

25 Listopad 1959

Ludwik Flaszen

26 Sen srebrny Salomei

Rok Słowackiego postawił nasze teatry przed nie lada kłopotem: trzeba grać jego dramaty. Tak, kłopot to prawdziwy, choć mamy do czynienia z największym z polskich dramaturgów. I co robić? Jeszcze raz powieścić „Fantazjy” i „Kordiany”, jedynę dzieła z bogatego dorobku mistrza, które nie drażnią współczesnej — by tak rzec — wydolności estetycznej? Jeszcze raz wznowić „Balladyne” — nie tylko już do niemożliwości ograna, ale tak rozpoczętą i naburmuszoną, że ciarki biorą na samo wspomnienie? Jeszcze raz pokazać „Marię Stuart”, strawną przez to, że młody jeszcze wówczas autor nie rozkulał się w melodramie, wierny klasycystycznym szkolnym naukom? A może znówu „Mazepa”? Brr, na trumnę na scenie nie sposób nie reagować śmiechem. Dzięki, rozbawiony melodram stanął pomiędzy nami a wielkim poetą.

Gdyby sporządzić rejestr sposobów, w jakich uśmierca lub kaleczy Słowacki swoich bohaterów, otrzymalibyśmy niezwykle pomysłowy grand gignol, gdzie wydzieranie oczu i popękanie samobójstw przez potyknięcie szkła nie na-

leży do środków najbardziej efektownych. Jeśli w ów grand gignol wbudować problematykę patriotyczno-religijną, a całość okraścić owymi czystymi, anielskimi dziewczęskimi w rodzaju Lilli Wenedy, Amelii itp., otrzymamy melanz iście farsowy. I jak tu tego Słowackiego grać? A może przez przewrotne odwrócenie proporcji? Może za istotę wziąć to, co wydaje się tylko środkiem dla wyrażenia problematyki zbiorowej? I owe straszliwe efekty wypieścić, wyhotubić, całą resztę biorąc za sublimację, maski, przebrania, w jakich rozgrywają się wściekłe dramaty podświadomości poetyckiej? Już widzę taki sadystyczny spektaklik, pełen grozy i groteski, wzniosłości i trywialności... Niestety, dla markiza de Sade czy Geneta nie ma u nas miejsca w piśmiennictwie, a cóż dopiero na scenie... Więc od grzesznych marzeń wróćmy do rzeczywistości.

Skuszancka dokonała dzieła bardzo ambitnego. Nie posłała utartymi szlakami repertuarowymi. Sięgnęła do dramaturgii mistycznej Słowackiego. Pokazała „Sen srebrny Salomei”. I osiągnęła sukces. Sukcesem jest bowiem, jeśli choć

jedna odłona przedstawienia potrafi rzucić czar na widza; jeśli znużenie i galimatias zaczyna się dopiero od połowy odłony drugiej. I jeśli mimo to do końca da się wysiedzieć.

Zastęga w tym nade wszystko wiersza poety — i tego, że sporą część jego uroków sprawnie wydobyło. Zaangażowano, jeśli tak można powiedzieć — mięśniowo-ruchową uwagę widza. Kolysani rytmem wiersza, zawieszeni oddaleniem rymu, zaniepokojeni odstępstwami od regularności — czekamy dopełnienia, wyrównania potencjałów energetycznych. Galopada obrazów stwarza klimat treści, choć nie daje jasnego jej konturu. Od czasu do czasu z tej fascynującej burzy słów wytania się skrawek sensu. To wystarcza, by nie zgubić się w całości. Jak libretto baletowe. I tu przecież intryga dramatyczna grzeszy wszystkimi słabościami teatralnej muzy Słowackiego. Ale ratuje ją to, że autor jak gdyby sam zepchnął ją do roli marginesowej; uczynił z niej rusztowanie, na którym porozwieszał przedziwno poetyckiej wyobraźni (ta w złym guście przenosiła niechaj świadczyć, jak bardzo piszący te słowa soli-

daryzuje się z hołdami dawnych komentatorów Słowackiego). No i towianizm poety nie nas nie obchodzi, jako też sprawa ukraińska, której tyle zainteresowania poświęca ostatnio scena nowohucka. Nie tracimy więc wiele, jeśli nie otrzymujemy sensu dramatu; ważne, że otrzymujemy jego klimat, jego dynamikę wewnętrzną. Nie obchodzi nas mistyka Słowackiego. Ale magii jego wyobraźni chętnie damy się zacząć.

I tu pretensja do inscenizatora. Efekt artystyczny przedstawienia płynie z poetyckiej magii. Ale trochę jakby wbrów inscenizatorowi. Ze tak się stało — wynika raczej z żądania, iż każł on aktorom mówić wiersz wedle swej najlepszej wiedzy o rzemiośle; nie zaś dlatego, by w tym upatrywał sens przedstawienia. Przeciwnie — zabiegi Skuszancki polegają na wydobywaniu z mgławicy poetyckiej jakąś jądra. Skuszancka stara się ustalić rzeczowe stosunki pomiędzy postaciami; nakreślić obraz rozsądzonej wewnętrznymi sprzecznościami Rzeczypospolitej szlacheckiej. Trudno

(Dokończenie na str. 4)

Sen srebrny Salomei

(Dokończenie ze str. 3)

zaprzeczć: warstwa owego realizmu w dramacie jest. Ale z chwilą, gdy ją eksponujemy, zaczynają dziać się nonsensy: sprawdzają się sny wieszczce, przepowiednie, znaki itp. Sprawdzają się dosłownie, jako składnik organiczny rzeczywistości przedstawionej — miast sprawdzać się przenośnie czy symbolicznie. Dla nas — bo nie dla poety-mistyka — powstaje zgrzyt; realizm zaczyna się dopominać o swe pełne prawa. A wyjście z owej sprzeczności jest: trzeba tylko warstwę realistyczną ująć jako funkcję snu, a nie sen jako funkcję realizmu. Zamiast prawdopodobieństwa rzeczowego — szukać prawdopodobieństwa sennego; postawić śmiało na poetykę snu. Wówczas nawet mistyczne szaty Słowackiego byłyby do przyjęcia. I moglibyśmy oddać się magii dramatu bez racjonalistycznych uprzedzeń.

By wyjść z impasu, w jakim znalazł się na naszych scenach Słowacki, trzeba by znaleźć fajka Kolumba. A gdyby tak zrzec się z wszelkich „racjonalnych jąder” — i nie szukać sensu, gdzie go dla nas być nie może? I — mistyczne zwłaszcza — dramaty poety potraktować za pretekst dla dynamiki czystych form? I zrobić sobie taką małą luksusową orgijkę „poezji czystej”? Znowu grzeszne marzenia... Tam perwersja — tu formalizm! A jednak bardzo żywy, niepokojący musi być ten Słowacki, skoro prowokuje do grzechu...

W przedstawieniu nowohuckim grzeszy jeden tylko aktor: Ryszard Kotas. Jego Semenka nie ma w sobie nic ze „stepowego sokoła”, jakim chciałby go widzieć niektórzy. To właśnie czysta dynamika ciała, rytm mięśni wchodzący w

zawite relacje z rytmem mowy. Aktorstwo bardzo intelektualne, koncipowane — i bardzo „biologiczne” zarazem, żywiołowe. Kotas reprezentuje rzadki u nas typ aktora poszukującego, dla którego nie prawda życiowa postaci, nie bierne uleganie nastrojowej melodyce tekstu, lecz ostro zarysowane założenie formalne stanowi punkt wyjścia w opracowywaniu roli.

Podobała mi się również Anna Lutostawska jako Księżniczka. Umiała swą Księżniczkę osnuć obłokiem wieloznaczności, bez taniach efektów kobiecej tajemniczości i rezygnacji z wyraźnego konturu logicznego roli. Jakkolwiek rzecz toczyła się w tradycyjnej raczej manierze psychologicznej... Franciszek Pieczka ciekawym był jako Regimentarz dzięki temu, iż umiał połączyć znane składniki szablonu, owe gwałtowne i szerokie gesty magnackie — z tym, co Brecht nazywa „efektem obcości”. Wiersz w formie pięknie, a co najmniej starannie wypracowanej mowy wszyscy aktorzy bez wyjątku.

Scenografia Mariana Garlickiego świetna w klimacie, choć zbyt zależna od inspiracji Szajny. I nierówna. Obok znakomitych czerepów z husarskimi skrzydłami, które patronują akcji stale — niezbyt fortunne elementy ruchome. Obok wybornych kostiumów, jak suknia Księżniczki i strój Semenki — straszliwa koszula Salomei i w złym guście ubioru motodyć.

Przedstawienie nie nastrajające entuzjastycznie, ale niewątpliwie godne szacunku, że podsumuje wrażenia wieczoru na modłę nieco staroświecką.

LUDWIK FLASZEN

Teatr Ludowy. J. Słowacki: Sen srebrny Salomei. Reż. K. Skuszancka. Scenog. M. Garlicki. Muzyka J. Bok.

TEATR

Twórcie sztukę dla ludzi współczesnych

Jullusz Słowacki: „Sen srebrny Salomei”. Romans dramatyczny. Układ tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszancka, scenografia: Marian Garlicki, muzyka: Józef Bok. Premiera w Teatrze Polskim.

A więc „Sen srebrny”. Sztuka, której inscenizacja jest biletem wizytowym Krystyny Skuszanckiej w Warszawie. Po nowohuckiej premierze „Snu srebrnego”, również w reżyserii Skuszanckiej (1959), sądy były podzielone, sporo gorzkich zdań musiało na jej temat Skuszancka wyczytać (także od podpisanego) — zwłaszcza po gościnnym występie w Warszawie przed dwoma laty. Ale Skuszancka jest uparta. I powiem, że w zasadzie wygrała batalię. Nowohuckie przedstawienie „Snu” nazwałam „porażką”, nowa wersja „Snu” — bo to jest jednak nowa wersja w stosunku do nowohuckiego pierwowzoru — to przedstawienie klarowne w koncepcji, przekonujące kształtem plastycznym-muzycznym. Scenografia Mariana Garlickiego jest z ducha Szajny, ale jej symbole — choć można by mówić ziośliwie np. o rozbitych skorupach jajek — tłumaczą się dość jasno, widowski ma wiele przestrzeni, uroku i barwy. Lepiej by też chyba trudno było poradzić sobie z oporną materią tej romantyczno-mistycznej tragedii. Co pozostało nadal mętne, nieskładne, skłócone i zaplątane — tym już musicie obciążyć konto poety, piszącego „Sen srebrny” pośpiesznie, w gorączce ducha, a myślę, że i w gorączce ciała. Wybór sztuki nie był najszcześniejszy (będzie jeszcze o tym okazja pomówić), ale obraz teatralny wzbudza uznanie i pobudza do myślenia.

Jakiż to obraz? Długo, o! Długo, „Sen srebrny Salomei” spychany był na peryferie rozwichrzonej twórczości Słowackiego, pół wieku czekał na premierę, do dziś grywany bywa rzadko i niepewnie, cierpki ocen dorobił się w ciągu lat spod pióra Tarnowskich i Grabowskich, Małeckich i Kleinerów, dopiero ostatnio zrobił znaczną karierę — nie bez przy-

czynienia się Skuszanckiej — współcześni krytycy z Kottem na czele zadęli w trąby donośne i pochwalne, odkryli w „Snie srebrnym” sporo nieprze-czuwanych przez ich poprzedników wartości. A więc jak to jest: wybitne dzieło dramaturgii polskiej czy wstydliva omyłka pisarza, której najlepiej nie przypominać? „Dramat prekursorski i owocny w swoim oddziaływaniu” (Skuszancka) czy „wszystko w tym utworze poronione i chorobliwe” (Tretliak)? Zdrowy instynkt przemawiał przez panią Salomeę, gdy surowo krytykowała ten utwór zbłąkany w mistycyzmie, czy też przez samego Juliusza, który w „Snie srebrnym” widział „poezję dla żywych ludzi”? Dzieje dotychczasowe sceniczne „Snu srebrnego” świadczyły raczej o rozsądku matki niż syna, ale może to teatr źle odczytywał, mali ludzie zdradzali swe krótkowidztwo, filozofowie nie dorastali do tajemnic tobianizmu?

Sądzę, że — jak przeważnie w polskim dramacie romantycznym — prawda jest niejako pośrednia, decyduje przedziwne pomieszanie najróżniejszych elementów. I w zależności od tych, którym przyznamy pierwszeństwo, uzyskamy utwór porównujący swoimi fragmentami lub dziwactwami w najlepszym stylu sztuk z Cyrku Olimpijskiego. W „Snie srebrnym”, nie zamykajmy oczu, są całe złoza brecht i banialuk, interwencje duchów w każdej scenie, snów coś 14, romansów zeszytych w trzy wątki, a ponadto kryminalna historia z pierścieniem świętego Franciszka, sporo złego smaku i arcykakabry, że niech się schowa wieloletni, niedawno umarły paryski Grand Guignol. Jak się słowicemu i anhelicznemu poecie wyśniły te wszystkie okropieństwa, którymi naszpikował sen srebrny swej anielskiej bohaterki —

niech rozważają uczeni i nieuczeni psychoanalitycy.

Ale są w tym krwistosrebrnym malowidle i wspaniałe składniki: język (no tak, oczywiście) i teatralna fantazja, torująca drogę następcom. O ironii i grotesce w „Snie srebrnym” wiele się ostatnio pisze, wręcz o elementach farsowych, bardzo zbliżających utwór smakom współczesnego widza.

I jest jeszcze w dramacie jedna ogromna sprawa: Ukraina, ówczesna Ukraina we władaniu polskich panów, w buncie ukraińskich chłopów. Ten wiew historii jest straszny, krwawy i błazeński zarazem, tragiczny i śmieszny, jak u Szekspira. W „Snie srebrnym” zwycięstwo jest przy szlachcie, ustami roz-wściekłego mnicha Pafnucygo poeta woła: „ach! koniec Ukrainie! Bo się sztandar szlachecki na kurhanach rozwinie”, ale gdy „Sen” stał się pisarską jawą w emigracyjnym Paryżu — Ukraina była już przez polską szlachtę przegrana, choć Semenka daleki jeszcze od pełnego rozrachunku z panami. Skuszancka skreśliła zacytowane słowa, ale pozostawiła wcześniejsze: „ach! Ukrainy nie będzie! Bo ją ludzie ci na mieczach roznieśli” — i te słowa zabrzmiały jak wyrok historii. Bo w krwi walki klasowej zginęła rzeczywistość polska Ukraina, przepadło ostatecznie pojęcie „gente Ruthenus natione Polonus”, którym tak długo ludzili się poeci „szkoły ukraińskiej”, które miało być szansą od Kisiela do Sawy ze „Snu”. Walka klasowa stała się zarazem walką narodowowyzwoleńczą, to było nie tylko odkrycie co stwierdzenie Słowackiego. Nieodwracalne.

Aktorzy Teatru Polskiego zagrali bardzo starannie, pięknie wypełniając tłum szlachecki i tłum chłopskich setników. Pare ról jest dublowanych. Zwróćmy uwagę na STANISŁAWA JASIUKIEWICZA (Semenko): i kostiumem i charakterystyką całkiem różny od rycerzy polskich, emanuje siłą żywiołową i potężną; przegra ale pewnie jest i zrodzi mścicieli. MARIUSZ

DMOCHOWSKI jako Sawa słusznie nawiązał do tradycji Mazepy; ale dzieci Sawy z Księżniczką będą musiały dokonać wyboru. CZESŁAW WOLLEJKO jako Lew, syn regimentarski ma najlepsze momenty w romantycznej ironii; że przemiana duchowa Leona przyjąć musimy na wiarę, to chyba nie aktora winna. Mniemam Pafnucygo był MACIEJ MACIEJEWSKI, rozgadany i ubitym Gruszczyńskim WIKTOR NANOWSKI. WŁADYSŁAW HANCA jako Regimentarz znalazł klucz od roli dopiero w drugiej połowie przedstawienia, gdzie umiał zaakcentować i zimne okrucieństwo kresowego tyrana i jego sarmacką tępotę, wiarę w dewocyjny pierścień, sadystyczną szablę i rozkosze kielicha.

Mamy też do zanotowania piękny sukces obu Księżniczek: EUGENII HERMAN i ALICJI RACISZOWNY, z których zwłaszcza Herman zaznaczyła celnie idealizację (od hrabiny Idalii z „Fantazego”) cechy Księżniczki, jej zmysłowość i opanowanie wewnętrzne przechodzące w nieczułość. U Raciszówny, zgodnie z rodzajem jej talentu, dominuje liryzm. Również rola Salomei, Salusi, Salynki jest dublowana; ale ta Sally daje stosunkowo mało miejsca dla aktorskiej inwencji, zbyt wiele w niej z „nimf wodnych pana Słowackiego Julia”, by posłużyć się znanym wierszem Boga: toteż MARIA CIESIELSKA i BARBARA PIETKIEWICZ dają w gruncie rzeczy podobny typ anielskiej dziewczyny.

I jest jeszcze w „Snie srebrnym” Wernyhora. Nie miał ci on szczęścia do literatury polskiej. Plecie u Czajkowskiego, bardzo mętne wygłasza tyrady i wydaje rozkazy w „Weselu”, a ostatnim odezwi się echem w bzdurnych „przepowiedniach Wernyhory” w czasie hitlerowskiej okupacji. U Słowackiego też bredzi (wybaczyć mocne słowa) i tegim zionie gadulstwem. Toteż po staremu, rapsodycznie deklamował tekst lirnika TADEUSZ BIAŁOSZCZYŃSKI, nie usiłując, i szuszenie komplikować dziada z siwą brodą.

W rozmowie, ogłoszonej w „Trybunie Ludu”, powiedziała Skuszancka, że w inscenizacji „Snu srebrnego Salomei” widzi „próbę polskiego stylu w teatrze”. Stąd krok już do „polskiej szkoły teatralnej” w paraleli do tak głośnej „polskiej szkoły filmowej”. Jestem sceptykiem w stosunku do tych „szkół”. Ale, że kryją w sobie różne płodne propozycje artystyczne — to fakt. Krystyna Skuszancka i Jerzy Krasowski przenieśli się na stałe do Warszawy. Ich rozejście się z teatrem nowohuckim jest chyba w interesie obu stron. Czy obecne miejsce pracy i odmienne jej warunki ułatwią przybyzsom z Nowej Huty osiągnięcie nowych sukcesów? Myślę, że tak. Początek został zrobiony.

JASZCZ

SEN ZE SREBRA i KRYSZTAŁU?



„Sen srebrny Salomei”. Anna Lutostawska (Księżniczka) i Franciszek Pieczka (Regimentarz).
Fot. Wojciech Plewiński

Artykuł wstępny programu teatralnego podaje zwykle zwięzłą charakterystykę dramatu albo przedstawienia, mówi o tej idei, jaką teatr chce przekazać publiczności, jaką wydobył ze sztuki albo jej narzucił. Tak ja przynajmniej rozumiem sens podobnych artykułów. Zaskoczyła mnie przeto wypowiedź Stefana Treugutta zamieszczona w programie „Snu srebrnego Salomei” w Teatrze Ludowym z Nowej Huty. Autor informował tam, że reżyser nie zawsze bywa wierny tekstowi sztuki. I jeszcze: że o wierności albo niewierności Skuszaneki przekonamy się na przedstawieniu. Przeraziłem się. Niezręczność tylko, czy rozbrajającą naiwne przyznanie się do bezradności wobec dramatu? Czy Teatr Ludowy wystawiając „Sen” istotnie nie chce albo nie umie nic o nim powiedzieć? Teatr i dramat to nie malarstwo, któremu zagraża, podobno, wszelki komentarz, gadulstwo, literatura.

