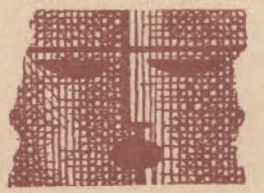
PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI

IMIENIA
STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
JERZY KALISZEWSKI



SEZON
TEATRALNY
1961/62

SPIS TREŚCI: WACŁAW BOROWY O KOMPOZYCJI „DZIADÓW" CZĘŚCI TRZECIEJ ● JERZY KRECZMAR PROBLEMATYKA SCENICZNA „DZIADÓW" ● O NIEKTÓRYCH INSCENIZACJACH „DZIADÓW" ● „DZIADY" NA SCENIE KATOWICKIEJ

REPRODUKCJE WYKONAŁ
BRONISŁAW STAPIŃSKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE
ZENON MOSKWA

KDD — 334/8. III. 62 — 3000 — G-12

ADAM MICKIEWICZ

DZIADY DREZDEŃSKIE

ADAPTACJA
JERZEGO KRECZMARA

PREMIERA 15 • IV • 1962

ADAM MICKIEWICZ
1798–1855

WACŁAW BOROWY

O KOMPOZYCJI „DZIADÓW" CZĘŚCI TRZECIEJ

(FRAGMENTY)

Zagadnienie kompozycji „Dziadów" części III ma m. in. niemałe znaczenie dla teatru. Wypływa ono przy każdej próbie inscenizacji dzieła mickiewiczowskiego. Każdy bowiem inscenizator musi sobie odpowiedzieć przede wszystkim na pytanie, czy chce przedstawić jedną część tego obszernego cyklu w całości, czy też wybór wyjątków ze wszystkich części. Historia teatralna „Dziadów" zna dwojakie odpowiedzi. Jeden ich typ reprezentują „Widma" Moniuszki; swoiste opracowanie jednej, ale za to całkowitej części cyklu. Typ drugi reprezentuje inscenizacja Wyspiańskiego, stanowiąca zbiór wycinków ze wszystkich części (nawet nie drukowanej przez Mickiewicza i we fragmentarycznym brulionie tylko zachowanej części I).

„Dziady" są utworem zbyt znanym, żeby jakiekolwiek ich wykonanie sceniczne w duchu tej drugiej koncepcji nie wywoływało uczucia niedosytu. Jest też niesłychanie trudno wszystkie części „Dziadów" scenicznie powiązać, bo we wcześniejszych panują zupełnie inne motywy poetyckie niż w części trzeciej, a sama ta już część trzecia (niewątpliwie swoją poetycką wielkością przerastająca bardzo i drugą, opracowaną przez Moniuszkę, i czwartą) nasuwa mnóstwo zagadnień, których rozwiązanie, jak świadczą dzieje krytyki mickiewiczowskiej, bynajmniej nie jest łatwe.

Jest bowiem III część „Dziadów" połączeniem kilku bardzo różnych typów dramatu. Trafnie wyraził się Windakiewicz, że „jest to schemat, który tylko genialna jednostka twórcza mogła uczynić dziełem wysokiej sztuki".

Jest zaś przy tym wszystkim trzecia część „Dziadów" kompozycją fragmentaryczną i nie zamkniętą.

* * *

Na przewodnią jednak linię kompozycji naprowadza nas sam poeta w przedmowie do utworu. Jako na szczególny, wyróżniający rys prześladowania, przedstawionego w utworze, wskazuje tu na to, że zwró-

cone ono zostało przede wszystkim przeciwko „dzieciom i młodzieży": że skazywano „studentów" (wyraz ten oznaczał wówczas uczniów gimnazjalnych), że „w liczbie ich byli małoletni" i że w tym właśnie był potworny zamysł prześladowców: że zawzięli się, „aby nadzieje przyszłych pokoleń w zarodzie samym wytępić".

Prawdę tego oskarżenia ukazują obydwie wielkie sceny realistyczne: w więzieniu i u Senatora. Bo zważmy, na czym są położone główne akcenty w tych scenach. W scenie I niewątpliwie na opowiadaniu Sobolewskiego o kibitkach. W swojej rzeczowości, oszczędnym doborze szczegółów, surowej prostocie języka jest obraz wstrząsający, dziś nawet, kiedy mamy w świeżej pamięci okrucieństwa o wiele bardziej wymyślne i w o ileż większej skali. Nie wystarczyłaby do wywołania tego wzruszenia potężna plastyka poety. Rys, który tu przeraża nade wszystko, to to, że skazańcami są „małe chłopcy, znędzniałe", i że oni to byli wywiedzeni z więzienia „z golonymi głowami — na nogach okuci". Najmłodszy z nich miał dziesięć lat ledwo i na skrwawionej nodze nie mógł udźwignąć łańcucha. A i dzielny Janczewski, który w momencie, kiedy go wywożą na wygnanie, demonstruje odważnie swoją niezłomną polskość, choć dojrzały niewolą, „przed rokiem" jeszcze — wedle słów opowiadającego — był „chłopczykiem małym". I ów Wasilewski, który skatowany podczas śledztwa, pada trupem na schodach więzienia i którego ręka stężała i sina sterczy z kibitki, to też niedorosły chłopiec. Modląc się za niego, używa Sobolewski słów:

Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną.

