnijmy chociażby Wysockiej – Rozę Wenedę i Lukrecję Cenci, Jaroszewskiej – Balladynę i Beatrix, Solskiego – Horsztyńskiego, Osterwy – Fantazego, Szczęsnego, Don Fernanda, Mazepę, Kordiana i Ślaza, Karbowskiego – Króla w *Mazepie* i Horsztyńskiego, W. Nowakowskiego – Hetmana i Wojewodę... Reżyserowali dramaty Sosnowski, Solski, Jednowski, Osterwa, Frycz,

Zofia Stryjeńska: Inscenizacja plastyczna „Balladyny" (na zdjęciu scena sądu: 28. VI. 1927, Kraków



Juliusz Osterwa w roli Mazepy. – 6. X. 1924, Warszawa

który zarazem był twórcą wielu ciekawych opraw plastycznych. W r. 1927 dla *Balladyny* projektowała dekoracje i kostiumy Zofia Stryjeńska, po wojnie widzieliśmy scenografie S. Teisseyre'a, K. Frycza, A. Pronaszki, inscenizacje Osterwy, Dąbrowskiego, Woźnika, Szletyńskiego i Karbowskiego.

Obserwując dziś to tak silne związanie dramatów Słowackiego ze sceną jego imienia, nie można się oprzeć przypuszczeniu, że odegrała w nim znaczną rolę tradycja trudnych – a rozstrzygających o scenicznych losach poety – prób i usiłowań dawnego teatru krakowskiego.

Jerzy Got

ALFRED WOYCICKI

NIEZNANA MINIATURA SŁOWACKIEGO

Wizerunek Juliusza Słowackiego reprodukowany w niniejszym wydawnictwie, ukazuje się w Polsce po raz pierwszy. Odkrycie go zawdzięczamy polskiemu pisarzowi – Janowi Winczakiewiczowi, który na przełomie lat 1955–56, w czasie jednej z aukcji w paryskiej Salle Drouot dostrzegł tak dobrze znaną każdemu Polakowi sylwetkę i nie omieszkał nabyć portreciku na własność. Szczęśliwy zbieg okoliczności. Dla Francuzów, czy też dla międzynarodowych tzw. „Kunsthändlerów", obrazek stanowiłby tylko obiekt handlowy, przedmiot przetargów, jako udana miniatura sprzed stu lub więcej lat. Dla Polaków wartość – z uwagi na osobę portretowanego – była bez porównania wyższa, aczkolwiek... po wojnie ceny sentymentów bardzo spadły. Jak bardzo, łatwo się przekonać po losach wielu poloniców rozsianych bezużytecznie po świecie (m. in. vide „Teatr" nr 24 z 15. XII. 1958 r., artykuł pt. „Rok Wyspiańskiego zakończony"). Ale zrezygnujmy w tej chwili z gorzkich medytacji na ten temat i zajmijmy się pokrótce znaleziskiem Jana Winczakiewicza, któremu na tym miejscu składamy serdeczne podziękowanie za udostępnienie nieznanego dotąd w kraju wizerunku twórcy *Króla Ducha*.

Podobizna Poety ujęta jest w kształt owalny. Oryginał ma wymiary 8,5 × 9 cm. Oprawa pochodząca z epoki powstania portretu jest prostokątna, o ściętych rogach. Słowacki ukazany jest w znanym, ciemnym stroju arabskim, od którego odbija biel wykładanego kołnierza. Głowa

i wzrok są lekko zwrócone w prawo. Bystre spojrzenie i żywość karnacji artystycznie wydobyto akwarelą. Taka sylwetka przypomina niektóre znane nam szkice rysunkowe i staloryty. Chociaż tamte bywały urozmaicone dekoracyjnym tłem, zaś ta podobizna ogranicza się wyłącznie do popiersia, nikt nie może zakwestionować nazwiska autora pracy, którym był Józef Kurowski, artysta ceniony w połowie ubiegłego stulecia, działający wówczas na emigracji. Kurowski pozostawił kilka wersji portretowych Słowackiego, na podstawie których rytownik angielski James Hopwood wykonał szereg stalorytów.

Odrębne zagadnienie przedstawia sprawa czasu powstania tej akwareli. Według opinii znawców można datę ustalić na schyłek 1841 roku, lub nawet na czas późniejszy. W tym bowiem okresie Leonard Chodźko – po wydaniu wspaniałego na owe czasy dzieła „La Pologne Historique" – był w trakcie publikowania wydawnictwa „La Pologne Illustrée". Do sporządzenia portretów wybitnych postaci polskiej historii i kultury zaproszony został m. in. rzeczony Józef Kurowski, zaś rysunki jego miał przenosić na stal James Hopwood. Powstała wówczas seria szkiców (m. in. Kościuszki, Kniaziewicza, Lelewela, Niemcewicza, Zaleskiego itd.) wśród których znalazł się również Słowacki. Z przyczyn trudnych dzisiaj do sprawdzenia wizerunku Słowackiego nie zamieszczono w tej publikacji, natomiast wydano go jako staloryt w osobnej odbitce. Słowacki w jednym z listów do matki, pisanych jesienią 1841 roku, wyrażał swe nieukontentowanie z jednego z tych rysunków Kurowskiego, które utrwalił w stalorycie J. Hopwood. Postawione zarzuty pozwalają przypuszczać, że jednak nie chodziło o ten szkic, który jest tematem naszych rozważań. A może jest to wizerunek, który był własnością Zygmunta Krasińskiego? Bo takie ślady znaleźć można w korespondencji obu poetów (26. I. 1843). Dociekania na ten temat będą się zapewne jeszcze powtarzały.

Najważniejszą jednak rzeczą jest fakt odnalezienia nieznanego ogółowi portretu Juliusza Słowackiego, portretu najprawdopodobniej powstałego przy osobistym udziale Poety. Odkrycie to powiększa skąpą ikonografię Wieszcza o dokument artystyczny dużej wagi. Szczęśliwy

wypadek spowodował, że dokument ten wyjrzał na światło dnia i znalazł się znów w rękach polskich. Stał się jednocześnie nowym argumentem uzasadniającym dopominanie się o większe zainteresowanie ludzi ku temu powołanych, sprawą naszych pamiątek rozsianych po antykwariatach, oraz zbiorach prywatnych i publicznych na świecie, a szczególnie w krajach tak z naszą przeszłością związanych, jak Francja.

Alfred Woycicki

Opracowanie:

ALFRED WOYCICKI

Zdjęcia:

ADAM DROZDOWSKI
STANISŁAW SENISSON

Wydawca:

PAŃSTWOWY TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE

Nakład 5 000. Ark. druk. 3,5 Papier rotogr. kl. III. 90 gr. Oddano do składania 21. IV. 1959. Podpisano do druku 24. V. 59. Druk ukończono w czerwcu 1959 r.

DRUKARNIA WYDAWNICZA W KRAKOWIE, UL. ZWIERZYNIECKA 2
Nr zam. 234/59 C-1 (978)

Cena zł 5.—