„Sen srebrny” Słowackiego jeszcze przed przedstawieniem domagał się komentarza ze szczególną natężennością. Jest to jeden z najbardziej zawiłych i dwuznacznych dramatów romantycznych. Mistyka snu i symbolu spotyka się tutaj z niesłychaną i przerażająco krwistą dosadnością fantazji poety i obrazu historii. Ten „Sen” — jak każdy inny zresztą — zaledwie można opowiedzieć, tak miśternie i beładnie rozmieszczone są jego motywacje na rozmaitych płaszczyznach, na przeciwstawnych płasznach. A cóż dopiero odtworzyć, przedstawić w jakim-takim porządku, zaproponować jego wewnętrzną, logiczną konstrukcję. Historycy literatury nie żalowali informacji o tym dramacie, nie wstrzymywali pióra, gdy podrażnione poetycką manierą samo próbowało natchnionych wzlotów, nie oszczędzili też pedantycznych roztrząsań, skąd ten tytuł tajemniczy, barokowy, tak odmienny od prostoty wszystkich innych tytułów Słowackiego. Ale gdy

przeglądałem na nowo Tretiaka, Kleinera czy Itahna, okazało się nagle jak niewiele mogą ich rozprawy pomóc teatrowi. Jak niewiele w nich jest poza opisem. Pedanteria albo emfaza. Ale żadnej próby, aby w płataninie poezji, dramatu i filozofii znaleźć własną, prostą ścieżkę. Zawsze unik. Jak u Treugutta. Ale nie jak w teatrze.

Przedstawienie bowiem — mimo że zostawiło kompozycję dramatu i tekst Słowackiego, z wyjątkiem kilku nużących i ogromnych monologów, niemal nie naruszone — nie miało wcale pietyzmu dla komentatorów, którzy w „Śnie” skłonni byli widzieć tylko mistyczną namiętność albo dziwactwo poety. Skuszancka wybrała — i wybrała słusznie — to co w tym dramacie było z historii, z rzeczywistości, a nie z sennego majaku.

Zastanawiając się nad pochodzeniem zaskakującej metafory tytułu. Józef Tretiak cytował zdanie
(Dokończenie na str. 9.)

Sen ze srebra i kryształu?

(Dokończenie ze str. 1.)

Kraśnickiego, które Słowacki znać musiał. „Rzeczywistość się pomiało w świat przemienia ideału, w sen ze srebra i kryształu”. Ale dla starego profesora zdanie to znacząco akurat tyle co jego filologiczny tekst. Czy dla Skuszanek odzyskała całą swą ideową i poetycką plastyczność? Mogło być w każdym razie wypisane w programie przedstawienia zamiast wstępu. Jest bowiem najcenniejszym komentarzem do „Snu” w Teatrze Ludowym. Jest kluczem do współczesnego rozumienia dramatu. Pozwala związać mroczny i dziwaczny na pozór „romans dramatyczny” z całą twórczością poety, demaskatorską, zjadliwą, bardzo ostro i bardzo konsekwentnie zwalczającą wszelką mitologię złotego wieku Polski szlacheckiej. Słowacki szukał mitów narodu w bajecznych czasach Słowiańszczyzny i Lechistanu. Mickiewicz znajdował je w sielance szlacheckich dworów i zajeżdżów na Litwie. I „Horsztyński”, i „Księż Marek”, i „Sen srebrny Salomei” stają się doskonałe zrozumiałe jako polemika ideowa z poetyckim rywalem. Ogólną, kołysanką brzmią rzewne wspomnienia szlacheckości. Nie było sielanki szlacheckiego dworu na Ukrainie i ostatniego zajeżdża na Litwie. Trzeba wreszcie powiedzieć prawdę i zadać kłam mitom, bo — po kilkudziesięciu latach zaledwie — „rzeczywistość się pomiało w świat przemienia ideału, w sen ze srebra i kryształu”. Krwawy, czerwony był „srebrny sen” Salomei.

Nie po raz pierwszy odsłania się tutaj nowoczesny, prekursorski typ umysłowości Słowackiego. Historię widzi jako dramat, okrutny, bezwzględny, jako dramat społeczny i psychologiczny jednocześnie. Nie wiem, czy w naszej literaturze znajduje się inna sztuka, która by tak konsekwentnie i nierozdzielnie połączyła te dwa dramaty. W „Dziadach” Gustaw musi przemienić się w Konrada, aby rozpocząć trzecią część poematu. Nawet w „Nieboskiej komedii” jednoś ta istnieje tylko w osobie, w niepokoju, w duszy hrabiego Henryka. W „Snie srebrnym” dramat miłosny i polityka stanowią dwie strony tej samej monety, nie sposób rozróżnić ich ceny i wartości, o tych sprawach trzeba mówić równocześnie. Wesele toasty Regimentarza wznieśli nad nieostyglymi jeszcze ciałami skazańców, niemalże ich krwią jeszcze — nawet dzisiaj wstrząsa swym okrucieństwem, chociaż widzieć bliższe przypomnienie bryli z powstania warszawskiego wywołuje już tylko dreszczyk emocji. Historia Słowackiego spełnia się poprzez te okrucieństwa właśnie. Nie mógł tego zrozumieć i wybaczyć Józef Treliak, notując wszędzie lojalnie, że zarówno w „Snie” jak w „Królu Duchu” poeta posługuje się „nadmierną jaskrawością obrazów”. Jaskrawością, zaciętością, okrucieństwem — nieznanymi, dodajmy, Mickiewiczowi.

To porównanie musi raz jeszcze powrócić. „Sen srebrny Salomei” wydaje się bowiem wyraźną, świadomą repliką na „Pana Tadeusza”, na sielankę szlachecką, na mitologię narodową. Zrodzony w fantazji poety antagonizm szlacheckich zaścianków przemienił się tu w historyczny konflikt społeczny, chłopstwo ukraińskie zbuntowane przeciwko uciskowi i samowoli szlachty. Jest tu Tadeusz-Leon i Zosia-Salomea, Sędzia-Regimentarz, Telimena-Księżniczka i Hrabia-Sawa. Jest nawet ks. Robak-Pafnucy, i nie Jankiel ale Wernyhora, nie karczmarz ale dumny prorok chłopski. I jest jeszcze Semenko, jest kozacka, jest zbuntowane chłopstwo, lud. Najmniej jest mistyki — w samym dramacie, w jego konstrukcji. W poezjowaniu — tak, ale o tym przyjdzie jeszcze porozmawiać.

Chciałbym zobaczyć w teatrze takie przedstawienie, inteligentne, ironiczne rozciągające jednym sztychem wszystkich komentatorów Słowackiego i jego największego poetyckiego adwersarza. Byłby to wprawdzie pojedynek duchów, ale celność pchnięcia nawet po stu latach — daje jednak pewną satysfakcję. Byłby to pojedynek o rozumienie historii, w którym oczywiście tegi lecz sentymentalny Litwin poszedłby od razu na doski rozciągnięty przez wrażliwego, inteligentnego i do końca trzeźwego przeciwnika. To można przewidzieć. Historia wypowiedziała się za krwawą i bezwzględna wersją Polski szlacheckiej. Ale co ważniejsze i mniej przewidywane — my także wypowiadamy się za taką wersją historii. Słowacki, ten ze „Snu”, ten mitoburczy, jest tu obok nas, dzisiaj, gdy Mickiewicz żyje tylko na kredyt swego pięknego, klasycznego wiersza. I je-

szcze: wspomnień, tęsknoty, sentymentów. Ale Mickiewicz, tego z „Pana Tadeusza”, i jego rozumienia historii nie było w Polsce w roku 1945. Wydaje mi się, że Słowacki, ten ze „Snu srebrnego Salomei”, mógł być wtedy w Bieszczadach. Płonął tam ogień rozpalony przed trzystu laty. Nienawiść przechodziła jak krwawe dziedzictwo nie tylko z pokolenia na pokolenie. Teraz już nie pan polski ale chłop był wrogiem ruskiego chłopu. I tę okrutną konsekwencję nienawiści, przekleństwo, ten związek wiecysty i wrogi rozumiał Słowacki. Nie dlatego, że kazał wieszczyć Wernyhorze, albo żeby go o tym przekonać miało mistyczne, towarzyskie objawienie. Czuł i rozumiał historię, to wszystko. To nie jest chyba zbyt wiele, byśmy mu mieli tej czysto ludzkiej zdolności odmówić.

Dojrzałość i powagę historiozoficzną „Snu” określa najlepiej brak pieruna, od którego zginęła Balladyna. Tam była mitologia bajeczna, tu jest historia. Poeta nie śmie i nie może rozstrzygnąć jej jednym pociągnięciem pióra, daje wyrok byłby wart tylko tyle, ile zawazy papier, na którym został wypisany. Co można powiedzieć? Ze Semenko wydał wyrok na Gruszczyńskich, na szlachtę. Ze Regimentarz wykonał wyrok na Semencie i na towarzyszach. Poza tym mogą jeszcze mówić metafory. Wernyhora? „...po krwawej waśni, gdyś ty ludu krwią czerwony, przyszedł ja ci w moje dzwony zagrać głuchemu, tuż nad uchem i pożegnać ciebie, duchem mego ludu... Rozstać się z wami, Panice, jeszcze spojrzeć wam w oblicze, aby zapamiętać długo, duchom, szczerze was proklintając...” Albo duch

Gruszczyńskiego: „Gońcie! bo na czarnych chłopach krew wasza! — powietrze rwiemy! Gońcie! bo poszalejemy! Bo nam na błękitach krwawo!” Jak wytłumaczyć, że chociaż w tych zdaniach stałe o duchach jest mowa, nie ma to nie wspólne ani z mistyką, ani z czarną magią, nie jest nawet wieszczym profetyzmem? Może rakiety księżycowe i kosmiczne odmienia kiedyś tę sytuację, odmienia człowieka — ale w oparciu o znajomość dotychczasową można było bezbłędnie prorokować konflikt narodowy i społeczny. Na Ukrainie zarówno jak w Wołyniu Mieście Gdańsku czy gdziekolwiek indziej. Wszędzie tam, gdzie w jednym punkcie krzyżują się nacjonalistyczne interesy. Słowacki urodził się w okresie, gdy prawda ta została już teoretycznie sformułowana, natomiast na jej praktyczne rozwiązanie nadziei nie było najmniejszej. Rewelacje Wernyhora i ducha Gruszczyńskiego powinno się czytać z Lelewalem w ręku. Pamiętałoby się wtenczas o historii i zniechęcili na blask tej poezji.

Napisano już niejedną rozprawę o calderonowskim baroku wiersza w „Snie srebrnym”. Nie wiem, o ile jest to moje osobiste zdanie, że właśnie ten wiersz skrzyczy się, perlisty, misternie niszony na surową konstrukcję dramatu, jest dzisiaj najbardziej nieznosny, kompromitujący płytki, groteskowy albo banalny. Nie brzmi dla naszego ucha, tak jak złe liryki prawie cały Wyspiański. Ta perlistość, błyskotliwość i wdzięczność rymu i rytmu, metafory i skądinąd mogłaby zrobić karierę w studenckich teatrzykach satyrycznych. Jest sama w sobie persyflażem, gro-

teską, karykaturą. Mówiąc o sprawach tak drastycznych, jakie są dramatem „Snu”, ten wiersz nie wyraża żadnej postawy, jego ładunek uczuciowy jest żartobliwy, ironiczny, klasycystyczny, stwarza dystans, jaki nie uraziłby w „Fantazym”, ale w „Snie” zgrzyta śmiesznie i niepoważnie. Najślusniej postąpiła Skuszancka zacierając wiersz, łamiąc i niszcząc, o ile się tylko dało, jego wyszukaną elegancję, zdzierając ten jego dworski fraczek, w którym poeta wpakował się nieopatrznie na step ukraiński i w którym na pewno nie zdołałby dotrzeć do dzisiejszej widowni, do widowni epoki dzinsów i farmerek.

Wydaje się, że właśnie wiersz Słowackiego, właśnie jego poezjowanie zostało dziś dla teatru najbardziej martwą kartą. Z okazji roku Słowackiego słyszy się często głosy, że ten poeta nie jest dopasowany do współczesności, że nie uda się dzisiaj ani zrozumieć go naprawdę, ani odkryć na nowo. Sam tak pisałem niedawno. A jednak — pisałem to także — „Horsztyński” mógł być trafić do widowni. A „Sen” trafił. Jest to bowiem „Sen” nie calderonowski i nie towarzyski, nie fantastyczny jak baśń o „Balladynie” i nie szlachecki jak melodramat o „Mazepie”, ale „Sen” polityczny, drapieżny, mitoburczy — i nowoczesnie stawiający zagadki psychologiczne. Napisany na pewno przez autora „Kordiana”.

Już Boy powiedział, że najciekawszą postacią jest w tym romansie Księżniczka. Na premierze Józef Maślowski odciął: ba, każda Mata Hari jest interesująca. Z Księżniczką jednak sprawa jest bardziej zawiła. Trzeba zacząć od tego, że wiersz „Snu” jest stworzony jakby tylko dla niej i tylko w jej ustach brzmi przekonywająco. Ta dziewczyna wie więcej od innych i rozumie więcej, nie jest ślepa żadną namiętnością, nawet miłość potrafi opanować i wygrać. Jest ironiczna, złośliwa, kpiąca wobec Regimentarza i Sawy, wobec Semenki i Leona. Drwiący, dwuznaczny, bogato oprawny wiersz służy jej w każdym pojedynku lepiej niż szpada. Uderza celnie, ja-dowicie, konsekwentnie.

A oto drugi motyw Księżniczki wychodzący daleko poza ramy obrazu. Dokoła płoną dwory, całe rodziny grzebane są żywem. Księżniczka nie czuje leku? Czy Semenko nie mógł rozpocząć swego krwawego

dziela od dworu Regimentarza? Obiecał to. I Księżniczka czuje i lek, i grozę, i wstręt. Z jej targów z Sawą, z jej rozmowy z Wernyhorą można się nawet domyślać, że ma jakąś własną nadzieję na rozstrzygnięcie czy zlagodzenie konfliktu. Jakże lekko, niepostrzeżenie potrafi jednak przejść od tej polityki do flirtu, do rozmowy, zaczarować kobiecym wdziękiem i dowcipem. Nie w Salomei lecz w niej właśnie zamknięta jest idea trwania, wieczystego istnienia, rozwoju. Salomea jest płaska, alternatywna — miłość albo śmierć, niektóre pojęcia wykluczają się dla niej nawzajem. Godzą się natomiast w psychologii Księżniczki: zbrodnia nie wyklucza miłości, miłość śmierci, a perspektywa śmierci nie przekreśla obowiązku życia. Pełnego życia, nie wegetacji. I nie jest to u niej naiwnością lub głupotą, ale świadomym wyborem. Obowiązkiem, niejako egzystencjalnym, dostępnym i zrozumiałym tylko dla nadzwyczaj silnej indywidualności.

Nie można się dziwić, że o tę dziewczynę walczył Regimentarz dla syna, a kozacki pułkownik Sawa kochał się w niej namyślnie i pokornie. Tym mniej się można dziwić, jeśli widzieliśmy nowohuckie przedstawienie z Anną Lutosławską. Ta aktorka od dawna nie oglądana na scenie w dużej roli i dobrze pamiętna z „Kaukaskiego kredowego koła”. Brechta — pokazała Księżniczkę inteligentnie, błyskotliwie, wdzięcznie, ale z ogromnym taktem i dyskrecją. Bez stylizacji i współczesnie. Ubrana w piękne suknie nie zabawiła oka dwornością gestu, ale porażała dramatycznym i przemyślanym komponowaniem odcieni psychologicznych.

Jej przeciwieństwem była Salomea Wandy Swarczewskiej, konwencjonalna, po trosze chyba z winy reżysera. Kim jest ta bohaterka „Snu srebrnego”? Akcentem obrazu czy też jego ramy, lekką a misterną, naiwną, baśniową, nieświadomą — w którą dopiero historia wpasze się jaskrawa kakofonia dramatu?

Role amantów wypadły w tym romansie blade. I Leon (Gustaw Kron), zbyt uproszczony jak w ulotce antychuliganskiej, i Sawa (Ferdynand Matysik) prezentujący się niepotrzebnie z ironicznym uśmiechem. Właściwy ton miał Edward Łada-Cybulski jako stary Gruszczyński, Tadeusz Luberański — Wernyhora, który na koniu potrafi cwałować przez step ale nie przez stulecia; rozpaczliwie szalejący Pafnucy (Tadeusz Szaniecki).

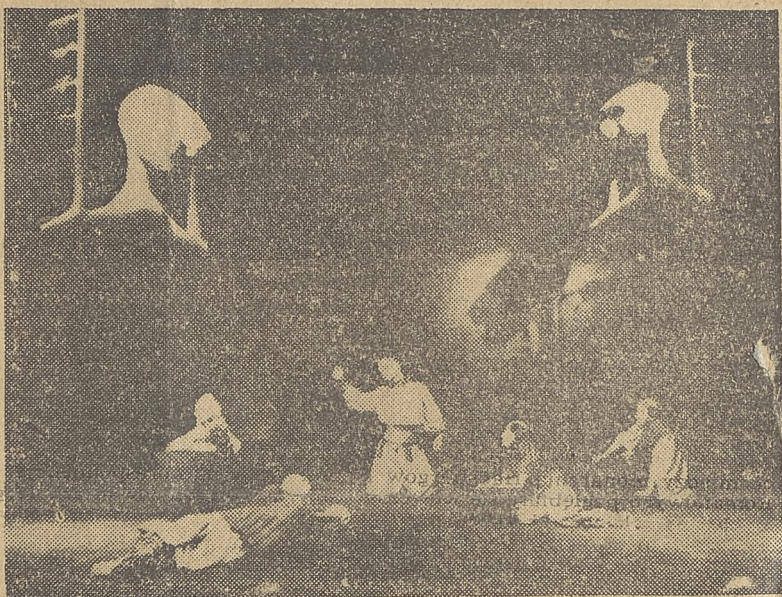
Regimentarzem był Franciszek Pieczka — i na nim musiała budować Skuszancka swoją koncepcję „Snu”, demaskatorskiego, historycznego dramatu. Nie zawiadla się na ogół, chociaż ton Pieczki był czasem zbyt ostry, zbyt dobitny, ośmieszał postać zamiast kreować z niej — mimo wszystko — bohatera dramatu. Wydaje się, że Skuszancka chciała być bardzo jednoznaczna. Jakby obawiała się, iż ktokolwiek na widowni może przyznać słusność regimentarskim wyrokom i karom. W tym kierunku szły nawet skreślenia w opowieści Pafnucy. Scenograf ubrał w ostatnim akcie szlachtę w białe płaszcze: dlaczego nie wymalował na nich krzyża, aby nie było już żadnych wątpliwości, że traktuje ich jako spakobierców krzyżactwa. Wydaje się, że w tym podmalowaniu obrazu jest jednak pewne uproszczenie, obce Słowackiemu. Jego dramat jest nowoczesny przez to, że nie wydaje wyroku. Przełama krew domaga się krwi, otwiera łańcuch tragedii, czuwa historia. Tak było, tak jest, zaledwie przyszłość może budzić zagadkowe nadzieje.

Dobry natomiast jest pomysł poloneza otwierającego i zamykającego dramat, bardzo leży na linii polemiki „Pana Tadeusza”. I Kozak Semenko (Ryszard Kotas) jest sympatyczny, żwawy — ale to także należy do koncepcji Skuszanek i niekoniecznie Słowackiego — i jest zasługą talentu, temperamentu aktora.

To przedstawienie można uzupełniać, zmieniać, poprawiać, można dyskutować — ale niepodobna porównać go albo przemilczeć. Jest bowiem w ciągu ostatnich lat najważniejszą propozycją wobec Słowackiego. Jest tym cenniejsze, że wzięło na warsztat jego dramat na pozór „mystyczny”, mogłoby się wydawać stracony i martwy dla współczesności. Nie odkryło w nim chyba treści nowych. Ale pokazało, że te, które tam są, rozumiemy dziś doskonale, z bliska, jakby od początku adresowane były do naszej wrażliwości. W roku Słowackiego dobrze jest, bądź co bądź, taką rzecz o poecie usłyszeć.

ZYGMUNT GRÉN

„Sen srebrny Salomei” Juliusza Słowackiego w Teatrze Ludowym — Nowa Huta. Reżyseria: Krystyna Skuszancka, scenografia: Bolesław Garlicki, muzyka: Józef Bok.