I dzieje Rollisona, które stanowią jeden z głównych przedmiotów sceny u Senatora, dzieje tego więźnia, co „zbity, krwią cały zbryzgany" (cz. III w. 69) z rozpaczy rzucił się na bruk ulicy ze zbrodniczo otworzonego okna, swój szczególnie okropny rys mają w tym, że to jest kilkunastoletni chłopak, prawie dziecko. Zapewne, jego matka, oszalała przerażeniem i pozbawiona wzroku, pomniejsza go czasem, np. kiedy woła do Nowosilcowa: „Moje dziecko! — Ksiądz mówi, że on jeszcze żyje; Ale biją. Panie! Któż dzieci tak bije!" — (VIII 135 — 6), albo później do Panny (VIII 183 — 4) „Mój syn mały! — rok siedzi o chlebie i wodzie w zimnym, ciemnym więzieniu, bez odzieży w chłodzie..." Jest w tym głęboko odczuty i po mistrzowsku uchwycony rys psychologiczny: cofanie się wspomnień. Chłonięcy wiek Rollisona nie ulega jednak wątpliwości. Świadczą o nim już spokojniejsze słowa jego matki (VIII 138 i nast.):

Kogo? ach, dziecko moje! Mój panie — ja wdowa —
Ach, wieleż to lat, póki człowiek dziecko wychowa!
Mój Jaś już drugich uczył; niech pan wszystkich spyta,
Jak on uczył się dobrze. — Ja biedna kobieta!
On mnie żywił ze swego szczupłego dochodu.

I sam oprawca tak go traktuje w swojej łotrowskiej ironii (VIII 83—4):

Chłopiec drewniany! dał mu sam Botwinko kije:
Trzysta kijów dziecięciu — Fiqurez vous? żyje!

I w ubocznie wchodzącej do akcji tej sceny sprawie Kanisyna też upatrzoną ofiarą jest dziecko.

SENATOR

A propos — ten Kanisyn — trzeba mu wziąć syna
Pod śledztwo. — Oj to ptaszek!

SEKRETARZ

To mały chłopczyna.

SENATOR

Oni to wszyscy mali, ale patrz w ich serce; —
Najlepiej ogień zgasić, kiedy jest w iskierce.

To sprawa scenicznie uboczna: bo wprawdzie wiemy, że nie jest żartem, ale już więcej o niej nie słyszymy. Ale sprawa Rollisona to rzeczywistość, która nieustannie wchodzi na scenę: naprzód w finezyjnie bestialskich konceptach Nowosilcowa: Trois cents coups et vivant itp., potem w strasznym opowiadaniu Rollisonowej (VIII 148 i in.), jak z ulicy poprzez mury więzienne usłyszała głos katowanego syna, wreszcie w jej rozpaczliwym, na pół już przytomnym wybuchu (VIII 513 i in.), kiedy to jak „opętana" wdziera się na salony Senatora. Zraniona w najdroższych swoich uczuciach, nieszczęsna ślepa gotowa jest rzucić się na potężnego tyrana i szarpać go rękoma: wystarcza jej sił tylko na to, żeby go wysmagać słowem... ...„Zbryzgany krwią tylu Niewiniątek" mówi o nim między innymi.

Rzeczywiście epizody, które oglądamy na scenie, nadają prześladowaniu carskiemu charakter Herodowy. A że nie są one wyjątkowe, o tym świadczy dość innych szczegółów. Sowietnikowa przerażona śmiercią Doktora, w której widzi karę boża, przypomina mężowi, że go odwodziła od „spraw dziecinnych" (553). Nowosilcow, olśniony wielką skalą rewelacji szpiegowskich Doktora, woła: „Ja wraz zgadnąłem, że to sprawa nie dziecinna" (336), słowami tymi charakteryzując zarazem swoją wileńską działalność. O dzieciach o uczniach szkolnych mówi się tu nieustannie. Senator, zwracając się z sarkazmem do księdza Piotra, pyta go, skąd mu przyszło „wiedzieć, co po więzieniach robią cudze dzieci" (273). Doktor z obleśnym uśmiechem pochlebcy przedstawia Nowosilcowowi jak historię „wykładać (...) dla młodzi (98) nieszkodliwie, z ominięciem elementów republikańskich. O przedstawianiu w śledztwach „uczniów" jako „jakobinów" mówi (488) Bestużew w scenie balowej.

Dramatyzm rodziców w ich stosunku do dzieci nie tylko jest ucieleśniony w męczeńskiej postaci Rollisonowej. Starosta, Polak starej daty, zmuszony do uczestnictwa w balu, gniewnie odpowiada na pytania służalców senatorskich o córkę. Ale jest na tym balu już i panienka, która się zaręczyła z cynicznym zausznikiem Nowosilcowa, jest i jej matka, która dla córki ma tylko umiarkowaną radę: „Jeśli ci zbrzydnął, to go rzuć".

I w scenie I ten motyw troski rodzicielskiej o dziecko jest obecny. Jeden z więźniów, Jacek, musiał zostawić żonę w połogu. Feliks, jego kolega więzienny, żartobliwie, jako niby chiromanta, wróży przyszłość dziecku i, zakładając, że to będzie syn, mówi (I 86 i n.):

Jeśli będzie poczciwy, pod moskiewskim rządem
Spotka się niezawodnie z kibitką i sądem.
A kto wie, może wszystkich nas tu znajdzie jeszcze.

Józef, erudyta, na tle historycznym komentuje politykę carską i wspomniawszy wojny, w kótrych nawet lasy niszczono, dodaje (I 293—4):

Ale car mędrszy, srożej, głębiej Polskę krwawi:
On nawet ziarna zboża zabiera i dławi.

Inną odmianę prześladowania przedstawia scena warszawska (VII) — tak jak przedstawia inny teren i inną część społeczeństwa. Czym opowiadanie Sobolewskiego i każń Rollisona w tamtych, tym oczywiście tutaj opowieść o Cichowskim. Starszy niewątpliwie od innych więźniów, których w utworze poznajemy, zbliżony jest on do nich przez to, że zostaje nam ukazany przez pryzmat wspomnień dziecinnych, mianowicie Adolfa (VII 84 i n.):

Bo kiedy patrzył na nas, zdawał się dziecinny,
I patrząc na nas, wubił nas do swej źrenicy,
Patrząc nań, myśleliśmy, żeśmy rówiennicy.