„Sen srebrny Salomei”. Scena zbiorowa
Fot. Wojciech Plewiński

26

PRÓBY SŁOWACKIEGO (II)

»SEN SREBRNY SALOMEI«

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL

Sen srebrny Salomei pochodzi z okresu rozkwitu mistycznej twórczości Słowackiego. Napisany został niesłyszalnie szybko, w przeciągu kilku tygodni listopada 1843 r. i ukończony na trzy dni przed dniem imienin matki poety Salomei, „której święto nam przypada w przedostatnim listopada“, jak mówi dwuwersz kończący ów „romans dramatyczny w pięciu aktach“. O tym okresie twórczości Słowackiego usiłowałem wypowiedzieć pewne uwagi w artykule napisanym z okazji *Zawiszy Czarnego* wskrzeszonego na scenie lubelskiej w lutym ub. r. (zob. „Teatr“, Nr 10 — 1959). Jest to, jak wiadomo, okres obfitujący w dramaty i fragmenty dramatyczne, które nie znajdują powszechniejszego wzięcia w dzisiejszym teatrze polskim. Niedawno bardzo młody reżyser Jerzy Goliński wprowadził na sceny *Zawiszę*, potem zaś *Księcia Niezłomnego*, o którym to przedstawieniu również miałem okazję pisać („Teatr“, Nr 22 — 1959). W okresie powojennym to wszystko. Wreszcie Krystyna Skuszancka otworzyła w Nowej Hucie obecny sezon teatralny *Snem srebrnym Salomei*. Wiem zresztą, że myślała o nim od bardzo dawna.

Czyżby ów mistyczny straszak odstraszał nasze sceny od tego wspaniałego przecież okresu twórczości autora *Kordiana*? Okresu, w którym najbardziej gustował Leon Schiller. Nie inscenizował on ani *Mazepy*, ani *Balladyny*. Inscenizował *Kordiana*, a obok niego *Samuela Zborowskiego*, *Księdza Marka*, *Sen srebrny...* Boję się, że straszak mistycyzmu Słowackiego przykrywa tu tylko inercję teatrów. Bo jak to jest z owym mistycyzmem, kiedy bliżej przyjrzeć się niektórym utworom dramatycznym poety z tego okresu? Starałem się pokazać, a przede wszystkim wykazał to Jerzy Goliński, że budując jakąś dzisiejszą adaptację z fragmentów i różnych redakcji *Zawiszy Czarnego*, elementy mistyczne gubią się po drodze niemal całkowicie. Że można je odwrócić i uwspółcześnić nawet w *Księciu Niezłomnym*. A jak to wygląda w *Snem srebrnym*, utworze całkowitym, świetnie zbudowanym i porywająco oryginalnym? Mój Boże, po prostu nie ma w nim żadnego mistycyzmu!

Sięgnijmy do niezawodnego Kleinera: „W *Księdzu Marku* — pisze on — postaci z czasów konfederacji barskiej organicznie przepełniły się duchem mistyki; w *Snem srebrnym*, któremu materiałowi dostarczyła hajdamaczyna, wątki historyczne i romansowe pozostały naprawdę duchowi temu obce... Podniecenie duchowe mistyka spotęgowało tylko szybkość tempa i krwawy koloryt okropności. Dostosowanie zaś tematu do ideologii nowej dokonało się w sposób dość zewnętrzny.“ I dalej: „Nie mistyka wzlotów tutaj władza. *Ksiądz Marek* wie dzieł ku Bogu, ku Jego kapłanom i bohaterom. *Sen srebrny* ku wróżbitom, bo tylko jako wróżbita należy do akcji Wernyhora. Tam przemówiła twórcza mistyka chwil ekstazy — tu lękliwa, zabobonna mistyka dnia powszedniego.“

Cóż to jest ta lękliwa i zabobonna mistyka dnia powszedniego? Oczywiście chodzi tu o sny, wróżby i znaki, które dość poczesne miejsce zajmują w utworze, choć nie mają większego wpływu na akcję, gdyż żadna z postaci (z wyjątkiem jednej może Księżniczki) nie stosuje się do nich w swym działaniu. Czemu jednak przypisać wprowadzenie do dramatu tych pierwiastków? Sprawa jest znowu bar-

dzo prosta. Trzeba je przypisać czysto realistycznemu zmysłowi autora. Seweryn Goszczyński, z którym łączyła Słowackiego serdeczna przyjaźń (i który niemało zapewne oddziałał na kształt treściowy *Snu srebrnego*) świadczy, że według ludowych wyobrażeń „nic się na Ukrainie ważnego nie stanie, czego by nie przepowiedziało nadzwyczajne zjawisko — coś dziwnego, coś tajemniczego“. To nam dostatecznie usprawiedliwia — stwierdza badacz dramatów Słowackiego tego okresu, prof. Stanisław Turowski — wprowa-



Teatr Ludowy w Nowej Hucie: *Sen srebrny Salomei* Słowackiego. Anna Lutosławska (Księżniczka) i Franciszek Pieczka (Regimentarz). Reżyseria: Krystyna Skuszancka, scenografia: Marian Garlicki

dzenie do *Snu* świata nadzmysłowego, widm i wróżb.

Ten sam jednak krytyk, niepomny na trzeźwe, jak zawsze, uwagi Kleinera, przeprowadza we Wstępie do wydania Biblioteki Narodowej (Kraków, 1923) analizę dramatu pod kątem wpływu na jego treść i budowę nauk mistrza Andrzej Towiańskiego, z której wynikały rzeczy dosyć zabawne. Doszedł bowiem do konkluzji, że tendencje metafizyczne, które Słowacki domieszał tu do przedmiotnie zachowanego zmysłu realnego dramatyzmu, sprawiły „iż idea dramatu w ogóle i w szczegółach jest niejasno wyłożona dla tych, którzy nie znają teorii Towiańskiego“. Natomiast jasne jej sformułowanie, zgodnie z naukami mistycznymi byłoby takie (przepraszam za przydługi cytat, będzie już ostatnim, lecz naprawdę podziwiania rzecz jest warta, jak mówi poeta): „Gdy jeszcze raz, ogólnie, przypatrzymy się stosunkowi osób działających do snów, wróżb i znaków, gdy zsumujemy, że Leon i Regimentarz nie wierzą w nie zupełnie, że Semenka i chłopci nie cofnęli się przed rzezią mimo ostrzegawczych znaków, że Gruszczyński nie zabezpieczył swego domu przed niebezpieczeństwem, o którym ostrzegał znak

drugi i nie uwierzył we wróżbę, że Salusia zataiła sen pierwszy, a nad drugim wylała tylko bierne łzy — i że ci wszyscy ponieśli krzyż czarny; a z drugiej strony Księżniczka doszła najłatwiejszą drogą do szczęścia, czyli poniosła krzyż biały, dojdziemy do wniosku, iż ten obraz walki natur trzeźwych, nienastrojonych mistycznie, niedbałych w nadstuchiowaniu głosu Bożego, z narzucającą się oczywistością znaczenia wróżb, snów i znaków zawiera ideę poematu, który wciela naukę Towiańskiego o przejawie woli Bożej, czyli częściowego przeznaczenia, bądź przez czucie wewnętrzne, bądź przez znaki zewnętrzne, oraz naukę o dociskach i nagrodzie za różny do tych przejawów stosunek, czyli o krzyżu czarnym i białym“. (!?!)

Sen srebrny Salomei został przez dawniejszą historię literatury oceniony w sumie dosyć dziwnie. Wzbudził trochę zachwytów, ale więcej zastrzeżeń, wiele niesmaku nawet (zwłaszcza komediowe

niemal zakończenie, które Kleiner nazwał radosnym przebudzeniem z koszmaru i nie bardzo mu to wszystko pasowało do siebie). Juliusz Kleiner cenił to dzieło, które autor cenił sobie bardzo wysoko, dosyć nisko, a i Stanisław Turowski, który występował w cytowanym tu Wstępie jako obrońca tego dramatu, przyznając mu wielkie walory, napisał w końcu, że arcydziełem *Sen* jednak nie jest. I stała się rzecz dziwna: dziś dopiero zobaczyliśmy w nim arcydzieło, godne stanąć obok *Kordiana* i *Fantazego*. Odpowiedź na *Psalmy przyszłości*, pochodzącą z tegoż późnego, mistycznego Słowackiego, uważa się za arcydzieło poezji polemicznej. Czymże innym jest *Sen srebrny*, jeśli nie uprzedzeniem *Psalmy* Krasińskiego (co słusznie i mocno powiedział Jan Kott w najświeższym szkicu o tym utworze, zatytułowanym *Tragi-farsa Słowackiego*, w miesięczniku „Dialog“, Nr 2, luty 1960), i to jakim uprzedzeniem! — „Szata Polski nieskalana, przenajczystsza i świetlana...“ Tak wieszczu? Przypatrz się temu, co przedstawia *Sen srebrny Salomei*... I tak jak *Kordian* był trzeźwą polemiką z mickiewiczowskim idealizowaniem na-

Janusz Mirozewski (Kozak Regimentarza), Ryszard Kotas (Semenko) oraz Jan Krzywdziak. Jan Mączka i Jan Brzeziński (Chłopi); zdjęcie dolne: Ryszard Kotas (Semenko) i Wanda Swaryczewska (Salomea)

rodu polskiego, a miała ta polemika i swój drugi, szerszy krąg, przy którym przestawało już autora interesować stanowisko jego protagonisty, lecz dawał propozycję własną — tak samo i *Sen srebrny* od polemiki z postawą typu Krasieńskiego przechodzi do własnej oceny sprawy Polski w przededniu jej upadku.

„Hajdamackie rzucie noże!” — wołał reńrenicznie Zygmunt Krasieński w tym samym *Psalmie Miłości*. Słowacki głęboko rozumiał chwytanie przez ukraińskich chłopów za noże, pokazał wzajemne okrucieństwa i zarazem tragizm całej tej sprawy. Pokazał także, że nie była to tylko wojna narodowa, „tragiczna wojna dwóch bratnich ludów”, jak się później mówiło, ale w najczystszy sensie wojna klasowa, chłopsko-szlachecka. Ale o tym wszystkim wiedzieli już dawniejsi komentatorzy *Snu* i nawet cenili to obiektywne świadectwo prawdy historycznej dane przez Słowackiego. Najwyżej cenili je rewizjonista naszej historii i wielki antybrązownik Boy-Zeleński. Ale nie przesadzajmy, pozytywne i trzeźwe zdania o tym znajdziemy również i u Kleinera i u Turowskiego. Przeczylano jednak szale to na jedną to na drugą stronę. Tak samo było w teatrze. Istniała tradycja dostojnego odgrywania tego dramatu, oczywiście z tradycyjnie pro-polskim (czytaj: pro-szlacheckim) nastawieniem i była sławna lwowska inscenizacja Leona Schillera, pro-ukraińska (czytaj: pro-chłopska), na tamte czasy i w tamtym mieście prawdziwie rewolucyjna, prawdziwie „bolszewicka”, zakończona głośnymi wydarzeniami, urosła do rozmiarów skandalu politycznego. Ta inscenizacja (z której nie dochowała się ani jedna fotografia, bo zdjęć po prostu w ogóle nie zrobiono) kończyła się nie, jak napisał prof. Kott, zjadliwą i mocną sceną z Popadiankami, które wspinał się wyrosły, bo oddały Regimentarzowi ciało żywe Salusi, a od niego trupa brata Semenki wyniosły, ale niedopowiedzianą przepowiednią Wernyhory, na którą Ksieźniczka powie: „Stój — więc Polska?” Tak, upadnie, wy upadniecie, jużście trupy. (Przyznaję, że sam nie zbadałem tej sprawy, a informację zaczerpnąłem od młodego teatrologa mgr Jerzego Timoszewicza, któremu jako badaczowi i przyjacielowi głęboko ufam).

Te szale wyważyła bezbłędnie Krystyna Skuszanka w r. 1959 i na tym przede wszystkim polega chyba współczesność jej inscenizacji, głęboka jej nowoczesność od strony stosunku do przedstawionych na scenie wydarzeń. Wyważyła, pokazała tragizm i bezsens wzajemnych mordów i okrucieństw, a także błazeństwo i nieprawdopodobną głupotę postaci pierwszoplanowej i prowadzącej, odpowiedzialnej za losy tych ziem, reprezentanta polskiej racji stanu — dostojnego Regimentarza. I w końcu, jakby nie było już innej na to rady, zadrwiła ze wszystkiego. „Ach, Ukrainy nie będzie, bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą” — jak mówi Pafnucy. Zadrwiła okrutnie i przejmując z całej tej tragicznej historii — ale jakże ta drwina jest oczyszczająca dla współczesnych Polaków. Jest to chyba jedyny stosunek, jaki można dziś mieć do tego wszystkiego. Ale wydaje się, że tak samo zadrwił tu Słowacki — i wtedy powiemy: to przedstawienie jest twórcze, ale jest i pietystyczne.

I cała sprawa *Snu srebrnego* wydaje się nader jasna; ten utwór zdaje się mieć daleko mniej zagadek niż inne dramaty Słowackiego. Tragi-farsa o Polsce, zjadliwy i proroczy sen o niej. Tak, tylko że łatwo to nam dziś, prof. Kottowi i mnie powiedzieć, gdyśmy widzieli przedstawie-



nie w Nowej Hucie. Interesujący szkic Jana Kotta jest wyraźnie zainspirowany inscenizacją Skuszanki i mamy tu piękny przykład odwrotny do opisanego w poprzedniej części tego artykułu przypadku z *Marią Stuart*. Tam krytyk inspirował przedstawienie teatralne, tu — teatr pobudził myśl krytyka.



Wydaje mi się, że ten nowatorski spektakl jest jednocześnie, jak się już powiedziało, głęboko pietystyczny w stosunku do Słowackiego. Odkrył Słowackiego uderzając odpowiadającego współczesnej świadomości. Zachował jednolity, obiektywny dystans do obu ścierających się stron, dopuścił do głosu autentyczny dla obu dramatyzm sprawy i dodał stosunek poetyckiej drwiny (również niepozabawionej dramatyzm) do pokazanej na scenie przeszłości. Jest pietystyczny, gdyż nie istotnego nie zostało z tekstu wyrzucone. Zachowane są sny, wróżby i znaki, których pojawienie się podkreśla nawet specjalnie stylizowana, zinstrumentowana na dźwięki harfy muzyka Józefa Boka, idealnie współpracujące z reżyserem widowiska. Ale oczywiście nie wróżby i sny kierują akcją, tylko działanie postaci. To nie wróżba Wernyhory staje się przyczyną pułapki i śmierci starego Gruszczyńskiego, tylko zbrodnia głupota i lekko-myślność Regimentarza i jego syna, powierających sformułowanie i wysłanie

listu z rozkazami regimentarskimi służącemu — dworskiemu Kozakowi Semence. Semenka tymczasem gubi zarówno Gruszczyńskiego, ojca kochanej przez siebie Salusi, jak i urządził rzeź gruszczyńską mordując w najokropniejszy sposób całą jego rodzinę. Rozpala wreszcie, sercem, jak to dumnie wyznaje, powszechny bunt hajdamacki i „w godzinę rusza całą Ukrainę” z królestwem ją chcąc rozgranicyć. Regimentarz zaś nie kwapi się z odsieczą, mimo że dysponuje siłą, i dopiero wtedy gdy syn Leon wpadł w ręce Semenki, rzuca się do szabli. Potem zaś sądzi i morduje również, albo bardziej okrutnie, jak Kozacy.

Jedna Ksieźniczka czeka cierpliwie na dokładne spełnienie się jej wróżby, ale czy pamiętacie Ksieźniczkę? To najtrzeźwiejsza i najrozsunniejsza z postaci dramatu, nazywająca siebie kapryśną wariatką, przekorna i maskująca się; igrająca przy tym ze wszystkimi, a głównie z Regimentarzem, w którego bije ciętym dowcipem. Zdaje się, że ona w ogóle najwięcej rozumie, ona jedna nie jest zaślepiona. Lubi zapach ukraiński i kocha poślubionego potajemnie Sawę jako ukraińskiego rycerza, „ludu sławę”. Jej czekanie na spełnienie się wróżb jest po trosze żartem, igraszką i przekorną maską. Czeką na wynik wypadków i na swego Sawę. Ona jedna osadza (zainteresowanego nią nie tylko po ojcowsku) Regimentarza, ona jedna żyłma się na barbarzyńską komedie jego sądów w piątym akcie, otrzymawszy za to gniewne: „Cicho mi bądź dziewczko”. Ona wreszcie jedna dobrze rozumie Wernyhore. A kiedy po sądzie i szczytowo kabotyńskiej, błazeńskiej scenie korzenia się i wyznawania win przed trupem Gruszczyńskiego, Regimentarz „pogrzebowe świeczki gęstym zagasiwszy płaczem” natychmiast powraca do sprawy, która go nurtuje najbardziej od początku akcji, to znaczy „affektów się staje tłumaczem swego syna dla Ksieźniczki”, ona rzuci z nieukrywana pogardą: „Otóż znów, spod rysiej burki, szlachectwo pokazał ucho”. Warto też zwrócić uwagę, że nawet gdy sam Leon powie, że nie chce i nie może ofiarować się nikomu, że musi odpokutować w klasztorze za zgubienie Salomei, Regimentarz wygłosi jeszcze jedną (bardzo plastyczna) tyradę o urodzie Ksieźniczki i jeszcze raz będzie namawiał Leona do jej poślubienia.

Nie mogę się oprzeć przed zacytowaniem komentarza, jakim wspomniany moment opatruje prof. Turowski w wydaniu Biblioteki Narodowej (przypiekiem, że to już naprawdę ostatni raz): „To zbyt nagłe przejście Regimentarza od myśli cmen-

Ryszard Kotas (Semenko), Zdzisław Klucznik (Szlachectwo), Edward Lada-Cybulski (Gruszczyński), Ferdynand Matysik (Sawa), Gustaw Kron (Leon), Franciszek Pieczka (Regimentarz); zdjęcie dolne: Ferdynand Matysik (Sawa) i Anna Lutosławska (Ksieźniczka)

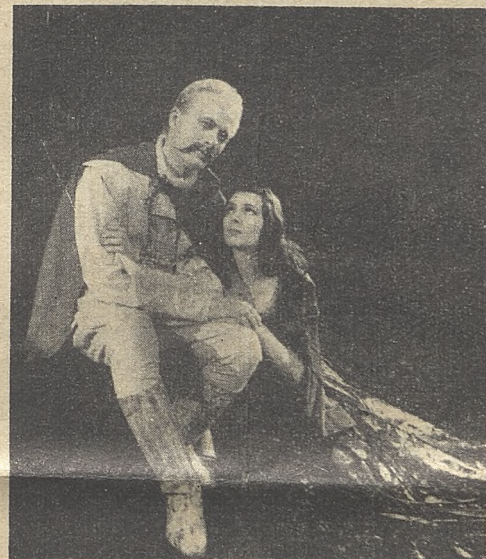
tarnych do ulubionej myśli małżeństwa syna z Ksieźniczką znajduje o tyle usprawiedliwienie w nauce Towiańskiego, że według niej źle jest odrywać się na długo od życia ziemskiego, zaciehrzewiać zbyttnio w rzeczach niebieskich, egzaltacji, rozpamiętywać zbyttnio boleści, grzechy własne, żal i skrucę; że należy co dzień pewien czas poświęcać na kontemplację, rachunek sumienia i budzenie żalu, ale potem wracać do ziemskich zajęć i czynów.” — Pięknie i szlachetnie, tylko po co to wszystko?! Ksieźniczka była bardziej spostrzegawcza i zauważyła, że Regimentarz jest groteskowym szlachciurą. Tragizmem głupcem, który raduje się z zakończenia kosmarnego snu, gdy przegrana jest i Polska i Ukraina, i podkrepiwszy wąż wyprawia zaraz dwa wesela, zaś kraj i siebie w braku lepszego konceptu poleca tej Salomei na niebie, której święto nam przypada w przedostatnim listopada. To zakończenie jest w przedstawieniu Skuszanki jawnie, choć subtelnie drwiące, ironiczne, ale ironiczne z podtekstem poważnym — jest tragikomiczne.