I to jeden z silniej zapadających w pamięć szczegółów, że ten człowiek — tak ufny, tak rozmiłowany w młodym życiu — zostaje tak zdruzgotany duchowo, że nawet od żony i dziecka odwraca się z podejrzliwością. Inna postać nieszczęścia rodzinnego.

W innej perspektywie, z innego jeszcze terenu, przez oczy dziecka ukazane są losy więźniów wileńskich. W „domu wiejskim pod Lwowem" Ewa, mała dziewczynka, modli się za nich dziecinnymi słowami (IV 5 i n.):

Choć oni daleko, ale to są dziatki
Jednej ojczyzny naszej, Polski, jednej matki

i określa ich dolę porównaniem z historii świętej:

Zły car kazał ich wszystkich do ciemnicy wsadzić,
I jak Herod chce całe pokolenie zgładzić.

Jest to ujęcie wielkiego dramatu historycznego w tonie jak gdyby jakiegoś „Powrotu taty": wzruszające przez samą dysproporcję przedmiotu i stylu.

Ale w innym tonie wraca to porównanie, kiedy ks. Piotr (w scenie następnej) woła:

Tyran wstał — Herod! — Panie, cała Polska młoda
Wydana w ręce Heroda.

Obraz wraca, bo obraz to znaczący. Jest w nim streszczenie nastroju scen, które już znamy, zarówno jak scen, które mamy poznać niebawem. Streszczenie nie tylko nastroju, ale w wielkiej mierze i samych zdarzeń. Bo Herod utożsamiony tu jest z prześladowcą carskim. A nowi młodziankowie-wygnańcy określeni są słowem, które i w tamtych scenach wyposażone jest w ogromną siłę uczuciową:

Ach Panie! to nasze dzieci

I tajemniczy „wskrzesiciel narodu" z proroctwa to jedno z „dzieciąt" wygnanych: „dziecię", które „uszło".

Tak więc motyw dziecka i stosunku wzajemnego rodziców i dzieci przechodzi tu przez wszystkie sceny. I nawet sprawa miłości ojczyzny jest do tego stosunku upodobniona.

Potęga uczuć synowskich i rodzicielskich utwierdzona zostaje nade wszystko w wielkiej scenie Improwizacji Konrada, która na pierwszy rzut oka może się wydawać czymś zupełnie w całości utworu odrębnym i zamkniętym. Konrad wymienia obok tych uczuć inne jeszcze. Żadnemu innemu nie daje wyższego miejsca.

Stosunek ojcowski łączy go z jego dziełami.

To są jego „dzieci wieszcze"; on pośród nich „jak ojciec wśród rodziny stoi". Wobec narodu czuje się „jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec". Ale kiedy chodzi o współcierpienie z ojczyzną, nasuwają mu się porównania tylko z zakresu stosunku dziecka i rodziców. On patrzy na ojczyznę nieszczęśliwą „jak

syn na ojca wplecionego w koło", czuje jej cierpienia, „jak matka czuje w łonie bóle swego płodu"

Ale i jeszcze jedna wielka sprawa ma się w kategoriach tych uczuć wyrazić: sprawa stosunku pomiędzy człowiekiem a Bogiem. Wiarę swoją określa Konrad jako „synowska"; Bóg wedle niej jest „ojcem" świata, powinien więc dla niego mieć miłość jak ojciec. Tej wiary nie może Konrad pogodzić z istnieniem, krzywd swojego narodu. W tym źródło jego wątpienia, jego skarg, jego wielkiej rozprawy z Bogiem, jego rozpaczy, jego wreszcie niedopowiedzianego bluźnierstwa. (W innej skali przeżywa ten sam dramat i podobne bluźnierstwo wypowiada Rollisonowa: jej syna zbrodniczo wyrzucono z wysokiego okna na bruk, a łotr senator żyje, „i Pan Bóg jest, i jest Zbawiciel!" sc. VIII 521).

Wielkość tego bluźnierstwa możemy ocenić uprzytomniając sobie, jaką aureolą jest w ponadziemskim świecie, przedstawionym tutaj, otoczone uczucie rodzicielskie.

Usnął — Wyjmijmy z ciała duszę, jak dziecinę
Senną z kolebki złotej i zmysłów sukienkę
Lekko zwleczmy, ubierzmy w światło jak jutrzenkę,
I lećmy. Jasną duszę nieśmy w niebo trzecie,
Ojcu naszemu złożyć na kolanach dziecię:
Niech uświęci sennego ojcowską pieszczotą.

Oto kołysanka anielska dla duszy księdza Piotra. A Dzieciątko Jezus wśród kwiatów, niby z jakiejś ewangelii apokryficznej, występuje w Widzeniu Ewy. (Jak wiadomo, częstym niebezpieczeństwem poezji wizyjnej z pogranicza mistyki jest erotyzm. Czytając pieśni anielskie w III części „Dziadów", można myśleć raczej o niebezpieczeństwie infantylizmu).

Pierwsze mówione słowa utworu, wypowiedziane w vox caelestis Anioła-Stróża, to tkliwe i łagodne karcące słowa: „Niedobre, nieczułe dziecię". Te słowa wskazują na główny temat i na główne linie kompozycyjne III cz. „Dziadów". To wielki poemat o dzieciach i rodzicach, o rodzinie-ojczyźnie, o synostwie człowieczym i bożym ojcostwie. Kompozycja — fragmentaryczna, nie zamknięta i luźna — w nieustannym powracaniu tego tematu ujawnia swoją wewnętrzną jednolitą zasadę strukturalną. Na tym polega odrębność tego utworu wśród wszystkich części cyklu o tym samym tytule i wśród wszystkich poematów literatury.