Czy jest to spektakl w całości doskonały? Na pewno nie. Niemniej wydaje mi się świetny, jest jednym z najlepszych osiągnięć Skuszanki i jej teatru. Ma bowiem jeszcze i formę najściślej związaną z tym wyrazem treści, jaki starałem się opisać. Jest oczywiście, konkretną propozycją formalną w stosunku do teatru późnego Słowackiego. Jest — jak większość spektakli nowohuckich — przede wszystkim dziełem reżyserii. Grany na pustej prawie scenie o owym srebrnoszarym kolorystyce światła i tła dekoracyjnego, jakiego wymaga ten dramat, na tle zawieszonych w górze dwóch wielkich czerepów-skorup okolonnych husarskimi skrzydłami, w których scenograf Marian Garlicki przemyślnie ukrył dwa reflektory — oparty jest nie na statycznej recytacji lecz na ruchu, bogatym i precyzyjnym ruchu zestrojonym z rytmem mówionego wiersza. Od ruchu, rozbiegania mijających się na scenie postaci, w takt kurantowej melodii, widowisko się zaczyna. W scenie przepowiedni Wernyhory zrobione jest tu coś niepospolicie pięknego. Figurki Polski szlachectwie z dobytymi, spuszczone ku dołowi pałaszami obracają się kilka razy dokoła, jakby w sennym tańcu, w majaku o przyszłości (jesteśmy jeszcze u początków panowania Stanisława Augusta) — w takt smętnych dźwięków poloneza Ogińskiego. (Poprzednią premierą był na scenie nowohuckiej *Geniusz sierocy* Marii Dąbrowskiej, gdzie też była sprawa ukraińska i kozacka, lecz tam pokazano dopiero początek końca dawnej Polski, wynikiły z głupoty politycznej tej samej szlachetczyzny, końca, któryśmy tu właśnie, w *Snie srebrnym Salomei* oglądali in statu nascendi.

Jak sobie poradzono w spektaklu — opartym nie tylko na mówieniu, ale i na ruchu, na specyficznych, nadrealistycznych środkach i konwencjach teatralnych — z tym, co nazwano „opowiadawczością” w graniu Słowackiego? Opowiadania o rzeziach i walkach zajmują w *Snie srebrnym* trzecią część tekstu. Zostały więc oczywiście zżęcznie skrócone, sprowadzone od funkcji epickiej do ściśle dramatycznej. Jedno posunięcie z tego cyklu zdecydowanie nie udało się jednak Skuszance. W IV akcie, akcie dla akcji przemowom, bo obrazującym rozgrywkę z obozem zbuntowanych Kozaków. O tym, co dzieje się w tym obozie aktorzy relacjonuje (w długim opowiadaniu) Sawa, który był tam w przebraniu. Re-



żyserka zamyśliła sobie opowiadanie to upostaciować dramatycznie i ucieleśnić w jakimś scenicznym skrócie. Ponieważ w zbudowanej przez nią samodzielnie scenie (wizualnie bardzo zresztą ładnej) występują razem postacie słuchające Sawy i te, o których on opowiada, wszystko niestety płacze się odbiorcy i pozostaje niezrozumiałe. Toteż sama fabuła, tak doskonale prowadzona przez Słowackiego akcja, momentami nie dociera w pełni do widza. Wyobraźni jego już za trudno jest nadażyć za wyobraźnią reżysera, znającego przecież utwór lepiej od niego... Podobnych, drobniejszych już błędów można by naliczyć więcej, ale wypływają one już raczej z niedomogów aktorskich, z tego choćby, że w ogóle nie istnieje na scenie na przykład stary Gruszczyński. Ba,



gdyby mógł zagrać go powiedzmy Jan Kurnakowicz!

Ale przecież ma *Sen srebrny Salomei* w Nowej Hucie Regimentarza, Ksieźniczkę i Semenka. Ma te trzy najważniejsze bodaj role zagrane w sposób, który decyduje o wyrazie artystycznym spraw kluczowych. To, co odczytałem i opisałem tu ze *Snu* przekazała mi nie tylko reżyseria, ale i twórczy wkład aktorski Franciszka Pieczki, Anny Lutosławskiej, Ryszarda Kotas. Problemy aktorskie teatru Skuszanki nie przedstawiają się, jak wiemy, prosto. Jest ona reżyserem totalnym, narzucającym własną wizję inscenizatorską o dużej sile i wyrazistości, wypowiadającym się często nie poprzez aktora, ale obok aktora, używającym go jako elementu. Aktor musi tu, jak mi się wydaje, bronić się sam swoimi umiejętnościami i talentem i jego zadania nie są w tym teatrze łatwe. Ale ta trójka aktorów obroniła się w *Snie srebrnym Salomei* w całej pełni. Dopiero przez ich sukces aktorski widowisko nabrało pełnego sensu. A jednak i tak ktoś przyzwyczajony

do tzw. teatru aktorskiego wyniesie zapewne jakiś odcień niedosytu, odczuje to aktorstwo jako nieco przytłumione, albo może „przyspieszone” przez rytm całości. Rozwój aktorski Franciszka Pieczki w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie zasługuje na szczególną uwagę. Regimentarz zaprezentował nowe jego możliwości. Finieją z jaką prowadzi on tę rolę na cienkiej granicy powagi i ironii, dostojństwa i błazeństwa, nuty serio i kabotyństwa, budzi podziw. Pieczka dał przedstawieniu wielką część tego, co stanowi jego największą zdobycz: wyważenia drwiny i tragizmu. Ma być wkrótce po raz pierwszy przyznana nagroda im. Stefana Jaracza dla młodego aktora. Zaproponowałbym do niej od razu dwie kandydatury: Stanisława Niwińskiego za Kordiana i Pieczkę za Regimentarza.

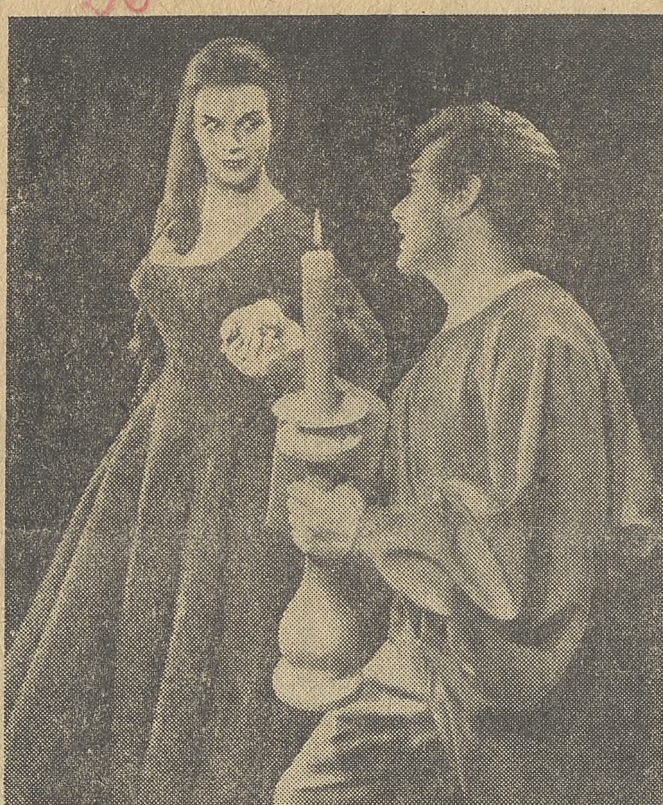
Sliczna Anna Lutosławska zagrała Ksieźniczkę precyzyjnie, ze wszystkimi odcieniami, zagrała znowu niesłychanie subtelnie, tak, że niektórzy woleliby może żeby wszystko to było mocniejsze. Wreszcie Kotas, który w roli Semenki najdalej chyba posunął się w poszukiwaniu klucza formalnego. Wszyscy recenzenci krakowscy powiedzieli mu już, że był znakomity. Ostro, wyraziście, wypełniający jakieś własne linie rytmiczne ruchu, gestu i dźwięku — ale przy tym wszystkim uboższy może w odcienie wewnętrzne od tamtych dwóch postaci, stanowiących parę pod względem aktorskim bardziej jednolitą. Nie można jednak pominąć i białej Salomei (Wanda Swaryczewska), która miała kilka ładnych, szczerych momentów dramatycznych. Nie można pominąć Sawy (Ferdynand Matysik) jasnego i czystego w rysunku aktorskim, niepokojącego w pewnej dwuznaczności.

Równocześnie ze *Snem srebrnym* w Nowej Hucie można w Krakowie oglądać *Zawiszę Czarnego*, którego Jerzy Goliński wyreżyserował po raz drugi, tym razem w Starym Teatrze. Nie miałem niestety możliwości zobaczenia tego spektaklu. Znam przedstawienie lubelskie Golińskiego, które bardzo mi się spodobało. W Krakowie mówią i piszą o *Zawiszy*, że jest mocny aktorsko i w ogóle niewiele można mu zarzucić. A jednak przyjęto go dość chłodno. Czyżby sprawdzało się to, co starałem się uzmysłowić w całości tego szkicu? *Zawisza* Golińskiego, taki jakim go znam, nie szukał formy teatralnej dla późnego Słowackiego. Poprzedził na kulturalnej lecz tradycyjnej konwencji „teatru poetyckiego”; utrudniła mu przyiecie „opowiadawczość”. Nie pomogło, że miał w Krakowie scenografię Tadeusza Kantora. Ale Kraków był już po *Snie srebrnym Salomei*. Tak zagrany *Zawisza* już mu nie wystarczył. Zresztą bądzmy sprawiedliwi: *Sen srebrny* jest przecież arcydziełem.

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL

TRYBUNA MAZOWIECKA
WARSZAWA

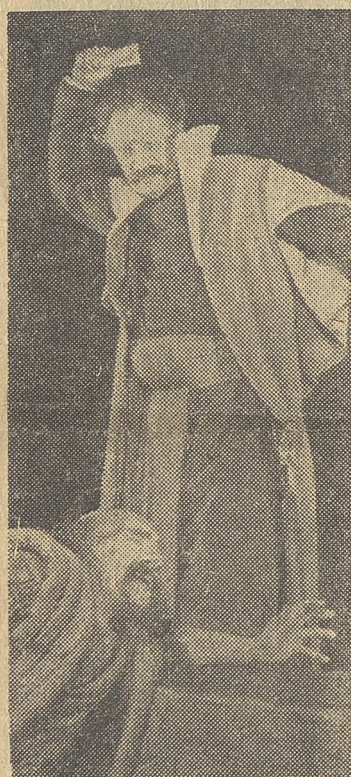
wydanie 13
88 1 5. IV. 63



Księżniczka — Eugenia Herman — Smenko — Stanisław Jasinkiewicz.

LIST Z TEATRU

KRWAWY SEN SALOMEI



Władysław Hańcza
jako regimentarz

NAJPIERW wyrok padł na teatralną Łódź; przeszedł do Teatru Narodowego Kazimierz Dejmek. Obecnie podobny los ma spotkać Nową Hutę. Od nowego sezonu przechodzą do kierownictwa Teatru Polskiego Krystyna Skuszancka i Jerzy Krasowski. Na pewno nie ma powodu, by cieszyć się z tego, że nasza prowincja teatralna jest ogolaczana i że Warszawa jest jak żarłoczny moloch. Z drugiej jednak strony... To nieszczęsne „z drugiej strony”... Wszystko ma jednak swoje przysłowiowe dwie strony medalu. Z drugiej strony trudno było pogodzić się z faktem, że dwie czołowe sceny znajdują się w permanentnym kryzysie. Można oczywiście wierzyć, że dzięki Skuszanckiej dzwignie się Teatr Polski na wyżyny, jak dzwignął się, dzięki Dejmekowi, Teatr Narodowy. Zacznie się przy tym z pewnością owocny i pożyteczny pojedynek dwóch tych wielkich scen. Na razie Skuszancka — niejako tytułem próby i wizytówki, jeszcze jako gość — wystawia Słowackiego „Sen srebrny Salomei”, przenosząc niemal wiernie swoją pamiętną sprzed kilku lat nowohucką inscenizację. Głośna to była inscenizacja. Przedstawienie stało się wtedy sensacją. Można by teraz porównać... Ale po co? Stokroć ważniejsze powiedzieć czego tu dokonała Skuszancka i jaki to „dziwny” utwór Słowackiego...

Sen? W dodatku — srebrny? Przecież to wyraźna ironia. Poczynając od tytułu, a kończąc na zjadliwym finale. Jak mi smętnie i czarno — zwierza się bladolica Salusia, mówiąc o krwawej plamie, która się jej przysniła. Ten sen w realnej rzeczywistości ocleka bowiem cały krwaw. Rezać budziem — woła kozak Semenka, lokajczyk na podolskim dworze regimentarza i jednocześnie przywódca buntującego się ludu ukraińskiego. Łby będziemy scinać i rzucać do ognia — woła z kolei regimentarz. Ten „sen” wypełniony jest jękami, łzami, płaczem matek i dzieci ukraińskich. Wypełniony bezmiarem szlacheckiego okrucieństwa, którego ukoronowaniem wyrok regimentarza na broniącego swego ludu kazaka Semenkę; oblać smołą, podpalić jak świecznik i wlec przez wieś jak żywą pochodnię. Zapala się czerwienią horyzont ściszony; płoną wioski ukraińskie i dwory szlacheckie. Nad sceną zawieszono są dwa symboliczne skrzydła husarskie; w poszumie skrzydeł husarskich, w majestacie orła i krzyża utwierdzone jest „ogniem i mieczem” szlacheckie panowanie. Wstaje z tego snu — okrutnej mary — przeszłość skrwawiona i wzajemnie nienawistna, tragiczna jak wydobywana tu z iliry Wernyhory ballada dziadowska, przeszłość ciągnąca się przez wieki w naszej historii i jeszcze nie tak dawno przecież, w okresie niedawnej wojny wyładowująca wiekowe zemsty w morzu rozlanej krwi.

Wdziera się „Sen srebrny Salomei” w naszą najbardziej

splamioną przeszłość, wyjaśnia, tłumaczy, rozdziela racje historyczne, przyznając ją Semence. Mówi prawdę. Jest antyhusarski, antyszlachecki, przeciwstawia drwinę całej, otoczonoj wzniosłością legendzie „przedmurza chrześcijaństwa” i „misji dziejowej” na tzw. Kresach. Jest to dramat Słowackiego najmniej zaściankowy. Dochodzi w nim, podobnie jak w bliskim chronologicznie „Fantazym”, najbardziej do głosu nienawiść Słowackiego do szlacheckiego „czerepa rubasznego”.

Zadziwiającej pracy inscenizacyjnej dokonała tu Skuszancka. To co raziło i odstraszało od „Snu” dotychczasowych jego interpretatorów — niezrozumiała mistyka, wiązadła — stało się tu raptem bardzo przejrzyste. Raziło też dawnych komentatorów owo „dziwne” tu połączenie tragizmu z nutą niemal komediową, farsową. Nijak więc nie udawało się pogodzić owej farsy z patetycznym przedstawieniem misji dziejowej regimentarza, z poszumem skrzydeł husarskich. Nie mogło się bowiem udać. Farsowość oznaczała tu jednoznacznie drwinę z tradycji szlacheckiej. I właśnie tę drwinę, przemieszczaną w zadziwiająco nowatorski sposób z tragedią ludu ukraińskiego, komediowy wątek romansu księżniczki przemieszany z historią przyjeżdżającej Skuszancka w całości, stwarzając rodzaj tragicznej groteski. Używa sama określenia — szopka. Ale to nie tyle „szopka” w całości, dosłownie, ile środki artystyczne wprowadzone z tego szopkowego nurtu naszej dramaturgii, do którego m. in. należy „Wesele” — z nurtu stanowiącego stop tragedii i oczyszczającej, zdrowej ironii.

Tylko cóż... Wymowne, wstrząsające są niektóre sceny, m. in. sceny zbiorowe — np. sądu nad Semenką. Ale czegoś tu jednak brak. Wszystkie założenia inscenizacyjne, interpretacyjne są identyczne jak w nowohuckim przedstawieniu, a o dziwów nurt ironii, groteski nie jest tak wyrazisty, żywy w obecnym spektaklu na scenie Teatru Polskiego. Okazuje się — co nie jest odkryciem — że jeszcze nie wystarczy ten sam reżyser — inscenizator, potrzebny jest również odpowiedni, będący w stanie zrealizować założenia reżysera, zespół aktorski. Potrzebny tu zespół aktorski wyćwiczony niejako na gatunku nowoczesnej, tragicznej groteski. A zespołowi Teatru Polskiego, operującego dotychczas głównie repertoryjnym brakiem własnego doświadczenia. I to się mści. Brak głównie owej jadownej drwiny Semence, którego gra Stanisław Jasiukiewicz i brak innym postaciom Władysław Hańcza — pełen dostojności i majestatu regimentarz ukazuje błazną podszewkę tego majestatu nie we wszystkich scenach, najpełniej w finale. Sukces? Ale niepełny.

JEREMI CZULINSKI

„Sen srebrny Salomei“ w Teatrze Ludowym

I wreszcie odbyła się oczekiwana z niecierpliwością premiera „Snu srebrnego Salomei”. Niecierpliwość ta miała swoje uzasadnienie nie tylko w przedłużającym się okresie bez większych sensacji w teatrach krakowskich; wynikała ona przede wszystkim z wieloletnich wątpliwości i obaw budzących się przed tą premierą.

Ambitne zamierzenie Krystyny Skuszanek zyskuje wysoką rangę na tle obecnego repertuaru teatrów w starym Krakowie. Teraz rzecz w tym, jak wypadła jego realizacja i jaką uzyska ocenę widzów, tej wytrawnej, dojeżdżającej z Krakowa na peryferie nowohuckiej dzielnicy do Teatru Ludowego i tej mniej wprawionej we właściwy odbiór sztuki, przeważnie zamieszkałej w Nowej Hucie.

Przełożenie wielkiej pociży Juliusza Słowackiego na język sceniczny jest zadaniem, na które nie każdy teatr współczesny może się porwać. Sądzę, że Krystyna Skuszanek bardzo rzetelnie obliczyła siły swojego zespołu przed podjęciem decyzji wystawienia „Snu srebrnego Salomei”, nie bez ugruntowania pewności sukcesu przypomnieniem weneckich i innych osiągnięć.

„Sen srebrny” jest jednym z najtrudniejszych dzieł Juliusza Słowackiego. Napisany w r. 1843 i wydany w rok później w Paryżu, opiera się na zdarzeniach z rewolucji chłopów ukraiń-

skich z II połowy XVIII w. Dramat ten zaskakuje nieoczekiwaną chybą u Słowackiego próbą podjęcia oceny historycznych wypadków, wynikłych w toku walki między słynną sieniawicką czernią, czyli ludem ukraińskim a szlachtą. Słowacki znał duszę tego ludu i dał temu wyraz w niezwyklej miejscu utworu, nie skapiąc magnaty szlachcie, choć sam stał na jej pozycjach.

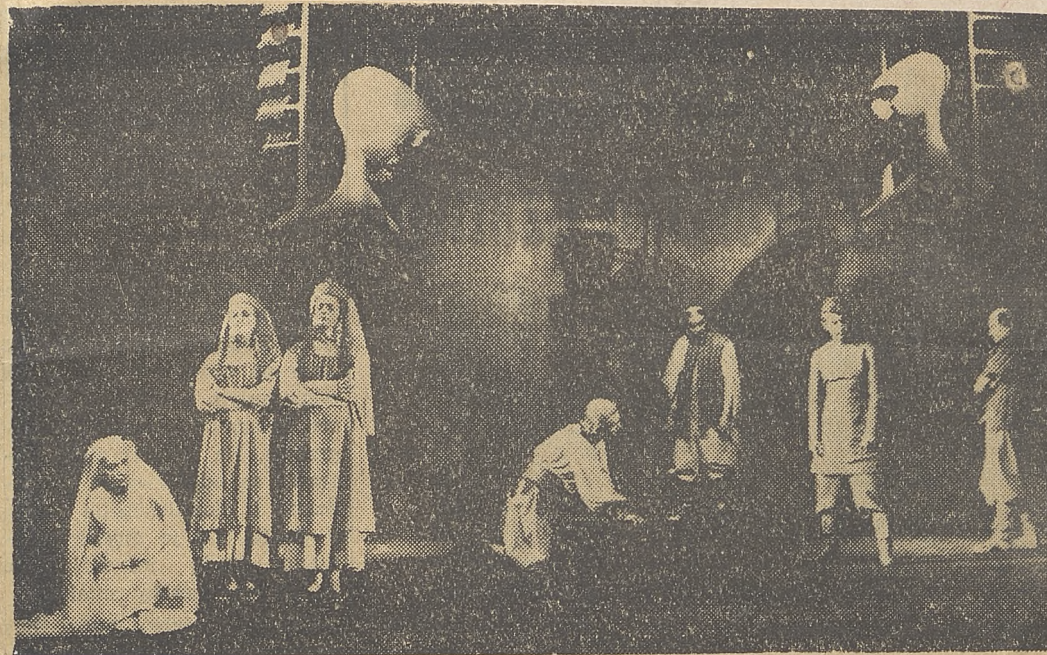
Długi ciąg poetyckich wizji zamkniętych w trudnych strofach, powstałych pod silnym wpływem towarzyszyzny i mistycyzmu w ogóle wymaga różnorodnych środków aktorskich, by je bezbłędnie przełożyć na język sceniczny dla teatru bezkompromisowo nowoczesnego. Trzeba się zgodzić, że powrót do tradycyjnej adaptacji Słowackiego dla sceny nie mógł wchodzić w grę w Teatrze Ludowym, choćby ze względu na jego nowatorskie ambicje i wyraźnie już skryształizowany styl. Pozostawało więc tylko jedno wyjście: pogodzenie możliwie najwierniejszego tekstu dzieła z całkowicie nowoczesną oprawą sztuki i środkami aktorskimi, czyli uwspółcześnienie bez naruszenia zasadniczej treści. Jak wywiązali się z tego trudnego zadania reżyser i zespół?