• • • • • • • • • • • •

JERZY KRECZMAR

PROBLEMATYKA SCENICZNA „DZIADÓW"

(FRAGMENTY)

Do czasu eksperymentu Wyspiańskiego zarówno potoczny pogląd, jak myśl uczonych komentatorów widziała w „Dziadach" dwa utwory nie bardziej zespolone niż obie części „Fausta". „Dziady" i „Dziady nowe", jak mawiano na początku, czy kowieńskie i drezdeńskie, jak się to przyjęło potem, wydawano oddzielnie i poświęcono im odrębne studia. Szukano wprawdzie wspólnej idei, która mogłaby stanowić oś kompozycyjną dla całości: miłość pod różnymi postaciami (Cybulski), kara i nagroda jako wykładniki chrześcijańskiej nauki o wolnej woli (Tretiak), cierpienie ziemskie jako warunek szczęścia niebieskiego (Kallenbach), swoiście pojęta ludowość (Konopnicka) itp. kandydowały do roli idei naczelnej, ale sama wielorakość pomysłów świadczy, że spoić rzecz niespójną nie było łatwo.

Od czasu ukazania się drukiem „Części III" wiedziano doskonale, że poeta pragnął powiązać oba utwory, że dzieje Konrada miały stanowić dalszy ciąg dziejów Gustawa i że w przemianie tej widział autor obraz własnych przeobrażeń duchowych. Zagadkowa numeracja poszczególnych partii i zapowiedziane przez Chodźkę w roku 1844, a ogłoszone w szesnaście lat później fragmenty części pierwszej zmuszały do zastanawiania się nad zamierzonym, choć nie dokonanym przez poetę układem całości, ale nie pozwalały wyjść poza niesprawdzalne hipotezy. Toteż nie będzie paradoksem, jeśli stwierdzimy, że „Dziady" zrosły się naprawdę w „jedno dzieło" dopiero na scenie, tzn. niespełna pięćdziesiąt cztery lata temu. Kiedy teatr krakowski ważył się na związanie obu utworów w jednym przedstawieniu, jak wiadomo, historia literatury (Józef Tretiak) uznała to za koncesję wobec publiczności, która za swego guldena chce mieć Gustawa i Konrada „na raz"; osądziła rzecz tolerancyjnie i pobłażliwie, ale do pomysłu łączenia dwóch różnych całości w jedno — nie odniosła się serio.

Myśl o rozbiciu kompozycji Wyspiańskiego podnoszono wielekroć. Mimo to teatr był jej wierny. Nowe inscenizacje (Zelwerowicza, Sosnowskiego, Wysockiej, Trzcińskiego) opierały się w zasadzie o układ Wyspiańskiego. Warszawski spektakl z r. 1915 (Teatr Polski, reżyseria Zelwerowicza) pokazywał wprawdzie tylko „Część III", szło tu jednak więcej o zademonstrowanie scen dotychczas niecenzuralnych w Warszawie, niż o świadome oderwanie się od tradycji krakowskiej. Kiedy Schiller wychodząc z zupełnie innych założeń konstrukcyjnych także ujął całość w jednym przedstawieniu, decyzja jego utrwaliła pogląd o jedności scenicznej dzieła.

Co złączono w teatrze, teatr ma moc i prawo rozłączyć. Toteż pierwszym pytaniem, jakie musi sobie postawić każdy inscenizator jest: razem czy oddzielnie?

Rozdział jest korzystny dla tekstu. Pięćdziesiąt jeden setek wierszy (nie liczę „Ustępu", który nigdy nie był

PIOTR POTWOROWSKI – PROJEKT DEKORACJI

przyswojony scenie) łatwiej bez krzywdy rozbić na dwa wieczory niż wtłaczać w jeden. W utworze, który jest przedmiotem nauki szkolnej, którego wielkie partie są umiane na pamięć, każde skreślenie może być bolesne. Obowiązują tu inne kryteria niż w stosunku do najsławniejszego nawet dzieła Szekspira. Za pokiereszowanie „Improwizacji" atakowano Wyspiańskiego, Schiller, który ocalił tu więcej tekstu, dał przedstawienie nużące ogromem, a mimo to drażnił nieoczekiwanymi skrótami, niszczącymi tkankę myślową arcydzieła. W rozwiązaniu dwuwieczorowym można uratować prawie wszystko.

* * *

Można rozmaicie charakteryzować styl pierwszych ballad i pierwszych „Dziadów", można przeceniać lub nie doceniać elementów żartu i racjonalistycznej trzeźwości, kóre tu występują, można dostrzegać lub nie dostrzegać w „Dziadach" jeszcze jednej opowieści skomponowanej dla nastraszenia kochanki tym razem może już nie „na dobranoc", lecz na „to rzekł i poszedł i więcej nie wrócił", ale nie podobna twierdzić, że pojęcie cudowności, zarysowane w tych utworach, jest w jakimkolwiek sensie bliskie poglądom Mickiewicza z epoki drezdeńskiej, poglądom wysnutym „z nauk Polaka, który się nazywał Oleszkiewicz", „i z nauk księdza Stanisława", „i z ksiąg księdza, który się nazywa Lammenais", „i z ust człowieka, który się nazywa Heinrech", „i z łaski Bożej". Nie potrzeba na to studiów, wystarcza przeczytać „Część III".

To bardzo wdzięczne zadanie dla teatru: — oddać swoisty styl utworu.

Pokazać ludowość tak, jak ją rozumiały kółka filomackie, pokazać cudowność, służącą do wydobycia nauk moralnych, do poruszania sumień w niewiernych kochankach i do drażnienia przestarzałych upodobań

profesorów, pokazać uroki zamierzonej naiwności i nastrój dydaktycznego widowiska, pokazać upiora z rozdartą piersią, jakim „mógłby być tylko kochanek Karoliny wywołany z grobu, jeżeli, rozciągnąwszy nić cierpień tego zapaleńca, wystawić sobie zdołamy, jakby mówił, czuł, rozmyślał i dumał po śmierci" (Mochnacki), to jedno.