Wydaje mi się, że odpowiedź na to pytanie od razu po premierze, czy nawet po paru pierwszych przedstawieniach nie będzie jeszcze ostateczna, gdyż jak zwykle premiera jest wielką próbą z udziałem publiczności. Pierw-

szą konfrontacją koncepcji reżyserkiej i sposobu wykonania z reakcją odbiorcy, który nawet nie w pełni świadomie wskazuje potknięcia i rysy niedostrzeżone w czasie warsztatowego opracowania sztuki.

„Sen srebrny” w Teatrze nowohuckim jest silnym przeżyciem, dzięki wielkiej pociży Słowackiego której wymowy nie umniejszało unowocześnienie scenarii i środków aktorskiego wykonania. Przeciwnie, w tych warunkach tekst trudny dla dzisiejszego widza, stał się mu bliższy, łatwiejszy do przyjęcia, w pewnym sensie oddziwniony. Szczególnie dobre są sceny zbiorowe, jak scena sądu nad buntownikami. Oprawa muzyczna J. Beka i plastyczna M. Garlickiego stanowią zamierzenie trafnie zrealizowane. Natomiast pewne rysy można było zauważyć na aktorskim wykonaniu sztuki. Zaczniemy jednak od oceny pozytywnej. Zasługuje na nią przede wszystkim Anna Lutosławska w roli księżniczki Wiśniowieckiej. Bgata i równocześnie proste środki, jakimi dysponuje ta artystka, świadczą o dojrzałości jej talentu. Bezbłędnie, a chwilami doskonale wywiązała się ze swego zadania Ryszard Kotas jako Semenko, i jeden z głównych bohaterów dramatu. Tej czołowej parze wiernie sekundował Franciszek Peczka — regimentarz Stempowski. Salomea Gruszczyńska — Wandy Swaryczewskiej była ucieleśnieniem tych elementów, które poeta wprowadził do „Snu srebrnego” na dowód swej wiary w sny wieszczce i w wizje prorocze. Subtelność tej postaci została oddana wystarczająco wiernie. Pewne braki, jak niedorysowanie postaci Sawy, potknięcia tekstowe w pierwszym wykonaniu sztuki zostały zapewne usunięte w dalszych spektaklach, po których można się przecie spodziewać doczytowania udanej całości.

IRENA KOZIŁSKA



Scena z aktu III „Srebrnego snu Salomei” w Teatrze Ludowym (zdjęcie do artykułu poniżej).
Fot. — W. Piswiński

Józef Maśliński

TEATR

„I budem ludźmi — Ojce...”!

Sen srebrny Salomei” w Teatrze Ludowym Nowej Huty jest na pewno najważniejszym, jak dotąd osiągnięciem teatralnym Roku Słowackiego. Żeby zrozumieć właściwie i sztukę i jej przedstawienie, trzeba zacząć od ustalenia stanu faktycznego. Od historii.

Skąd tyle krwi w tym „srebrnym” śnie? Skąd takie pomieszanie romansów z rzezią? Czy to jakaś patologia literacka? Moda, bajronizm? Pamiętam szkolne wrażenia z „Zamku Kaniowskiego” Goszczyńskiego: — to samo! Tyle potworności, które nie licowały z obrazem szlachetnej przeszłości narodowej, jakiej uczyły młodzież różne czytanki i podręczniki... Niestety, podręczniki kłamały, lakierowały przeszłość. To pisarze mówili prawdę!

Sięgnijmy do źródeł. Oto pamiętniki magnatów owych czasów, Adama Moszczeńskiego. Cytować będę według wydania Gebethnera z 1905 r. jako bezpłatny dodatek dla prenumeratorów „Tygodnika Ilustrowanego”, a więc nie żadne wywrotowo-lewicowe, tylko solidne burżujskie wydanictwo, ale nie dla dzieci. Stronica 99 i następne.

Żeby wytłumaczyć bunt Żeleźniaka i Gonty oraz „kolliszczynę” sięga hrabia Moszczeński do dziejów fortuny księcia Stanisława Lubomirskiego, konkurenta do tronu na sejmie elekcyjnym, który wybrał Stanisława Augusta. Otóż Lubomirski, pan takiej części Podola i Ukrainy, że można by z tego wykreślić państewko — zwiariował i został urzędowo uwłasnowolniony.

Ale... „Sosnowski, pisarz wielki litewski, amant księżnej, nie kontentując się wdziękami, myślał jeszcze z miłości do księżnej zrobić fortunę; namawia ją tedy, aby wykradła męża z Warszawy”. Tak się i stało, po czym zaczęły się walki o rozdrapywane ziemie. „Książę, prócz, że był obłąkanego umysłu, pojony był zawsze i kobietami za trudnieniami... podpisywał, co która do podpisu podała”. Pan Bobrowski „dobrawszy sobie p. Wołynieckiego, sejmikowego szlachcica, pijaka pełno kres na łbie mającego, którego się mienił być plenipotentem Chrystusa Pana, i wiele okrucieństw popełnił, niby przez gorliwość religijną”, chciał zawładnąć jednym z powiatów.

Wojska nie mieli. Co robić? Ano, obiecali konfederacji barskiej, że zmobilizują dla niej kozaków! Regimentarz Pułaski rad wystawił dokumenty... Hochsztaplerzy jadą brać rekrutów, obiecują na dodatek chłopom zniesienie unii kościelnej. Z takim wojskiem atakują zamek w Smile, wierny legalnym opiekunom księcia-wariata. Zamku w nieobecności komendanta, Józefa Węza, broni pani Wężyna z garstką wierznych kozaków.

Hochsztaplerzy widząc opór, każą swoim kozakom „dzieci i żony obrońców sprowadzwszy i uformowawszy z nich linie... za nimi postępować i zamek atakować, sądząc, że kozacy broniący się, widząc swe żony i dzieci, strzelać nie będą”. Ale obrońcy — strzelali! Wtedy „kozacy rodowi, za grzech ciężki to poczytując, iż zmuszają zamkowych do zabijania własnych żon i dzieci, odstąpili ataku i więcej komisarzy słuchać nie chcieli”. Hochsztaplerzy — komisarze (a więc formalnie — przedstawiciele dyktatury wojskowej Baru!) straszą rozjeżdżających się do domu, że „przyjdzie wojsko konfederacji wzmoczyć ich w pień”. Kozacy uciekają do Rosji. Żeleźniak namawiany przez ihumena do buntu zbrojnego „wymawiał mu się”. Dopiero, gdy inni moiści panowie władza „oszczędzając kasę” na żołąd i prowiant chcieli „z samych gospodarzy kozackich na ich koszt pobór uczynić, którego aż nadto uciążliwie i srogo natychmiast egzekwowali” — rozpętało się na dobre. Ale i wtedy wielu mówiło: „siem

niedziel byłoby waszego panowania, a siem lat będą was wieszać i ćwiartować”...

Myślę, że wystarczy. To nie Słowacki z Goszczyńskim układali chorobliwe romanse. To nasza historia nakreśliła ten krwawy film... Sen koszmarny, sen „srebrny”... Nie ulegajmy sugestii tego „srebra”! Salusia śniła o rzezi, o śmierci matki i rodzeństwa. To jej kochanek, Leon (zaiste pasujący do towarzystwa panów cytowanych wyżej!) nazwał to snem srebrnym — na drwinę. I tak to trzeba rozumieć!

Zasługą Krystyny Skuszanek jest, że nie ustraszyła się ani tych snów, ani jałowych komentarzy do nich, pisanych przez polonistów. Że odnalazła formę teatralną dla tego typu utworów. Mieśliśmy dawniej teatr „monumentalny” w guście Wiktora Hugo i oczywiście nasz wielki teatr romantyczny wychodził na tym fatalnie, po amatorsku. Potem znakomity Leon Schiller zebrał doświadczenia ekspresjonistów i konstruktywistów (Meyerholda!), tworząc wspaniały monumentalizm „komponowany”. Skuszanek (wraz ze scenografem) dała monumentalizm — taszystowski... I trzeba przyznać, że odpowiada on i naszemu odczuciu i stylowi późnej dramaturgii Słowackiego — nie podobnej już ani do teatru Wiktora Hugo, ani do Musseta, ani nawet do Szekspira. Oryginalnie własnej.

Te upiorne szyszaki husarskie nad miejscem akcji, te korowody błakających się postaci na początku widowiska, szukających się nawzajem („każdy z każdym”), ta gra światła, ta wspaniała, misteryjna (w guście wskazań teatru Mickiewicza) — scena zjaw (własna kompozycja reżyserki!), wreszcie tło muzyczne, pozytywny wdzięk poloneza, czyniący z koszmarnych postaci — muzealne figuorki, to wszystko wiąże się znakomicie. Tak samo w grze aktorskiej, choć już mniej konsekwentnie. To, co wyrabia znakomity w roli Semenki Ryszard Kotas, to nie poczytny realizm psychologiczny, troszkę tylko podsutny przez modę, ale — styl wyszukany na doświadczeniach Meyerholda. Tak samo — sposób czytania listu przez Leona. Tak samo — „wyłączanie się” i „włączanie” postaci na scenie. Jest „plama”, która staje się realistycznym portretem, by znów rozplynąć się w plamie, w koszmarze, w nicości... Ten spektakl wart jest osobnego studium.

Jeśli w ukazaniu świata feudalnej magnaterii brak mi było tylko mocniejszego dystansu na zakończenie, to w ukazaniu kozaczyzny widzę poważne przeoczenie. Skuszanek umiała ukazać godność sióstr Semenki. Ale czemu, gdy u autora „wchodzi kozak regimentarski”, to po scenie człoga się postać z koszmarnu? Dobrze, powiedzmy, że to sen Sally Gruszczyńskiej, a nie Stepanydy Semenkównej. Jednakże mamy tam i wiece powstańcy, gdzie przywódca, Semenka, woła „ojce, gospodarze” i zapowiada przed kołem wiecowym, że jutro przypnie „czapline pióro” hetmana kozaczyzny. Jeśli i ta scena postawiona jest na czolganiu się, to z krzywdą dla Słowackiego przede wszystkim. W takim razie można i Wenedom z ich harfami kazać człogać się wokół Derwida...

Słowacki powiedział wyraźnie: „budem ludźmi — Ojce!”. Słowacki ukazał obok siebie dwa światy, szlachecki i chłopski, dwa narody w tragicznym powiązaniu. Naruszenie równowagi optycznej sprawia, że ludziska gotowi patrzeć na sztukę nawykowo, doszukując się historycznych splendorów, Matejki. A to nie tak!... — Chciałoby się zobaczyć w żelaznym repertuarze „wydanie drugie, przejrane i poprawione” tego spektaklu.

Teatr Ludowy, Nowa Huta: „Sen srebrny Salomei” Juliusza Słowackiego. Reżyseria Krystyny Skuszanek. Scenografia Mariana Garlickiego. Muzyka Józefa Boka.

JAN PAWEŁ GAWLIK

Krwawy i srebrny sen Salomei

Nie widziałem, niestety, drugiej wersji „Snu srebrnego Salomei”, zrealizowanej przez Krystynę Skuszanek w warszawskim Teatrze Polskim na wiosnę 1963 roku. Jednakże porównanie pierwszego ujęcia z Nowej Huty (z 1959 r.) z ostatnią, trzecią z kolei propozycją inscenizacyjną zaprezentowaną we wrocławskim Teatrze Polskim we wrześniu 1967 może stać się pasjonującym przykładem dojrzewania spektaklu. Dojrzewania myśli i dojrzewania środków, przy których pomocy wypowiada się aktor, scenograf — a przede wszystkim — reżyser. Nowohucki „Sen srebrny” był poetycki, ale i pełen niepokoju. Przesycona goryczą wizja Słowackiego znalazła w nim harmonijny wyraz o pewnych relikwach realistycznego, tj. historycznie umotywowanego rozwiązywania konfliktów i podobnego prowadzenia postaci. Ow „romans dramatyczny” wywiedziony z tragicznych polsko-ukraińskich rozczarowań i okrucieństw, tak znakomicie oddający istotę tych dziejów i barwę historii, miał tam walor widowiska łączącego poetycką tkankę opowieści z sugestywnością i plastyką teatru, w którym wszystkie środki zostały podporządkowane trzeźwemu, a więc wrażliwemu na okrucieństwo i ironię widzeniu dramatu. Wydawało się, że ten tak rzadko grywany utwór Słowackiego znalazł w Nowej Hucie pełnię wyrazu, a teatr Krystyny Skuszanek — jedną z bardziej udanych realizacji.

Były to jednak pozory, skoro Skuszanek sięgnęła po „Sen srebrny” po raz drugi, a potem — najmniej spodziewanie — po raz trzeci. Jeśli reżyser sięga po sztukę po raz drugi, to albo chce zdyskontować poprzedni sukces, albo ma coś jeszcze do powiedzenia. Jeśli wystawia dramat po raz trzeci, jest albo handlarzem, albo utwór naprawdę nie daje mu spokoju: poprzez czas i doświadczenie dostrzegła coś, co przedtem bądź całkowicie pominął, bądź czego nie docenił. Skuszanek w trzeciej kolejnej realizacji „romansu” dostrzegła w krwawym i srebrnym śnie Salomei okrutną szopkę, nie dość

wyraźnie zarysowaną w poprzedniej (poprzednich?) realizacji (realizacjach). Szopkę pełną sarkazmu nie tylko wobec sielankowych panatadeuszowych wizji Mickiewicza, ale wobec całej obyczajowości i mentalności polskiej szlachty. Te romansowe gierki radych z siebie paniczek, rafurzących dziewczętami powierzonymi ich domom (wśród folwarcznej służby!), te żywe pochodnie i wycięte dwory, to bezprzykładne okrucieństwo we wzajemnych stosunkach obu nieszczęśliwych narodów — znalazło w wizji Słowackiego szyderczy wyraz, a poezja dodała mu lotności i głębi. To już nie koszmar senny, taki, jaki widzieli w tej sztuce Tymon Terlecki czy Juliusz Kleiner, ale rzeczywistość innego wymiaru i innego porządku — zagęszczona, nasycona szyderstwem, pulsująca obrazami i poezją nie wedle irracjonalnej formuły snu, ale wedle bardziej przenikliwej zasady groteski. Grotesk lotnej i poetyckiej, to prawda, całej w pięknościach i przepychu wiersza, budowanej wedle odrębnej, właśnie poetyckiej zasady, ale groteski, która drwi i wyszydza, demaskuje i oskarża, ostrzej i pełniej, niż dzieje się to w poetyce dręczącego widziadła. Poeta okazał się tegim historiozofem, subtelny esteta wnikliwym moralistą, formułującym z poezji grobów nie byle jakie oskarżenie.

Teatr mój łojówką złotą
Na srebrnej kurhanów darni
Odkryłem, mości panowie,
I na ciemnych mogił głowie
Zjawiłem w mojej łatarni
To, o czym, jak wlecie sami,
Śni się nam pod mogiłami.

Zasługą Skuszanek jest wyłuskanie tego, co „śni się pod mogiłami”. „Sen srebrny Salomei” w takim ujęciu okazał się prawym antenatem „Wesela” — szyderczym panoptikum Polski przygniatanej rekwizytami guseł i pozorów, zaśmieconej zawołaniami pełnymi wzniosłości i powagi, które przy bliższym wejrzeniu okazują się pustą mistyfikacją. Teatr wydobywa ją i pokazuje czyniąc, zwłaszcza przez kontrast z przekornym zakończeniem, najważniejszą sprawą sztuki.

Wrocławski sen Salomei jest rzeczywiście srebrny i krwawy — srebrny lśnieniem inscenizacji, krwawy od tego, co się w nim dzieje. Precyzyjnie zarysowany intelektualny rygor przedstawienia narzucił całości formę i styl, tradycja „Wesela” podpowiedziała dodatkowo rytm i klimat. W białej i srebrnej scenografii Krystyny Zachwatowicz, wśród prześwitujących mogił, rozgrywa się teatr zniewalający urodą rozwiązań — o sugestywności i prostocie przypominającej najlepsze, peterbrookowskie wzory. Pierwszy raz bodaj bogaty dramat Słowackiego został poddany równie surowym rygorom, po raz pierwszy sięgnięto tak głęboko i zobaczono tak wiele. We Wrocławiu gra się wprawdzie szopkę, ale szopkę pełną patosu i dostojności. Drwina sąsiaduje tu z powagą, szyderstwo ze wzruszeniem, to zaś, co staje się przedmiotem oskarżenia, sąsiaduje z relacją pełną zrozumienia i sentymentu. W takim układzie i w takim zagęszczeniu gra aktorów ociera się łatwo o persyflaż, zahacza o stylizację, o żart prawie, a równocześnie podtrzymuje wszystkie te piękności i nurty, bez których „Sen” nie byłby rodzonym bratem „Księdza Marka”. Jest w tej grze, osobliwie w kreacjach najwybitniejszych aktorów przedstawienia, do których zaliczam przede wszystkim Igora Przegrodzkiego w zaskakującej roli Regimentarza i Annę Lutosławską jako Księżniczkę — zniewalająca wieloznaczność i urokliwa opalizacja. Jest świetna świadomość i bezbłędna stylizacja postaci — prawie wielkopańska, jak u Przegrodzkiego, pełna urody gestów i ruchów — jak u Lutosławskiej. Jest godna uznania funkcjonalność działań harmonijnie zestrojonych z zamierzeniami teatru — to dzięki niej przedstawienie zyskało podobną jednolitość i tak rzadko spotykaną zwartość. I jest jeszcze, jest przede wszystkim, już nie w grze partnerów, lecz w całości obrazu osobliwa i rzadko spotykana powaga formy, bynajmniej nie jednoznaczna z powagą treści. Ona to sprawia, że obok omamień poezji odbieramy również wielkość same-



Salomea — Krzesiśława Dubielówna

go przedstawienia, obnażająca się systematycznie w miarę rozwijania wydarzeń tej jedynej w swoim rodzaju poetyckiej szopki.

Ten „Sen srebrny” zjednuje spójnością — jak rzadko — które dzieło teatru. Zestrojeniem wszystkich jego elementów, z ruchem i dźwiękiem na czele, w całość pełną sugestywności i urody. Utkana z zapożyczeń i cytatów, podporządkowana całości muzyka Adama Walacińskiego i ujednolicona, stylizująca całość scenografia to tylko tło, w jakim rozgrywa się świadoma własnej urody stylizacja teatru — nastrojona na bolesne szyderstwo i okrutną drwinę. Potężne chwilami głosy aktorów (Przegrodzki!) i wytrawne

zestrojenie rytmu, kadencji, brzmienia wiersza, nie zawsze, co prawda, równie starannie przez wszystkich pilnowane, a nade wszystko ogólna dyscyplina ruchu chwilami nieomal naturalnego, częściej jednak poddawanego rygorom zagęszczonych i sugestywnych scen zbiorowych, dają przedstawienie całkowicie różne od całej dotychczasowej twórczości Skuszanek — różne i świetne zarazem.

Przedstawienie to reżyserka zadedykowała Zakładowi Narodowemu im. Ossolińskich — w 150 rocznicę jego powstania. Piękny to hołd, godna okazja

JAN PAWEŁ GAWLIK

TEATR
WARSZAWA, UL. SENATORSKA 13/15

wydanie

22 15 30. XI. 67



T. Polski we Wrocławiu: „Sen srebrny Salomei” Spółwackiego. Reż. Krystyna Skusanka, scen. Krystyna Zachwatowicz

WERTEP O ŚNIE TWARDYM REGIMENTARZA

ST. EDWARD BURY

Wesela Wyspiańskiego głębiej i mocniej wrosło w naszą kulturę i w świadomość narodową niż *Sen srebrny Salomei*. Przyczyną tego są powszechnie znane i w omówieniach czterech powojennych realizacji *Snu srebrnego* wielokrotnie przypominane. Więc chociaż dramat Słowackiego jest od *Wesela* o sześć dziesiątków lat wcześniejszy — nie *Wesela* poprzecz *Sen*, lecz *Sen* poprzecz *Wesela* zwykle odbieramy. Analogie — to nie tylko „szopka arcynarodowa”, wyrastająca ze zbliżonej, nasyconej gorzką ironią historiozofii, to nie tylko Szeła, Semenka i Wernyhora, nie tylko „dziwne materii ponieszenie”, podobna konwencja artystyczna, zjawy splecione z działaniem postaci realistycznych. To również — a może przede wszystkim — „narodowy letarg”: Jasiak nie może obudzić weselnego korowodu z sonnambulicznego „tańca niemożności”. Wernyhora na próżno próbuje wyrwać z letargu Regimentarza i jego gości weselnych, wstrząsnąć nim i wizją głącej Polski. Jedynie Księżniczka zawoła: „Stój! — Więc Polska? —”, ale Księżniczka, to nie dramatyczna persona, to jedynie blyskotliwy, pełen ironii i dowcipu komentarz do dramatu. Zagubiony róg nie przerwie tańca, Wernyhora nie zbudzi orszaku weselnego ze *Snu srebrnego Salomei*.

Słowacki mógł właściwie zatytułować swój dramat tak, jak później Wyspiański: *Wesela*. *Wesela Salomei Gruźczyńskiej* z Leonem i *Wesela Księżniczki Wiśniowieckiej* z Sawą. Może wtedy historycy literatury i krytycy literaccy unikneliby tyłu nieporozumień we właściwym odczytywaniu *Snu*. Tak jak Wyspiański mógł nazwać swe dzieło *Snem srebrnym* Isi. Skusanka pierwsza dostrzegła taki tytuł, bo wyszła w interpretacji dramatu właśnie od scen ostatnich.

Wróćmy jednak jeszcze do konwencji dramatu. Otóż w programie teatralnym do wrocławskiej premiery *Snu*, trzeciej już kolejnej realizacji Krystyny Skusanki tego arcydramatu narodowego, zamieszczono notę pt. *Werpe ukraiński*, której autor, podpisany il-

terami „J.T.”, wskazuje na przewijający się w dziełach Słowackiego motyw ukraińskiego wertepu, dobrze znanego pocię z okresu dzieciństwa. Wertep to jarmarczny teatr lalkowy, sięgający początków XVII wieku, który w różnych formach przetrwał na wsł ukraińskiej do dziś. Ale nie ograniczał się — jak to sugeruje wspomniana nota — do Bożonarodzeniowej szopki. Wystawiał krótkie dialogi i intermedia różnej treści, przeważnie pisane na dorazny użytek przez kierowników lub aktorów teatrzyku „wertepowego”. Były to jakby pierwociny i zapowiedzi współczesnej tragifarsy czy tragikomedii: wzmiosłość mieszała się z wulgarnością, burleska z tragedią, melodramat z farsą. Były i „do śmiechu” i „do płaczu” równocześnie. Pisane i grane ostro, jaskrawo, na kontrastach, kończyły się zwykle wesoło i szczęśliwie, chociaż logiczny tok akcji takich zakończeń nie zapowiadał. Jak w *Wiele hałas*u o nic. Jak w *Śnie srebrnym Salomei*... Często właśnie weselem.

Scena zbiorowa, na pierwszym planie Ryszard Kotys (Semenko)



bo ona jedna chyba stoi poza tym „wertepem o śnie Regimentarza”. Trzeba by tu powtórzyć wszystkie wyrazy uznania, z jakimi spotkała się Anna Lutosławska z okazji poprzedniej realizacji Skusanki. Teraz jest jeszcze bardziej finezyjna w prowadzeniu ironicznego dialogu, bardziej niepokojąca i bardziej dojrzała.

Tylko Salusia Krzesistawy Dubielówny przeżywa ciągle swój „srebrno-krwawy” sen: w ostatniej scenie, inspirowanej Regimentarskim „Na świętego kłm Franciszka, z weselnego pociąganiem kieliszka” — Salusia stoi z twarzą martwą, w której nie ma ani smutku, ani radości, ani lęku; nie chce się obudzić, rzeczywistość przeżywa ją bardziej, niż najokropniejsze, nekające ją dotąd sny letargiczne. Pozostaje więc na pograniczu kosmaru sennego i kosmaru realnego życia, nie mając odwagi ani wrócić do snu ani wejść w porażającą rzeczywistość.

Konwencja ukraińskiego wertepu, rozwiązanie ostatnich scen przedstawienia, ujęcie postaci Regimentarza i Salusi — to „klucze” do wrocławskiego spektaklu Skusanki. A jego kształt inscenizacyjny?

Jest urzekający w swej warstwie poetyckiej i w swej warstwie plastycznej. Wszyscy wykonawcy przekazują tekst Słowackiego z maksymalnym zaangażowaniem, racjonalnie stosując bogate środki ekspresji głosowej i ruchowej. Jest tu miejsce i na wzniósł patos i na sciszony liryzm, na gwałtowny ruch i gwałtowne słowo, na ostro prowadzone działania sceniczne (zwłaszcza u Semenki — Ryszarda Kotysa i u Kozaków). U wszystkich wykonawców wiersz zachowuje swój wewnętrzny i zewnętrzny rytm, wibracje bogatą skalą dźwięków. Śni rozległą gamą barw o najsłabszych odcieniach (np. u Przegródzkiego końcówki brzmią jak zamierzający dzwon). I jeśli jest zbyt wielka gwałtowność w niektórych partiach dialogu i działania scenicznego, tłumaczy się to logicznie „poetyką snu”, w którą — dzięki sile inscenizacyjnej sugestii — „wskakuje się” niemal od pierwszej sceny przedstawienia.

Kolacja się co prawda — trochę na fali reminiscencji z poprzednich realizacji Skusanki (w Nowej Hucie w 1960 r. i w Warszawie w 1963 r.) — wątpliwości, czy dramat polsko-ukraiński, w czytelnym podtekście ukazany jako dramat szlachecko-chłopski, bo tak właśnie historycznie uwarunkowany, został dość wyrażenie wyeksponowany; zuchwały i dumny bunt uwiadamia się tylko, i to nie we wszystkich scenach, w postaci Semenki, zabrakło tej nuty u Kozaków. A przecież sympatie Słowackiego były wyraźnie po stronie zbuntowanego chłopstwa. „Jak ty mógł tak rozporządzić buntem? I takie płomienie zapalić?” — pyta Regimentarza Semenki przed jego egzekucją „Jak? — Sercem, panie” — odpowiada Semenka. I tu właśnie, w scenach z Kozakami w ich emocjonalnej tkance proporcje nie zostały chyba dość trafnie wyważone. Nie odbiło się to jednak na ogólnej historiozoficznej wymowie przedstawienia, której nie przesłoniła piękna szata inscenizacyjna.

Istotną tanką organiczną tej szaty jest scenografia Krystyny Zachwatowicz. I — jakby napisana przez Słowackiego — muzyka Adama Walacińskiego. Scenografia spowiła całą scenę w srebrzystą cienką siatkę, która bądź opada, dzieląc scenę poprzecznie na dwie części: w przedniej toczy się akcja, w tyle — krzyże, jako tej akcji skutek lub zapowiedź. Oba plany — odpowiednio pod-

1. Scena finałowa; 2. Jan Peszek (Leon) i Krzesława Dubielówna (Salomea); 3. Anna Lutosławska (Księżniczka) i Igor Przegródzki (Regimentarza); 4. Ferdynand Matysik (Sawa) i Anna Lutosławska (Księżniczka); 5. scena zbiorowa, pośrodku Ryszard Kotys (Semenko); 6. Anna Lutosławska (Księżniczka) i Stanisław Michalik (Wernyhora); 7. Ryszard Kotys (Semenko) i Igor Przegródzki (Regimentarza)



świetlane lub pozostające w ostrym świetle stale przenikają się i uzupełniają. Nad całością unosi się ironiczny pyłajnik, taki sam, jaki Skusanka zawiesiła nad tytułem zrealizowanego dzieła: *sen srebrny*... A więc scenografia ironiczna, zgodna z kontekstem przedstawienia, ale zarazem poetycka i piękna w swym wyrazie plastycznym.

Są jeszcze świece: już w pierwszej scenie i później i w scenach końcowych. Te same, które były w poprzednich inscenizacjach. To chyba nie tylko — jak słusznie zwrócił uwagę Wojciech Natanson w recenzji z war-

szawskiego przedstawienia — zaznaczenie czasu akcji, ale i znacznie więcej. Bowiem Skusanka wkłada świece nie w ręce służby. Trzymają je postacie dramatu z dworu Regimentarza: błądzący w gestym mroku ślepy, który przy pomocy świecy usiłują go rozjaśnić, idąc w nikłym świetle drogą, prowadzącą na bezdroża. Pójdą też z nimi na wesele, by „z weselnego pociągnąć kieliszka”. Upiorne wesele z wertepu „o śnie twarym Regimentarza”.

ST. EDWARD BURY

Tadeusz Kudliński

UPIORY

Spotkania teatralne

Jak wiadomo, Słowacki uległ przejściowo obsesji „mistrza” Towiańskiego. Odbiciem tego mistycznego okresu jest „Ksiądz Marek” i „Sen srebrny Salomei”. Już w poetyckim tytule drugiego dramatu mieści się swoisty jego klimat: lunatyczny, a równocześnie rozjarzony purpurową luną. Lunatyczny, bo akcja kierująca uczucia wewnętrzne, duchy, wróżby i sny, demonstrujące naukę mistrza o wyższym przeznaczeniu człowieka i jego walce ze złymi siłami, o niezłomnych winach i koniecznych karach pokutnych. Jest też w „Śnie” złowroga luna bijąca od historycznej walki szlachty z hajdamaczną, która poruszała Słowackiego do głębi. Widział usprawiedliwienie buntu chłopów ukraińskiego w ucisku i samowoli Lachów, ale bolał też nad dzikością odwetu, nad rzezią i rabunkiem. Gdyż ten wywołać musiał bezrozumną srogość i nie kończące się koło udręczeń. Stąd tragiczne perspektywy losów jednej i drugiej strony. Reprezentuje je w dramacie „towiańczyk” Pafnucy, rzecznik przebaczenia i pokuty, oraz Wernyhora, wróżący karę.

Wypadki sprawy polsko-kozackiej rozgrywały się w zasadzie poza sceną, a zastępują je długie relacje świadków w stylu Calderona czy klasyków. Dla przykładu: relacja Pafnucego w akcie trzecim wypełnia niemal połowę aktu. Płynące stąd trudności sceniczne pokonywano w przedstawieniu skrótami tekstu, przyspieszeniem mówienia lub zdialogowaniem i upostaciowaniem osób, o których mowa w podobnym opowiadaniu Sawy.

„Sen” nie należy do najlepszych utworów Słowackiego, bo i konstrukcja dramatu wykazuje znaczne zawężenie. Poza tematem „politycznym” — siłą napędową akcji jest miłość i ręka Księżniczki. Związana jest ze Sawą tajemnym ślubem, którego consumatio zawisło od spełnienia wróżby Wernyhory. Warunki wróżby są jednoznaczne z klęską kozacką. Ta okoliczność stawia bohaterkę poza akcją, w pozycji wycofanej i biernej. Para polsko-ukraińska: Księżniczka—Sawa jest już druga w dramacie, wcielająca myśl poety o pojednaniu, tu — przez symboliczne małżeństwo. Pozostałe funkcje dramatu, stanowiące o rozwoju intrygi, wciela karmazyn kresowy, chcący syna, wyswatać za Księżniczkę. Ten zaplatał się w uwiedzenie Salusi, córki przyjaciela ojca, drażkowego szlachetki. Komplikuje perypetię Semenka, nieprzejednany wróg Lachów i przywódca rebelii.

Jak widać, każdy jest tu związany z każdym, a że los każdego jest jakby osobnym dramatem, wynika stąd niezwykła zawężenie akcji. Ma ona ilustrować łańcuch win i kar. Ważną rolę gra w dramacie symboliczny przedmiot — podobnie jak w „Balladynie” Korona. Jest nim pierścień rodowy — pokusa, która straszy Księżniczkę, jako symbol obcyżności szlacheckiej. Pragnie go od-

rzucić i zamienić na prosty pierścionek chłopski. Wyjawia się w tym jej skłonność do Kozaka Sawy, choć musi pokonać swą odrazę do jego gminnego pochodzenia. Pierścień powraca do niej po długiej drodze, towarzyszącej jak nitka Ariadny wypadkom, dziejącym się za sceną.

W akcji sporo jest efektów melodramatycznych, więc podsłuchy i podrobienie listu, przebrania, śluby potajemne i oszukańcze, zaginione papiery, trałem odnalezione, a także okropności, jak trup na scenie i trumna z Salusią w letargu. Szczęśliwie stosowano te wybujałości w przedstawieniu.

Niemniej urzeka w „Śnie” aromat poezji i ona to pokrywa braki. Gra magia obrazowania i urok wersyfikacji o skróconym dramatycznie rytmie, w którym mieści się soczysta mowa potoczna i kresowa gwara, a dialogi iskczą się werwą i ariostyczną ironią. Niestety dialogi te, odciążające grozę dramatu, nie były w przedstawieniu wystarczająco uwypuklone, a cięte riposty zbłądły. Ponadto przy ogólnym przyspieszeniu i gwałtowności mówienia osłabły się jedynie echa rymów, a rytm zatarił się w zupełności.

Tekst określił reżyser taktownie, skracając jedynie przydługie ustępy, a nie opuszczając sytuacji i nie zmieniając akcentów, jak to nieraz bywa.

Zostają wreszcie w „Śnie” postacie, świetnie zarysowane. Regimenter, żywy portret i typ szlachcica, rycerskiego i prawego, ale tkniętego zarazą „kirkoryzmu”, więc dzielności, skłaniającej się już w kwietyzm i łączącej interes osobisty z publicznym. Grał go F. Pieczka z szeroką rubasnością i sobiepańską godnością — może ze zbyt wielkim nakładem głosu — dając postaci pełną i krwistą. Szczególnie żywo wypadły przejścia od srogości do pokory, od spraw publicznych i pogrzebnych do prywaty i swatów.

Leona, godnego dziedzica spotegowanych wad ojcowskich, grał G. Kron zamaszycie i ogniste, może nieco fircykowato. A to nieżył już szelma, choć przynajmniej w zamiarach. Znacznie on podlejszy od dworskiego kozacka Semenki, stepowego sokola, którego przyrodzona żądza swobody porwuje do buntu przeciw znienawidzonemu uciskowi i niewoli. R. Kotas był w tej roli dziarski i zwinny, mówił z temperamentem, sprawnie i zmiennie na nutach buntu i melancholii. Zyskał też sympatię i współczucie widowni dla nieśczęsnej ofiary rebelii.

Spierałbym się o postacie niewieście. Najpierw Salusia. To ukraińska szlachcianeczka, której babka jest chłopką. Respektowa panna, szczyglica, co — nim szesnastu lat doszła — wybrała gacha i dała ze sobą poigrać. To dziecko krwiste o zdradliwych urokach pici, o które ojciec się boi, bardzo się boi. Uwiedzioną i porzuconą, ale ambitną sztuką, umie zagrozić niewiernemu kochankowi. Wydana w ręce Semenki, przeżywa wstrząs i letarg. To wszystko. Tymczasem owa krwistość gdzieś się ulotniła, ujrzałszy postać białej rusalki o przestylizowanych gestach, jakiejś księżycowej panny, która W. Swarczewska lunatycznie ści-

szyla, mówiąc półgłosem-półszepem, monotonnie i nie zawsze zrozumiale.

Nieco lepiej było z Księżniczką. To ona, a nie Salusia jest postacią tajemniczą, jest wyróżnioną przez Wernyhore „anielicą”, obiektem zachwyty i swatów. Jest przy tym wykwintna i wielkopańska i drwiąca w stosunku do Sawy, ale czuje też odrazę do przeżytej szlachetczyzny. Jakaś chodząca poetyckość i wcieleny urok polskiej kobiety, może marzenie poety o odświeżeniu rasy? Cóż z tego uroku Księżniczki ujrzeliśmy? A. Lutosławska stworzyła wdzięczną sylwetkę i wygrała niejedną sytuację. Jednak zbyt mało objawiła żywoci i temperamentu w mówieniu, nie wyczarowała wszystkich walorów tej niezwyklej postaci.

Wreszcie Sawa, pół-kozak, pół-Polak — jak orlica, mająca dwa serca — objawiał w wykonaniu F. Matysika stepowy temperament i zamaszycłość oraz zadziwiał ferworem mówienia. Spośród pomniejszych ról wymienić trzeba T. Lubradzkiego w niebezpiecznej roli Wernyhory. Lubradzki ustrzegł się niebezpieczeństw łatwego szablonu, był groźny i tajemniczy bez przesady, mówił tekst bardzo dobrze i dobitnie, sugestywnie.

Przedstawienie grano na szczęście bez większych „modernizmów”, uważanych za obowiązujące wobec tradycyjnego repertuaru — grano naturalistycznie i z dużą ekspresją, używaną przez wyraźne kontrasty w ustawieniu postaci, optycznym i słuchowym. W części trzeciej przedstawienia nastąpiła wyraźna, ożywcza mobilizacja, różniąc te sceny od poprzednich.

Ubiory, jedne rysowały sylwetkę postaci w jej zasadniczych cechach wyglądu z dobrym wyczuciem barwy i kształtu. Inne wypadły wręcz sieroco i ze szkodą dla aktorów, jak niefortunna Salusia, jak Sawa, kozacy i rezuny — lub towarzysze pancerni, znani tylko z afisza. Natomiast dwa wytworzone hełmy i skrzydła husarskie dominowały sugestywnie nad sceną, zmieniły oświetlenie i rzucające groźne cienie na horyzont. Do wytworzenia nastroju przyczyniały się abstrakcyjne i kosztowne elementy dekoracyjne spuszczone z góry lub wysuwane z boków. Sprzęty zastąpiono kubecznymi bryłami. Wynikła stąd sprawna zmiana miejsc gry, jednak z niejakim zużyciem wątku lirycznego, któremu brakło podparcia w optyce sceny. Trudno było w tych warunkach wywołać nastrój nocy księżycowej, śpiew słowika lub tym podobne podniety, konieczne dla podbudzenia wyobraźni prostych zjadaczy chleba.

Muzyka wprowadza ostrzegawcze sygnały akordowe, także melodyczne, tłumiać czasem wygłoszenie tekstu. Szkoda, że nie uwydatniono łączności „Snu” z Wyspiańskiego „Weselem”. Jedynie mała scena mimiczna na przywołala te skojarzenia.

Przedstawienie „Snu” nie jest świetne, ale uczciwe i po pewnym „dotarciu” uzyska zapewne swoją nośność. Zasluga Teatru Ludowego jest ambitny wysiłek w zrealizowaniu tego trudnego dzieła — „ad maiorem poetae gloriam”.

*) Teatr Ludowy w Nowej Hucie: Sen srebrny Salomei (romans dramatyczny) J. Słowackiego. Reżyseria K. Skuszniki, scenografia M. Garlickiego, muzyka J. Boka.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

DZIENNIK ŁÓDZKI

ŁÓDŹ, UL. PIOTRKOWSKA 96.

wydanie

275 18 XI. 66

Nr z dn.

Każdy sen — jak o tym świadczy chociażby tylko opowieść biblijna o cnotliwym Józefie i egipskim faraonie — tłumaczyć można rozmaicie. Tak więc i sens „Snu srebrnego Salomei” od wielu lat wykładany bywa bardzo różnie. Różnie też oceniana była i jest sama wartość literacka tego „romansu dramatycznego”.

Podobnie jak „Księża Marka” napisał go Juliusz Słowacki na tle Ukrainy, na kanwie okrutnych lat hajdamaczyzny. I podobnie jak „Księża Marka” nasycił mistycyzmem, którego inspiracją są nauki Towiańskiego: moment ten podkreślali też najdawniejsi komentatorzy „Snu srebrnego Salomei”, oceniając przy tym sam dramat jako mniej udany.