Ale jak pogodzić to wszystko z wymaganiami, które stawia „Część III"?

Mistyczna historiozofia zmieszana z pamfletem politycznym. Ludzie i wypadki „rzeczywiste". Kontakt ze światem nadzmysłowym traktowany na serio, a tam gdzie widać stylizację (egzorcyzmy, sen Senatora), ma ona mniej wspólnego z ludowością, niż z uczoną demonologią. Scena IX powraca co prawda do upiorów, ale nie są to już preteksty do morałów. To tylko kukły przeciwników, na które wylewa się żółć pamflecisty.

Konieczność narzucenia jednej formy inscenizacyjnej obu utworom sprowadza do wspólnego mianownika rzeczy różne w wyrazie i odległe pod względem sensu ideowego. Zmusza do traktowania ogólnikowego spraw, które uchwycone w ich indywidualnej wymowie, dawałyby znacznie bogatsze teatralne możliwości.

Więc — rozdział.

* * *

„Wierzę, że różnią się, ale czym, tego nie wiem" — powiedział podobno o aniołach św. Augustyn. W analogicznej sytuacji są, zdaje się komentatorzy „Dziadów", bo daremnie by szukać u nich wyjaśnień. Tymczasem teatr lubi znać takie szczegóły. Więc naprzód (w „Prologu") trudno identyfikować Anioła Stróża z Aniołem. Pierwszy przemawia tylko w swoim imieniu, drugi w imieniu zespołu anielskiego, jest jakby przodownikiem tego zespołu. Piszę rozmyślnie „zespół", nie Chór aniołów. Chóry występują tylko w scenie III i IV. Chór anielski jest

to w angelologii pojęcie ścisłe; za Dionizjuszem Areopagitą wyróżniano dziewięć chórów (w trzech kategoriach po trzy).

Mickiewicz na pewno znał te podziały i jeśli pisał raz „aniołowie" a raz „Chór aniołów", miał zapewne na myśli w tym drugim wypadku nie chór w sensie teatralnym, lecz chór anielski w sensie ścisłym. Chóry wprowadza tylko w uroczystym finale sceny egzorcyzmów i w takimż wstępie do widzenia Ewy. Zatem anioł — to przodownik chóru lub zespołu anielskiego (oznaczonego „aniołowie"), który nie jest pełnym chórem. Duchy nocne i ich chór, to jakieś duchy niższe od aniołów (czy wedle Swedenborga, jak przypuszcza Kubacki?), dzielą się na stronę lewą i prawą (lewa ma swojego przodownika), według tego, czy źle, czy dobrze życzą Konradowi.

Specjalną rolę spełnia Duch kończący scenę „Prologu", który wypowiada pochwałę mocy człowieka i zapowiada niejako „Wielką Improwizację".

Czyżby to jeden z duchów nocnych? Chyba nie. Przyziemna treść ich pieśni w niczym się nie wiąże z tonem tej potężnej kadencji. Trudno go umieścić tak po prawej, jak po lewej stronie bohatera. To duch innego rodzaju, może innego rzędu. Nie anioł i nie szatan. „Klemens Aleksandryjski przyjmował jakąś kategorię aniołów, którzy w czasie próby okazali się niezdecydowani i jakby w niełasce błądzą po ziemi" przypomina rozważając tę istotę Kubacki. Czy to taki zbłąkany demon, czy może jaki pogański duch, bez określonego teologicznie stanowiska? „Jakość" niezdeterminowana ale odrębność chyba niewątpliwa.

Niewidzialne głosy w czasie „Improwizacji", to głosy złych i dobrych duchów niższego rzędu. Występują one widomie po omdleniu Konrada, co Mickiewicz zaznacza określając je jako „duchy z lewej" i „z prawej", a nie jako „głosy". Z treści ich sporu wynika, że to one towarzyszyły Konradowi „w locie", a ich diabelski charakter jest wyraźnie określony („najgłupszy z diabłów, tyś go wypuścił wpół drogi"). Tylko słowo „Carem" wypowiada głos starszego diabła, zapewne tego samego, który w następnej scenie będzie jako „duch" przemawiał z wnętrza opętanego Konrada.

Mniej komplikacji mamy w dalszych scenach.

W trzeciej — wyżej wspomniany duch, co opętał więźnia, a poza tym Chór aniołów i archaniołów, którym przoduje anioł i dwaj archaniołowie. Anioły, jak podaje informacja autora, mają głosy dziecinne, czym różnią się od archaniołów. Czy wolno nam jednak korzystać z tej informacji także w innych scenach anielskich? W dwóch następnych (widzenie Ewy i księdza Piotra) mamy do czynienia tylko z aniołami. W scenie szóstej — tylko z diabłami niższego rzędu i z Belzebubem, a więc księciem diabłów, niegdyś bogiem Filistynów (Baal-Sebub, czy Ball Zebaoth), który z czasem awansował na izraelskiego wodza sił nieczystych.

* * *

Wobec takiego bogactwa „obcujących duchów" — jak sobie radził teatr?

Po prostu.

Nigdy nie stawiał sobie zadania, aby oddać całą rozmaitość Mickiewiczowskich duchów.