Natomiast krytycy dzisiejsi (a rzecz sprawdziła się na scenie teatru nowohuckiego w inscenizacji Skuszan-ki!) uznają „Sen” jako jeden z najciekawszych i najbardziej współczesnych dramatów Słowackiego. Ponieważ jednak żaden rodzaj metafizyki nie jest dziś modny, racjonalści nast odrzucają z pośpiechem mistyczne nawarstwienia „Snu”, a dokopawszy się pod nimi opoki realizmu z wyrąbanego tu kruszcu budują nowe teorie: sztukę traktując przede wszystkim jako dramat historyzoficzny o poważnych treściach społecznych i moralnych.

Sądy bardzo różnicowane! Ale też poszczególne elementy „Snu” przypominają luźne na pozór szkiełka, które jednak, zestawione w całość, tworzą dramatyczny witraż nieledwie surrealistyczny w swojej anegdocie i w swym kolorystyce.

W świetnym sztafżu malowniczo „czerwone polyskują buty, bije blask z karabeli, świeci się pas suty”. Obok skrzydeł husarskich — skrwawiona

świtka kozacka i strzaskana lira Wernyhory. Równocześnie zaś fantazja kojarzy się tu z historią i z zagadnieniem moralności, watek romantyczny ze społeczno-politycznym. Słowacki niezwykle obiektywnie relacjonuje konflikty klasowo-narodowościowe między szlachtą polską a ludem ukraińskim. Nie wybielając ani jednych ani drugich, odważnie wskazuje na krzywdę chłopską i mówi o krwawych skutkach owej nieśczęsnej wrogości.

krwawym obrazie i nieprawdopodobne, ale psychologią snów i przebudzeń uzasadnione.” — stwierdza nieładz autorytet, bo Juliusz Kleiner. Można też chyba zgodzić się i na taki wykład „Snu”...

Można również zgodzić się z koncepcją reżyserską Tadeusza Minca i Witolda Zatorskiego, której efekty oglądamy obecnie (i które oklaskujemy!) w Teatrze Nowym. Utrzymali oni szczęśliwie proporcje między kolorem srebrnym (mystycyzm i poe-

ra spędzić ze sceny oba aniołki, których pojawienia się stanowiły niecałkowicie pretensjonalny przerywnik. Również piękny wiersz Słowackiego nie zawsze miał dźwięk szlachetnego metalu.

Wojciech Pilański, dobitnie podając tekst, szerokim gestem zmanifestował pychę i dumę rodową kresowskiego magnata oraz jego stosunek do ukraińskiego ludu.

Wstrząsający dramat Gruszczyńskiego (którego nieszczęścia wynikły z tego, że nie posłuchał „głosu bożego”) bez deklamacyjnego patosu oddał Zbigniew Józefowicz.

Duże brawa zdobył Eugeniusz Kamiński. Wprowadził jako demoniczny Semenکو przerysował on nieco w pierwszej części kontury tej postaci, natomiast bardzo zasadniczą dla sztuki scenę sądu zrealizował z ogromną ekspresją.

Jasną smugą naturalnego liryzmu i afektacji prześwieciła okrutna mroczność sztuki Salomea w interpretacji Wandy Chwiałkowskiej.

Po wielkopańsku kapryśna, nibu zalotna a chłodna przy tym i irracjonalna jest Księżniczka... Cóż to za znakomite pole do popisu dla aktor-ki! Szkoda, że z szansy tej nie w pełni skorzystała Róża Czaplewska. Może inaczej wyimaginowaliśmy sobie portret Sawy. Jednakże Andrzej May był wiarogodny i w swojej miłości do księżniczki i w swoim temperamentie stepowego rycerza.

Leona zagrał Jan Zdrojewski, Pafnucęgo — Bolesław Nowak, Pafadlan-ki — Izabela Pieńkowska i Elżbieta Starostecka. W innych rolach zobaczyliśmy wprawdzie cały zespół Teatru Nowego.

Publiczność przyjmowała spektakl w wielkiej ciszy i skupieniu: a to jest chyba najlepszym sprawdzianem jego wartości!

MIECZYSLAW JAGOSZEWSKI

Na scenach łódzkich

„Sen srebrny Salomei”

„Sen” obfituje w antynomie i ostre kontrasty. Jednak najwięcej komentarzy i niepokojów budzi samo jego zakończenie, potraktowane w zupełnie odrębnej poetyce i w odmiennym kolorystyce: niesamowity dramat nabiera bowiem nagle akcentów niefrasobliwej komedii. To nieledwie tak, jak gdyby ktoś tragicznym basem śpiewając na pogrzebie „Requiem”, rzucił nagle wysokim falsetem: „Sto lat niech żyje nam”...

Jak wytłumaczyć ten na pozór szokujący przeskok nastrojów i w raz dramatycznego?

„Finał ukształtowany jest jako przebudzenie się raśnosne po snach dręczących: pogrążona w letargu Salomea budzi się po straszliwych przeżyciach do szczęścia i do małżeństwa. Rażące to w ponurym i

tyczność sztuki) a kolorem czerwonym (jej realizm i potworności) eksponując jednak przede wszystkim momenty społeczno-moralne. Zachowując pietizm dla tekstu, dokonał sensownych skrótów, co zbliżyło spektakl do dzisiejszego widza. Dobry rytm, malownicza kompozycja scen zespołowych!

Do stworzenia właściwej aury waleńie dopomógł im Henri Poulain, twórca scenografii bogatej w malarskie efekty, utrzymanej w stylu epoki, a równocześnie tak nowoczesnej, jak nowoczesne jest odczytanie tej romantycznej sztuki.

Naturalnie, nie wszystkie ogniwa „Snu” wykute zostały w srebrze: przewijały się przez nie i... tombakowe. I tak np. Wernyhora (grał go z niezwyklej wyczuciem stylu Zygmunt Malawski) mógłby swą li-

ARCHIWUM
P. TEATRU
W NOWEJ HUCE

Nr poz.

GŁOS PRACY

wydanie
8 4. 9. IV. 63
Nr. z dn.

26
Str. 4



Salomea (M. Ciesielska) i zakonchany w niej Semenka (S. Jasiukiewicz) w scenie z przedstawienia „Snu srebrnego Salomei” w reż. K. Skuszanek, scenografią M. Garlickiego i oprawie muz. J. Boka.

Fot. — Fr. Myszowski

TEATR

Krwawy sen Słowackiego

MIMO że Słowacki jest naszym najbardziej kasowym autorem („Balladyna”, „Mazepa”), „Sen srebrny Salomei” niezwykle rzadko trafia na polską scenę. Od początku zresztą wywoływał wiele obaw i zastrzeżeń. Nawet matka poety, której Słowacki dramat ten poświęcił (nosząca, jak wiemy, imię Salomei), nie szczędziła mu w swych listach uwag krytycznych. Posypało się ich wiele także z rąk późniejszych, sporadycznych zresztą inscenizacji (prapremiera w Krakowie w 1900 r.).

Po wojnie po raz pierwszy wprowadziła na scenę „Sen srebrny Salomei” Krystyna Skuszanek w Teatrze Ludowym Nowej Huty (r. 1959), a obecnie, gościnnie wystawia go na warszawskiej scenie Teatru Polskiego, gdzie od przyszłego sezonu wraz z dyr. St. W. Balickim i Jerzym Krasowskim stanowić będzie trzyosobowe kierownictwo artystyczne.

Premiera ta, choć znamienita, nie upoważnia jeszcze do wysuwania horoskopów na przyszłość, na pewno jednak współpraca doświadczonego zespołu aktorskiego z tak silną indywidualnością reżyserką, jak Skuszanek czy Krasowski, wiele może dać satysfakcji — nie wykluczając niespodzianek — obydwu stronom.

Rozumiem trudności, które zawsze niesie z sobą inscenizacja „Snu”, ale rozumiem również dobrze zafascynowanie nim Skuszanek. Jego bogactwo i różnorodność stylów, skłębienie myśli i uczuć, niezwykła teatralność — to magnes dla prawdziwego artysty. Piękny poetycki język obok strof kipiących od gorzkiej ironii i humoru, sny pełne tajemnych przeczuć rzucone na krwawe sceny buntu chłopskiego, rozmiłowanie w polskości i przy ostrej krytyce obozu szlacheckiego i głębokim zrozumieniu dla ciemnej Ukrainy... Zaiste nie srebrny to był sen Salomei, ale krwawy sen Słowackiego, skoro trzy lata po jego napisaniu nastąpiła rzeź galicyjskich panów pod wodzą Jakuba Szeli.

Każda postać ma tu swą własną poetykę. Odnajdziemy później Semenka w Sienkiewiczowskim Bohunie czy Sawę w Kmicicu. A że zafascynowanie Młodej Polski Słowackim było ogromne, lirnik Wernyhora prosto ze „Snu” przyjdzie u Wyspiańskiego na we-

sele do bronowickiej cha-ty...

Przedstawienie warszawskie nosi na sobie wybitne piętno reżyserii Skuszanek. Jest pięknie skomponowane, gra kolorem, ma kilka mocnych punktów aktorskich. Wydaje mi się jednak, że poprzednia jej inscenizacja była bardziej konsekwentna i jednolita, z silnie brzmiącą nutą ironii. O ile pamiętam, F. Pieczka grający Regimentarza kompromitował swego bohatera od samego początku. Władysław Hańcza natomiast zdecydował się na to dopiero w ostatnich scenach, co bardzo przesunęło akcenty przedstawienia. W wielu przypadkach zawodziło podawanie wiersza przez aktorów, przez co przepadały najpiękniejsze strofy poematu. W licznej obsadzie prym wiodły kobiety: przekorna Księżniczka E. Herman i słodka Salusia M. Ciesielskiej. (Rzecz godna pochwały i rzadka: obie te role mają podwójną obsadę).

I tak po „Marli Stuart”, „Mazepie” i „Beatrix Cenci” — „Sen srebrny Salomei” jest czwartą premierą Słowackiego w sześciolecie obecnego kierownictwa artystycznego Teatru Polskiego. Piękna i słuszną to tradycja, warta kontynuacji.

ZOFIA SIERADZKA

WSPÓŁCZESNE
WARSZAWA, UL. KOŚCIŁKOWA 6A

wydanie

28. II.
12. III. 68

Jerzy
Koenig

SNY SKUSZANKI

1. Tytuł brzmi prostacko: w dwóch ostatnich przedstawieniach Skuszanek istotnie pojawia się na afiszu słowo „sen”, w „Śnie srebrnym Salomei” Słowackiego i w „Życiu snem” Calderona. Nie o takich „snach” Skuszanek jednak mowa — choć przecież właśnie o wspomnianych tu spektaklach o ostatnim Słowackim, o Calderonie — i o najwcześniejszym z nich wszystkich, „Jak wam się podoba” Szekspira, pierwszym „dużym” przedstawieniu Skuszanek we Wrocławiu. Jest bowiem istotniejszy — od marnego żartu słownego — powód, dla którego warto zwrócić uwagę na te trzy przedstawienia. Jest w nich mianowicie teatr. Teatr, który jest nie tylko sumą kolejnych premier, ani nazwą jednostki administracyjnej świadczącej usługi kulturalne wobec ludności. Słowo „teatr” — o czym już po trosze zapomnieliśmy — może także oznaczać pewną całościową manifestację artystyczną, mającą cechy jednolitego stylu i próbującą w sposób bardziej ogólny określić stosunek jej twórcy do świata. Takich „teatrów” nie mieliśmy za dużo w okresie powojennym; raczej pamiętamy przedstawienia, częściej jeszcze — poszczególne sceny, pojedyncze role, czasem niezrealizowane do końca zamalory, urwane w połowie zapowiedzi.

Skuszanek udało się w tych trzech przedstawieniach pokazać właśnie teatr — zwarty, jednolity, pozwalający mówić o jednorodnej propozycji artystycznej, już nie tylko o stylu, ale o poetyce teatralnej. Zresztą, bardzo szczególnej poetyce teatralnej, do której słowo „sen” dosyć dobrze przylega; ale którego użycie wymaga wyjaśnienia, bo przecież nie o dosłowne rozumienie pojęcia „sen” idzie, właśnie o pewną jego szczególną cechę, że sama, jaka odróżnia wizję artystyczną rzeczywistości od samej rzeczywistości, wypowiedź moralisty — od dzieła sztuki próbującego zawrzeć prawdy moralne. Więc i nie o sprawności lub niesprawności warsztatowej będzie mowa, czy o precyzji bądź defektach technicznych wypowiedzi artystycznej. Te niekiedy w dziele teatralnym stają się nieistotne; wtedy, gdy twórca

przekracza próg przeciętności. Czasami stają się drugo- czy trzeciorzędne nawet: gdy twórca potrafi nas przekonać, że nie poprawność albo sprawność warsztatowa jest jedyną (czy też najważniejszą) wartością przedstawienia. Na ogół dopiero wtedy zaczynamy mówić o przedstawieniu jako o dziele artystycznym. I zaczynamy dostrzegać teatr, który te przedstawienia próbują budować: więc teatr Swinarskiego (takim „teatrem” wydają się być jego krakowskie spektakle „Nieboskiej”, „Woyzecka”, „Fantazego”), teatr Dejmka (w którym wyróżniają się dwa tak bardzo odmienne okresy, łódzki i warszawski, że należałoby chyba mówić o dwóch teatrach Dejmka), teatr Korzenińskiego (tu szczególnie wyraźnie widać, na czym polega różnica między instytucjonalno-administracyjnym i twórczym rozumieniem pojęcia „teatr”: bo choć Korzeniowski jedynie bardzo krótko — i w najmniej sprzyjającym okresie — miał swój teatr, to teatr własny przecież pokazał, jako autor przedstawień Szekspira, Moliere, Fredry, Suchowo-Kobylnia, Majakowskiego, Babbela, Giraudoux; zaś próbował pokazać wystawiając Mickiewicza i Krasińskiego), teatr Krasowskiego (w tym wypadku rodzi się teatr o szczególnie obiecującej sile jednolitej, jego twórca jest nie tylko inscenizatorem, ale i autorem scenariuszy własnych adaptacji czy — bardzo nieśmiało na razie, — także w teatrze telewizji — własnych dramatów), teatr Axera (krzywdził tego reżysera jego najbardziej zagorzali entuzjaści, ceniąc w przedstawieniach Axerowskich przede wszystkim maestrię warsztatową, sprawność i elegancję stylu; a byli przecież także manifestacją określonej, konsekwentnej postawy wobec świata. Trochę biernej, częściej rejestrującej niż postulującej? Ale i to coś ważnego oznacza...).

O ile jednak tamte były — jak to widać z perspektywy dzisiejszej — próba stworzenia teatru (próba trwająca do tego niekiedy lata czy dziesiątki lat), to ostatnim przedstawieniem Skuszanek teatr ów udało się zbudować od razu, w ciągu niespełna dwóch lat, bez cho-

dzenia określonymi drogami, tak jakby zabierając się do prób miała z góry określony cel, jasny i precyzyjnie przygotowany plan działania. Jest to pewnie domysł fałszywy, dzieło takie jak jej Szekspira, Słowacki i Calderon nie rodzi się z zimnej kalkulacji, konieczna jest — dla osiągnięcia podobnego efektu — spontaniczność twórcza, gorąca temperatura emocjonalna, która wyzwala intuicję i w sąsiedztwie z którą nie ma miejsca na rozważne wyliczanie, obrachowywanie efektu teatralnego. Tym więc bardziej zaskakujący jest efekt końcowy, dla objaśnienia którego pozostaje już tylko jedno przypuszczenie: że mamy tu do czynienia z jedynym, rozpisany na kilka przedstawień dziełem teatralnym, w którym kolejna premiera jest dopowiedzeniem poprzedniej, zaś całością pastronuje chęć określenia, nazwania i pokazania kilku elementarnych prawd o człowieku, jego kondycji moralnej, społecznej, narodowej. Nie mogąc zmieścić się ze swoimi wnioskami i spostrzeżeniami w jednej formule, Skuszanek wybrała polifoniczny teatr, a nie — polifoniczne przedstawienie, przeładowane wieszczymi tonami, ekstraktami z wielu rozdziałów księgi moralizatora. Sprzyjała jej przy realizacji tego zamierzenia jedna ważna (choć zapewne nie decydująca) okoliczność: dla swoich przedstawień miała do dyspozycji jeden i ten sam teatr, zwracała się do tej samej publiczności, współpracowała z tymi samymi, bardzo dobrymi aktorami, z jednym scenografem (Krystyna Zachwatowicz) i z jednym kompozytorem (Adam Walaciński). Pomogła jej chwila historyczna, w której — aby zachować uciwłość i elementarną wiarę w człowieka — pytać trzeba o sprawy najprostsze, sprawdzać prawdy najbardziej podstawowe.

2. Pierwsze pytanie — postawione w Szekspirowskim „Jak wam się podoba” — brzmiało: gdzie mamy żyć i o czym pamiętać. Na dworze księcia, wśród intryg i już, między możnymi tego świata, słuchającymi z nadętymi minami „miernych dwojgów” — czy w Lesie Ardeńskim, do którego uciekają ci, którym

brzydł gnuśny dwór, jego zło i walka o dobra doczesne, w Lesie, gdzie prowadzone są mądre dysputy i odbywają się bezroskie, lubie zabawy, a którego fikcyjna sielanka jest równie jałowa jak wiara, że zło świata da się naprawić przy pomocy cudu. I dwór, i Las Ardeński, dwie fałszywe skrajności życia, nie zatrzymują przemijającego czasu, który jest dla wszystkich jednak, na rozkaz którego będziemy musieli ustąpić miejsca innym, tak samo jak inni nam go ustąpili. Ważne jest samo życie, trzeba je umieć mądrze spożytkować, pamiętając o tym, że — Skuszanek w przedstawieniu swoim cytuje Montaigne’a, wkładając słowa jego w usta Jakuba — „To słońce, ten księżyc, te gwiazdy, ta przędza świata, to te same, którymi cieszyli się wasi przodkowie i którzy zabawią będą waszych prawnuków.”

W teatrze Skuszanek, który przemawia do widza nie drogą dyskusyjnego dialogu, ale poprzez obraz poetycki i wielopiętrowe, uwzględniające kilka jednocześnie płaszczyzn działanie sceniczne, te prawdziwe elementarne wpisane wypowiednie w komedie Szekspirowską, stały się siłą napędową przejmującego widowiska — mieniącego się wielkością akcentów — dramatycznych, groteskowych, tragicznych, żartobliwych, melancholijnych, wielością barw i dźwięków, wielością znaczeń, ujętych w zdyscyplinowane, dalekie od suchej abstrakcyjności układy sceniczne. Szekspir frywolny i zamyślony jednocześnie, cięśleśnie zmysłowy i poetycki, był już nie tylko „ładny”, „teatralny” i „głęboko ludzki” — to przecież nie szczególnie nowego, ślady tego odnajdziemy nawet w tytułowo-realnych inscenizacjach Reinhardta — stał się wielostrunna przepowiednia o ludzkim szczęściu i ludzkim błędzeniu, przemijaniu, umieraniu, godzeniu się na to kondycje, która każdemu jest przypisana. Przepowiednią, której obraz świata Skuszanek próbowała budować z jego elementów najprostszych, nadając im jednocześnie rangę zmysłowego konkrety i sens poetyckiej metafory. Słuchając tego Szekspira i pa-

(Dokończenie ze str. 1)

trząc na białe postacie szukające szczęścia w zielonym Lesie Ardeńskim, jasnym i beztroskim, choć przede i tu muska twarz człowieka cię śmierci, śledząc gonitwy zakochanych par, tu, w tym zaklętym kręgu zieleności, pod opiekuńczymi konarami olbrzymiej jemioły szukających bezpiecznego azylu przed złem świata, pamięta się przecież o gorzkim sarkazmie pieśni Jakuba: „Kto rad, że głupota! W ten las go zantosta! // Duka-me, dukdame, dukdame! // Gdy wejdziesz w te kraje! // Swych braci pozna-jell! To ości, jak on, takie same.”