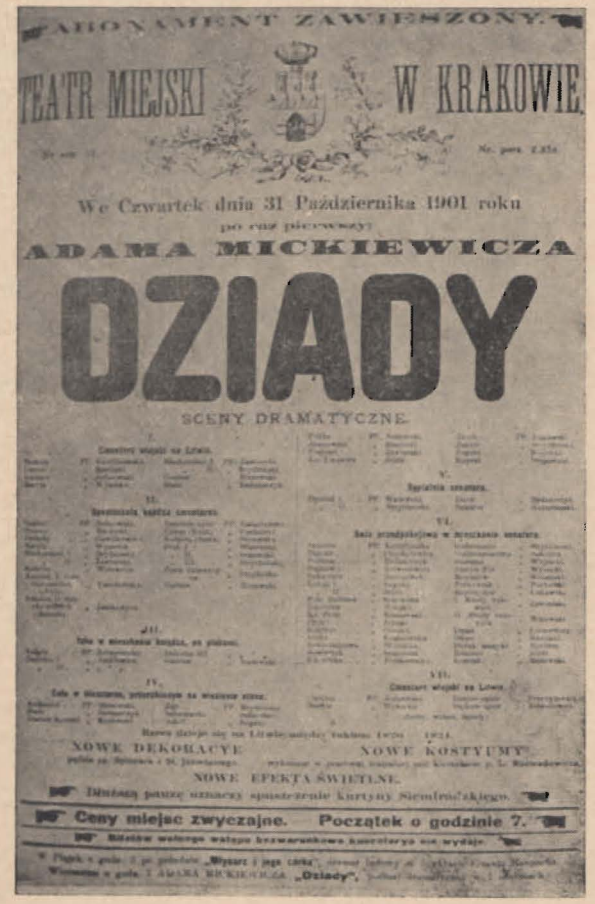
* * *

Na dnie niechęci do duchów, ukazywanych widomie w teatrze, leży przesąd, że scena ma pokazywać tylko to, co istnieje. Istnieją ludzie wierzący w upiory, więc wolno ich przedstawiać, byle nie pokazywać przedmiotu ich wiary. Bezzasadność tego przesądu nie wymaga chyba argumentów. Każde dziecko wie, że teatr pokazywał zawsze przede wszystkim to, co nie istnieje.

Dlatego wolni od estetycznych zabobonów możemy pokazać cały skomplikowany świat duchów tak, jak go sobie wymyślił Mickiewicz. Nie dokonano tego jeszcze na scenie nigdy. Sądzę, że zrobi to przyszłość i nikt twórców takich przedstawień o „bluźnierstwo rozumowi" nie posądzi.

Z „Polemik teatralnych" Jerzego Kreczmara, Czytelnik 1956.

KRAKÓW, TEATR MIEJSKI, 1901
INSCENIZACJA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
AFISZ PRAPREMIERY


ABONAMENT ZAWIESZONY.

TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE

We Czwartek dnia 31 Października 1901 roku

po raz pierwszy

ADAMA MICKIEWICZA

DZIADY

SCENY DRAMATYCZNE

NOWE DEKORACYE NOWE KOSTYUMY

NOWE EFEKTA ŚWIETLNE.

Ceny miejsc zwyczajne. Początek o godzinie 7.

O NIEKTÓRYCH INSCENIZACJACH „DZIADÓW"

Pierwszą próbą realizacji dramatu Mickiewicza było wystawienie fragmentów III części „Dziadów" w Krakowie dnia 3 września 1848 roku. Fragment „Dziadów" wystawiony został obok komedii „Pułkownik Wielogorski". W następnych latach wykonywano fragmenty z „Dziadów" na estradach (w 1865 r. w Warszawie i w 1867 r.). W roku 1901 — odbyła się uroczysta premiera „Dziadów" w adaptacji Satnisława Wyspiańskiego, w teatrze krakowskim kierowanym przez Józefa Kotarbińskiego. Według koncepcji autora „Wesela" „Dziady" stanowiły jeden spektakl podzielony na 7 scen.

W adaptacji Wyspiańskiego sprawą główną stał się konflikt osobisty Gustawa-Konrada, który jest odbiciem samego poety. „Dziady", zwłaszcza sceny I, II, III i VII mają charakter stylizacji ludowej z uwzględnieniem malarsko-rzeźbiarskiej wizji w rozmieszczeniu scenicznym. Wyspiański pragnął być wierny tekstowi Mickiewicza, choć rozumiał potrzebę skrótów. Z późniejszych realizacji „Dziadów" wymienić należy przedstawienie Alek-

sandra Zelwerowicza. Premiera odbyła się w Łodzi, w teatrze VICTORIA w 1908 r. Względy cenzuralne mocno okroiły teksty (z III części pozostały jedynie sceny więzienne bez opowiadania Sobolewskiego i relacji Zana o śledztwie). Po skróconej improwizacji z Widzenia Księdza Piotra eksponowano momenty wizjonersko-mistyczne. Całość sprawiała duże wrażenie i cieszyła się dobrą opinią.

Po Łodzi grano „Dziady" w Warszawie (16. V. 1909) w Teatrze Małym za dyrekcji Mariana Gawalewicza, w sali Filharmonii. W 1915 r. wystawił „Dziady" Arnold Szyfman w reżyserii Józefa Sosnowskiego. Gustawa-Konrada grał Wojciech Brydziński, Kaprala Stefan Jaracz i Guślarza Gustaw Buszyński. Warto też odnotować eksperyment Zelwerowicza z roku 1927. „Dziady" wystawione wówczas w Teatrze Narodowym wywołały liczne protesty.

INSCENIZACJA LEONA SCHILLERA

Schiller wystawiał „Dziady" cztery razy — we Lwowie, Wilnie, Warszawie i Sofii.

„DZIADY" WARSZAWSKIE Z 1934 R.

Punktem wyjścia była część pierwsza stanowiąca prolog widowiska, które rozpoczyna się i kończy sceną obrzędu zaduszkowego. Punktem wyjścia jest więc misterium, na którego tle Schiller przeprowadza w I, II i III części swej inscenizacji wątek osobisty Gustawa.

IV część rozpoczyna Prolog III części „Dziadów".

Skrócono Improwizację. W scenie egzorcyzmów Ksiądz Piotr stoi przed kratą za ktorą znajduje się Konrad. Po rehabilitacji Ksiądz Piotr wypędza złego ducha i wchodzi do celi Konrada. Widzenie Księdza Piotra odbywa się pod krzyżem przy dźwiękach organów. Część V inscenizacji Schillera rozpoczyna Salon Warszawski. Towarzystwo gra w karty „Schiller przedstawia grupę patriotów tak, że warszawską Sosjetę traktuje jak zmechanizowane kukły". Opowiadanie Adolfa rozdrażnia towarzystwo. Nastrój potęgują wypowiedzi patriotów (Wysocki) i brzmienie WARSZAWIANKI. Po Salonie Schiller umieszcza Widzenie Senatora. Widzi on swoją postać w kilku odbiciach. Diabły strzegące senatora wydają dźwięki będące fonetycznym echem jego wypowiedzi. Scena ta prowadzi do Pana Senatora i Balu. Bal został zrytmizowany muzycznie, w oparciu o menuet z Don Juana Mozarta. Wejście pani Rollison poprzedziła zapowiedź zemsty bożej uczyniona przez Księdza Piotra. Rozmowa Konrada z Księdzem odbywa się na najwyższym planie.

Ostatnia noc: Noc Dziadów rozgrywa się na tle nieba gdzie ukazują się 3 krzyże. Przez usunięcie II widma uwypukla Schiller sprawę Maryli i Gustawa. Wprowadza też chór obrzędowy nawiązując do II części „Dzadów".

Chór, Maryla i Guślarz obserwują jadące kibitki, śledząc drogę, którą podąża Konrad.

„DZIADY", LWÓW TEATR WIELKI 1932
INSCENIZACJA LEON SCHILLER
SCENOGRAFIA ANDRZEJ PRONASZKO

INSCENIZACJA BARDINIEGO

Bardini przygotował „Dziady" w Roku Mickiewiczowskim (1955) w Teatrze Polskim w Warszawie. Reżyser połączył wszystkie trzy części utworu w trzy grupy-akty.
Akt I obejmował fragmenty I części, części II i IV, zostały podzielone na trzy obrazy.
Akt II, rozgrywający się w celi Konrada, jest IV obrazem widowiska i doprowadzony został do sceny VII części III Mickiewiczowskiego tekstu, tzn. do Salonu Warszawskiego.
Akt III składający się z obrazów V, VI, VII obejmował sceny VII, VIII, i IX tekstu poety. Inscenizację Bardiniego cechowała kameralność stylu, w przeciwieństwie do schillerowskiej monumentalności.

Opracowane według książki Tadeusza Siverta „Mickiewicz na scenie" PIW 1957

DZIADY NA SCENIE KATOWICKIEJ

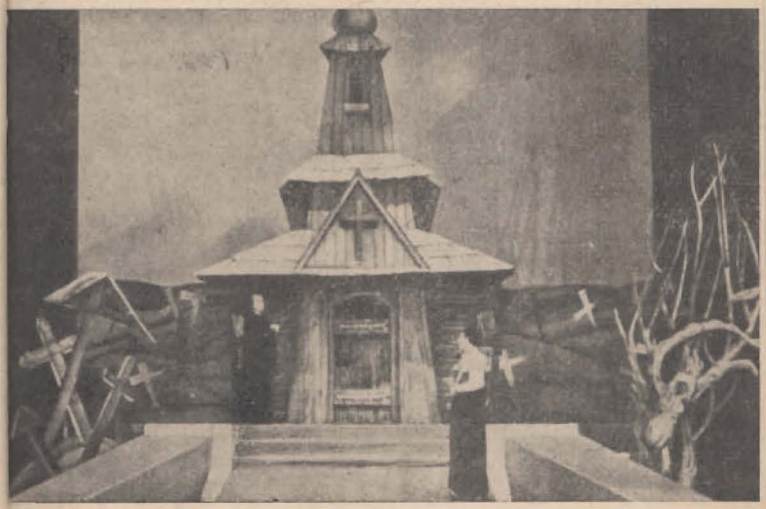
„DZIADY" grano w teatrze katowickim trzy razy:

Pierwsza premiera „Dziadów" odbyła się 2 listopada 1923 roku za dyrekcji Wacława Nowakowskiego.

W dwa lata później „Dziady" wystawił nowy dyrektor teatru, również krakowianin — Józef Karbowski (premiera 31. X. 1925 r.). Dokładnie 10 lat później, 31. X. 1935 roku wystawiono „Dziady" za dyrekcji Mariana Sobańskiego. Było to — tak twierdzą recenzenci z tamtych lat — najlepsze przedstawienie „Dziadów" na scenie śląskiej. Zamierzeniem dyrekcji ówczesnego teatru było zaprezentowanie śląskiej widowni czołowych pozycji polskiej dramaturgii. Po „Dziadach", wystawiono „Wesele" oraz „Wyzwolenie". Repertuar ten — jak widać bardzo ambitny i odpowiedzialny związany był z jubileuszem 15-lecia śląskiego teatru.

W jubileuszowym przedstawieniu „Dziadów" wystąpili czołowi artyści polskich scen. Wystarczy przypomnieć kilka nazwisk. Gustawa-Konrada grał Stefan Czajkowski (późniejszy aktor Teatru Narodowego w Warszawie, za dyrekcji Ludwika Solskiego) Marylę grała Zofia Barwińska a Rollisonową Wanda Siemaszkowa. „Dziady" reżyserował Leopold Kielanowski a scenografię opracował Józef Jarnutowski. Balicki w swej recenzji pisał, że „Kielanowski misterium smutku przekształcił inscenizacją na hymn twórczej mocy ducha polskiego, na pieśń szczęśliwą wolnego człowieka".

„DZIADY" KATOWICE SEZON 1935/36
REŻYSERIA L. KIELANOWSKI
SCENOGRAFIA J. JARNUTOWSKI



W PRZYGOTOWANIU

Friedrich Dürrenmatt

Frank V

– Opera bankierska

●

Ilja Ilf
i Eugeniusz Pietrow

Dwanaście Krzeseł

Komedia w 3 aktach

Cena zł. 2,50

NR

16

ADAM MICKIEWICZ

DZIADY DREZDEŃSKIE

ADAPTACJA

JERZEGO KRECZMARA

PREMIERA 15 • IV • 1962

Osoby w kolejności ukazywania się na scenie:

Część I

Andrzej ANTKOWIAK
Stanisław NIWIŃSKI — Konrad
Aleksandra GÓRSKA — Anioł Stróż
Leontyna ŻABIŃSKA — Anioł Zwiastun
Tadeusz LUBERADZKI — Duch
Henryk MARUSZCZYK — Adolf
Jerzy BIŃCZYCKI — Jacek
Zbysław JANKOWIAK — Żegota
Władysław KOZŁOWSKI — Ks. Lwowicz
Andrzej MROŻEWSKI — Jan
Adam KWIATKOWSKI — Frejend
Mieczysław DASZEWSKI — Tomasz
Jerzy POŁOŃSKI — Feliks
Stanisław BRUDNY — Jankowski
Piotr POŁOŃSKI — Kapral
Ryszard ZAORSKI — Diabeł I
Wojciech STANDEŁŁO — Diabeł II
Jerzy KALISZEWSKI — Ks. Piotr
Władysław KORNAK — Archanioł Oskarżyciel
Julian KILAR — Archanioł Obrońca

Część II

Wojciech STANDEŁŁO — Zenon
Henryk MARUSZCZYK — Adolf
Andrzej MROŻEWSKI — Nabielak
Krystyna IŁŁAKOWICZ — Młoda Dama
Zbisław ICHNIOWSKI — Hrabia
Tadeusz LUBERADZKI — Mistrz Ceremonii
Janina BURKE — Dama I
Stanisława ŁOPUSZAŃSKA — Dama II
Stefan LEŃSKI — Kameriunker
Romuald BOJANOWSKI — Szambelan
Bolesław MIERZEJEWSKI — Jenerał
Julian KILAR — Literat I
Stanisław KOSSOWSKI — Literat II
Władysław KOZŁOWSKI — Literat III
Andrzej ANTKOWIAK
Stanisław NIWIŃSKI — Wysocki
Leontyna ŻABIŃSKA — Marcelina
Ewa LASSEK — Ewa
Zofia TRUSZKOWSKA — Anioł Kwiecisty
Krystyna MOLL — Anioł Róża
Jerzy BIELECKI — Diabeł I
Florian DROBNIK — Diabeł II
Bohdan KRAŚKIEWICZ — Belzebub
Mieczysław ZIOBROWSKI — Senator
Jerzy KALISZEWSKI — Ks. Pior
Krystyna TWORKOWSKA — Anioł I
Ewa ŚMIAŁOWSKA — Anioł II

Część III

Mieczysław ZIOBROWSKI — Senator
Mieczysław JASIECKI — Doktor
Florian DROBNIK — Bajkow
Stanisław KOSSOWSKI — Lokaj I
Stanisław BRUDNY — Sekretarz
Roman HIEROWSKI — Pelikan
Irena TOMASZEWSKA — Rollisonowa
Halina ZIÓŁKOWSKA — Kmitowa
Jerzy KALISZEWSKI — Ks. Piotr
Ewa ŚMIAŁOWSKA — Panna
Jerzy POŁOŃSKI — Justyn Pol
Krystyna MOLL — Młoda Dama
Ryszard ZAORSKI — Kolleski Regestrator
Władysław KORNAK — Sowietnik
Bohdan KRAŚKIEWICZ — Pułkownik
Antoni FUZAKOWSKI — Starosta
Jerzy BIELECKI — Gubernator
Lidia BIENIAS — Gubernatorowa
Adam KWIATKOWSKI — Oficer rosyjski
Mieczysław DASZEWSKI — Bestużew
Klementyna ZASTRZEŻYŃSKA — Dama
Zofia MICHALSKA — Sowienikowa I
Michalina DĄBROWSKA — Sowietnikowa II
Jerzy BIŃCZYCKI — Lokaj II
Andrzej ANTKOWIAK
Stanisław NIWIŃSKI — Konrad
Zbysław JANKOWIAK — Poeta rosyjski

SCENOGRAFIA
Piotr POTWOROWSKI

ASYSTENT SCENOGRAFA
Czesław KOWALSKI

MUZYKA
Zbigniew TURSKI

WYKONAWCY
Chór Filharmonii Krakowskiej
i zespół WOSPR pod Dyrekcją
Jana KRENZA

REŻYSERIA
Jerzy KRECZMAR

ASYSTENT REŻYSERA
Stanisław BRUDNY

Zastępca dyrektora
KAZIMIERZ KULESIŃSKI

Inspicjent **BOLESŁAW WAWROS**, kontrola tekstu **MARIA KISIELEWSKA**, kierownik techniczny **BOGDAN CHOMIAK**, kierownik sceny **FRANCISZEK KOBYLARZ**, kierownik oświetlenia **JAN KRĘZEL**, kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej **MICHAŁ WALCZAK**, krawieckiej damskiej **MAŁGORZATA KUCIELOWA**, perukarskiej **PAWEŁ GRABOWSKI**, stolarskiej **ROMAN SZCZEPAN**, malarskiej **ANTONI UNDEROWICZ**, modelarskiej **STANISŁAW MOŻEJKO**, tapicerskiej **JERZY RAJWA**, szewskiej **BERNARD MALINOWSKI**, ślusarskiej **WŁADYSŁAW BACZYŃSKI**