To był teatr Skuszanek rozdział pierwszy. Olsniwająca forma widowiska teatralnego, które miało coś istotnego widowni powiedzieć, i które te obojętna, zepsuta wiekiem XX widownia potrafiło skłonić do wzruszenia. Pisząc dwa lata temu we „Współczesności” o tej inscenizacji (uparcie powtarzałem, że było to przedstawienie sezonu) twierdziłem, że tu właśnie Skuszanek „kobieca wrażliwość, skłonność do moralistyki, poetyckie widzenie świata i jego problemów, miękkość i jednocześnie bezkompromisowość w pokazywaniu człowieka zyskały nową, niespodziewanie szeroki wymiar.” Myślę, że w obu następnych przedstawieniach zapewnienie to — trochę na wyrost formułowane — znalazło rzeczowe potwierdzenie.

3. W „Jak wam się podoba” elementem dominującym nad sceną była olbrzymia jemioła Lasu Ardeńskiego, spod której zamajakając swój czarny koronkowy parasol, wychodzi w finale Jakub „Idę spać” — mówi; wiemy, że to odejście jest śmiercią. W „Śnie srebrnym Salomei” te samą rolę pełni związająca w różnych układach pionowych wojskowa sieć mąskująca, pokryta srebrzystą farą. Zza niej przeświecają kontury krzyży cmentarnych („Pokój duchom na tym smętnym cmentarzu”) — na cmentarzu, który jest przeszłością tego kraju, wśród srebrych, niebieskawym, zimnym, nierealnym światłem zasnutych zasłon, rozgrywa się opowieść o krywawych latach polskich kresów. W „Jak wam się podoba” mówiła Skuszanek o życiu. W „Śnie srebrnym Salomei” wraca do Polski. Do tego, co jest przeszłością tego kraju, jego cmentarzem, od którego nikt, poeta, żołnierz ani kochanka, uciec nie potrafi, który gniecie — ale i karmi ducha narodu, ciąży nad Polską — ale i jest Polską samą. Regimentarz, Księżniczka, Sawa, Leon i Salomea w swym śnie srebrnym co krok ocierają się o te krzyże cmentarne, właśnie krzyże cmentarne przeszłości — a nie krwią spływającą Ukrainą, zbuntowany Semenka, walki tragiczne w dalekim stepie, właśnie Polski pogmatwana przeszłość — a nie to jedno z wielu powstań koczowniczych sprawiła, że gest pański Regimentarza, zabawa dworska, intryga miłosna nabierają nagle dwuznaczności scenicznego, wymagających niezwykłego skupienia, ale przecież manierycznych w efekcie — gestów, w teatrze bliskim modernistycznemu neoromantyzmowi, z jego trzępotem mistycznym w zawieszaniu głosu, jego Tajemnica, Dusza i Po-bieża, pisanymi z dużych liter, z jego upartym przekonaniem, że w wieszczeniach Wernyhory tkwi odpowiedź na to jedno, najważniejsze pytanie: „Stój — Więc Polska?”

Był to trzeci „Sen srebrny” zrobiony przez Skuszanek; pierwszy raz pokazała ten „romans dramatyczny” w Nowej Hucie, w gorszej wersji powtórzona to przedstawienie w warszawskim Teatrze Pol-

skim. We Wrocławiu przekonała nas, że powrót do Słowackiego miał bardzo istotne znaczenie. To nie tylko sentyment do tej sztuki; także — chyba — przekonanie, że w teatrze współczesnym Słowacki jest pierwszym spośród siedmiu narodowych poetów. I dowód, że prócz żywych dla dzisiejszej Polski znaczeń jest w tej sztuce wielki — wielki, gdy po tekst jej sięgnie artysta teatru umiejący czytać poezję i czujący sprawę swojego kraju — teatr. Wrocławski „Sen srebrny Salomei” jest ze wszystkich dotąd realizowanych najdojrzalszy; dawna surowość roboty teatralnej ustąpiła miejsca maestrii zabiegów inscenizacyjnych, intuicyjne szukanie wielogłosowego tonu interpretacji aktorskiej — świadomej efektu widowiskowego dyscypliny twórczej, ironiczny akcent przekory wobec tradycji narodowej — tonacji wieszczej, moralizatorskiej — centowaniu smętnej przeszłości cmentarnej narodu, powadze słowa mówiącego o imponowalności polskości. Tak dojrzalego teatru, tak skupionej melodii słowa, tak, bez-

Natchniony, fascynujący teatr, ujarzmiający wyobraźnię widza, przykuwający uwagę słuchacza — ale jednocześnie teatr zbyt w swej doskonałości konsekwentny, by nie budził podejrzeń, że raczej hipnotyzuje narodową przeszłością niż chce być tej przeszłości żywym, a więc pozostawiającym miejsce na dialog z tą przeszłością komentarem. To, co zostało w tym przedstawieniu przez Skuszanek powiedziane — powiedziane być musiało, i współczesność powinna była to usłyszeć; i teatr takich ambicji jak teatr Skuszanek musiał to głośno ku uwadze swoich widzów wypowiedzieć. Ale czy właśnie w przedstawieniu „Śnu srebrnego Salomei”, które ugięło się pod ciężarem szlachetnych, to prawda, ale boję się, że lekko patetycznych intencji?

4. „Życie snem” Calderona zmusza jednak do odpuszczenia Skuszanek wszystkich grzechów, jakich dopatrzyłem się w „Śnie srebrnym Salomei” (przyjętym zresztą z powszechną aprobatą; zgłaszając pretensje jestem sam

szczęście i triumf karmiący nas sławą! Ze kłamstwo można za prawdę, złudę — za pewność poczytać! // Różnica, zaiste, nieznaczna! Ktoż zdoła wytyczyć granicę! // Odróżnić odbicie i obraz, które jednakże są prawie?”. O tym, że nie „jednakże są prawie”, próbuję mówić przedstawienie. Wyboru między dobrem a złem człowiek dokonuje sam; ale po to, aby mógł pojąć wagę jednego i drugiego, musi niekiedy przejść przez próbę „życia snem”. Nagrodzony może być ten, kto złe czynił, ale swojego występku się wyrzekł (Astolf, książe Moskwy), ukarany będzie ten, kto dał wolność Zygmuntovi, ale jednocześnie dopuścił się zdrady wobec ojczyzny. A zginie w czasie bitwy Kłotad, który w przekonaniu, iż „jeśli dbać o coś wypada, lito tylko o własną skórę” wórapije się na górę, gdzie dosięga go zabłąkany strzał; bo „kto jest przywiązany do życia, // Ze śmiercią spotyka się właśnie!”

Postawione przez Skuszanek pytanie są oczywiście teatralnie zasztyrowane. I pytania, i odpowiedzi (a odpowiedzią jest przecież obraz i działanie sceniczne) organizują przedstawienie w płaszczyźnie znaczeń. Byłby przecież jałowy, gdyby tylko o nie chodziło: proste prawdy stają się wielkie dopiero wtedy, gdy mówi je poeta. Albo dojrzali artystycznie teatr. Swojego Calderona zagrała Skuszanek w przekładzie Edwarda Boye, niestety, przekładzie drewnianym, sztucznym, naponszym. Ale właśnie ten przekład pomógł jej zbudować to przedstawienie, z biedy próbowała bowiem uczynić w tym wypadku cnotę. Sztuczność przekładu próbowała mianowicie przełożyć na konwencjonalność. Konwencjonalność już nie tekstu, ale teatru. I tu udało się rzecz wielka. Dzięki miłotliwemu, zrytmizowaniu sposobu mówienia (próby musiały być robotą katorżniczą!) osiągnęła efekt podwójnej sztuczności, od której już tylko krok do konwencjonalności. Postaci na scenie nie były więc postaciami Calderona, ale aktorami teatru hiszpańskiego, grającymi sztukę „Życie snem”. Nie o rekonstrukcję historyczną tu idzie, to byłoby zbyt łatwe i niepotrzebne, ale o świadomy zabieg artystyczny, który rozłamuje na kilka planów rzeczywistość sceniczną, na plan konwencjonalnego aktorstwa, na plan lirycznej deklamacji, plan naturalności, osiągniętej ze zwielokrotnieniem (i dlatego — tak przejmującej) siłą dzięki zrzuconiu maski konwencjonalnego stylu i na plan przygotowań teatralnych (przeniesienie „garderób” aktorskich na tył otwartej sceny). Powstał w ten sposób teatr powrotnych pieter, na których zaczęła się gra, swą precyzją, mocą przemian sceniczych i poetycką funkcjonalnością dająca świadectwo przezuwalnych może, rzadko jednak oglądanych na scenie możliwości teatralizacyjnych. Tu już naprawdę nie ma sensu mówić o sprawności technicznej, o wartościach i możliwościach warsztatu. Zaczyna się bowiem w tym miejscu teatr, dla którego słowo „sen” — użyte w tytule i przywołane na wstępie — oznacza po prostu: teatr. Ten, który na scenie zdarza się od czasu do czasu, wtedy, gdy twórca przekracza próg przeciętności. I gdy chce i umie swoim przedstawieniem coś istotnego powiedzieć. Teatrowi Skuszanek te umiejętności przynajmniej bez wahania.

JERZY KOENIG

SNY SKUSZANKI

błędnie i tak konsekwentnie komponowanej rzeczywistości scenicznego Skuszanek dotąd jeszcze nie pokazała.

Najdojrzalszy nie znaczy jednak — najlepszy. W tym świetnym teatrze, mówiącym przejętym głosem o sprawach elementarnych egzystencji narodowej, próbującym być dopełnieniem poprzedniego Szekspira (egzystencja ludzka, do której dopowiedziana musi być sprawa egzystencji narodowej) i nieświadomą zapowiedzią późniejszego Calderona, a więc stanowiącym środkowy, niezwykle ważny człon wielkiej trylogii ostatniego teatru Skuszanek — w tym teatrze dosyć cicho zrobiło się Słowackiemu. To, co u Słowackiego nieodpowiedzialnie, zostało bowiem z namaszczeniem dowiedzione do końca, to, co lekko ironiczne — stało się wieszczko poważne, to, co poetyckie — przełożone na język poetyckiego teatru ocierało się o tautologię. Surowy, ostry, nie tak w pełni mistrzowski „Sen srebrny Salomei” nowohucki właśnie przez to, że był w mniejszym stopniu „poetycki” w swym kształcie teatralnym, więcej umiał przekazać poezji słowa Słowackiego. We Wrocławiu Słowacki Skuszanek zanurzył się w teatrze obcym jego poezji, teatrze secesyjnego nadmiaru wypowiedzi, nastrojów, akcentów muzycznych, interpretujących słowo elementów plastycznych, konwencjonalnych — bardzo pięknych, podporządkowanych rzeczywistości scenicznego, wymagających niezwykłego skupienia, ale przecież manierycznych w efekcie — gestów, w teatrze bliskim modernistycznemu neoromantyzmowi, z jego trzępotem mistycznym w zawieszaniu głosu, jego Tajemnica, Dusza i Po-bieża, pisanymi z dużych liter, z jego upartym przekonaniem, że w wieszczeniach Wernyhory tkwi odpowiedź na to jedno, najważniejsze pytanie: „Stój — Więc Polska?”

jak palec). Mistrzostwo formy teatralnej, świadomość efektu artystycznego jest tu z pogranicza wirtuozerii. Tego rodzaju przedstawienia rodzą się raz na kilkanaście lat, bywają olśnieniem, którego pamięć przechodzi do legendy, jak do legendy przeszłości wspomnienie o „Księżniczce Turandot” Wachtangowa, o „Śludze dwóch panów” Sprehlera. Jest zresztą ten Calderon blisko tym przedstawieniem nie tylko swoimi wartościami artystycznymi, chyba także i w stylistyce, w szczególnym rozumieniu teatralności są one ze sobą blisko spowinowaczone. A więc; staj inscenizacyjny, próbujący być współczesną transpozycją tamtych epok teatralnych, wieloplanowość akcji i działań sceniczych, ich precyzję, wygramię, związane z tym poczucie stylu, wreszcie — choć wpisania do spektaklu jakiegoś własnego przesłania, adresowanego do współczesnej widowni.

Zwłaszcza to ostatnie jest odkryciem ważnym w Calderonie Skuszanek, który staje się przez to nie tylko teatrem odkrywczej formy scenicznego, ale teatrem znaczeń. Możemy je nazwać jak chcemy: obywatelskim, moralizatorskim, wychowawczym, etycznym, nawet — belterskim, jeśli ktoś zechce — odmawiać teatrowi takiej funkcji i miał ochotę ośmieszyć te dążenia. Bo i tu Skuszanek stawia swoje proste, naiwne pytania: jak być dobrym, czym jest sprawiedliwość, co karać, co nagradzać winno się w życiu. Zamknięty w klatce na pustkowi następcą tronu Zygmunta przekroczyć musi kilka razy granicę oddzielającą sen od jawy (jawy, czyli życia), by pojąć, jaką ma wartość dobre życie, by zrozumieć, że zbyt wiele znaczy, aby wolno było lekko trawić na egoistyczne występkę. Po to właśnie przechodzi owe próby, których przebieg zdaje się oznaczać, iż „tak do snu podobne jest

Jan Kott

26

KONFRONTACJE TRAGI-FARSA SŁOWACKIEGO

Słowacki ukończył *Sen srebrny Salomei* pod koniec listopada 1843 roku. Imieniny Salomei Bécu wypadały według starego stylu 29 listopada. Ostatni czterowiersz dramatu jest jednocześnie jego datą, przesłaniem i dedykacją.

A polećmy kraj i siebie
Tej Salomei na niebie,
Której święto nam przypada
W przed-ostatnim listopada.

Pozornie ten ostatni czterowiersz zgodny jest z praktyką calderonowskiej dramy. W ostatnich słowach sztuki autor zwraca się do widzów, prosi o przebaczenie za błędy albo wypowieda końcową sentencję. Ale w *Snie* ten ostatni czterowiersz brzmi zaskakująco, nawet więcej — zgrzytliwie. Jest jednym z wielu zaskoczeń i zgrzytów całej ostatniej sceny *Snu*. Tak kończyć się mógł melodramat lub wodewil, ale nigdy dramat i tragedia.

Odnalazły się nareszcie dwie pary po okropnych zawikłaniach romansowej intrygi. Nic już nie stoi na przeszkodzie ich szczęściu. Stary ojciec błogosławi młodych. Tulą się do siebie.

Oto — jako dwa łabędzie,
Jeden na swym grzbiecie nosi
Drugiego głowę w upały,
Tak mi się działek dwie pary
Szczęsne za ręce pobrały,
A ja w środku jak dziad stary.

Scena jak z białego baletu *La Sylphide*, odegranego w operze paryskiej w r. 1832. Za Zbigniewem Raszewskim zacytuje Jules Janina, w którego felietonach teatralnych rozczytywał się Słowacki. „Sylfidy o białych skrzydłach — pisał Janin — przecinają powietrze niby zakochane gołębie”. Gołębie zmieniły się w łabędzie, ale ton melo pozostał. Za chwilę go jednak



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

DIALOG

Warszawa

wydanie

Nr

z dn.

„Prasa”, Tarcz. 8, zam. 4488 — W-53

porwę króla tymczasem!

Księżniczka odpowiada na to barokowo-ludowym konceptem, ale bardzo dziwny ten barok, dziwna ta ludowość i dziwna mieszanina stylów.

Chce mu się miesiąca w cebrze,
Chce mu się gwiazdy na błękiecie.

Kończy sprawę szybko Regimentarz. Zaprasza na weselną ucztę. Zaczyna się pijatyka, ciągną na nią i mnicha, „który się bił za ojczyznę”. Znowu wraca ton buffo; wszystko w porządku. O jednym tylko Regimentarz zapomniał; ten mnich dopiero przed chwilą wszedł na scenę ociekając krwią, hajdamacy wycieli mu na skórze czerwony pas. Gołąbek z pasem tęczowym i mnich z pasem krwawym wyrzniętym na ciele znaleźli się na jednym weselu. Ale Regimentarza tylko jedno obchodzi: czy ten mnich dobrze pije? Bo już wznosi kielich, pierwszy za Salomeę i drugi za ojczyznę. 29 listopada wypadało nie tylko świętej Salomei, była to również rocznica powstania.

Zakończenie *Snu* jest nieoczekiwane i drażniące. Całe zakończenie, od tej parki tulących się łabędzi po toast za ojczyznę. Nic dziwnego, że szokowało wszystkich. Od pani Salomei Bécu, która z wielkim niesmakiem przyjęła tę osobliwą dedykację, po Kleinera i od Kleinera po Boya, Stojimskiego i Schillera.

Jan Kott

KONFRONTACJE TRAGI-FARSA SŁOWACKIEGO

Słowacki ukończył *Sen srebrny Salomei* pod koniec listopada 1843 roku. Imieniny Salomei Bécu wypadają według starego stylu 29 listopada. Ostatni czterowiersz dramatu jest jednocześnie jego datą, przesłaniem i dedykacją.

A polećmy kraj i siebie
Tej Salomei na niebie,
Której święto nam przypada
W przed-ostatnim listopada.

Pozornie ten ostatni czterowiersz zgodny jest z praktyką calderonowskiej dramy. W ostatnich słowach sztuki autor zwraca się do widzów, prosi o przebaczenie za błędy albo wypowiada końcową sentencję. Ale w *Śnie* ten ostatni czterowiersz brzmi zaskakująco, nawet więcej — zgrzytliwie. Jest jednym z wielu zaskoczeń i zgrzytów całej ostatniej sceny *Snu*. Tak kończyć się mógł melodramat lub wodewil, ale nigdy dramat i tragedia.

Odnalazły się nareszcie dwie pary po okropnych zawikłaniach romansowej intrygi. Nic już nie stoi na przeszkodzie ich szczęściu. Stary ojciec błogosławi młodych. Tulą się do siebie.

Oto — jako dwa łabędzie,
Jeden na swym grzbiecie nosi
Drugiego głowę w upały,
Tak mi się działek dwie pary
Szczęsne za ręce pobrały,
A ja w środku jak dziad stary.

Scena jak z białego baletu *La Sylphide*, odegranego w operze paryskiej w r. 1832. Za Zbigniewem Raszewskim zacytuje Jules Janina, w którego felietonach teatralnych rozczytywał się Słowacki. „Sylfidy o białych skrzydłach — pisał Janin — przecinają powietrze niby zakochane gołębie”. Gołębie zmieniły się w łabędzie, ale ton melo pozostał. Za chwilę go jednak

Słowacki zmaci. Księżniczka jeszcze się broni, jeszcze chce odwlec wesele, jeszcze pamięta o trupach. Chce przynajmniej odprawić nowennę. Z miejsca przerywa jej Sawa tonem buffo, jakby ze *Złotej czaszki*:

Gołąbku z tęczowym pasem!
To ja pójdę ku Warszawie
I porwę króla tymczasem!

Księżniczka odpowiada na to barokowo-ludowym conceptem, ale bardzo dziwny ten barok, dziwna ta ludowość i dziwna mieszanina stylów.

Chce mu się miesiąca w cębrze,
Chce mu się gwiazdy na błękanie.

Kończy sprawę szybko Regimentarz. Zaprasza na weselną ucztę. Zaczyna się pijatyka, ciągną na nią i mnicha, „który się bił za ojczyznę”. Znowu wraca ton buffo; wszystko w porządku. O jednym tylko Regimentarz zapomniął; ten mnich dopiero przed chwilą wszedł na scenę oczekując krwią, hajdamacy wycieli mu na skórze czerwony pas. Gołąbek z pasem tęczowym i mnich z pasem krwawym wyróżnieniem na ciele znaleźli się na jednym weselu. Ale Regimentarza tylko jedno obchodzi: czy ten mnich dobrze pije? Bo już wznosi kielich, pierwszy za Salomeę i drugi za ojczyznę. 29 listopada wypadło nie tylko świętej Salomei, była to również rocznica powstania.

Zakończenie *Snu* jest nieoczekiwane i drażniące. Całe zakończenie, od tej parki tulących się łabędzi po toast za ojczyznę. Nic dziwnego, że szokowało wszystkich. Od pani Salomei Bécu, która z wielkim niesmakiem przyjęła tę osobliwą dedykację, po Kleinera i od Kleinera po Boya, Słonimskiego i Schillera.

Konflikty tracą na swojej równowadze, na napięciu i cały dramat chwieje się, pozbawiony przekonującej podbudowy ideowej i charakterologicznej.

Przełęcki — według Osterwy — jeżeli wraca, wraca jako ten sam Przełęcki w blasku wszystkich swoich wartości i możliwości, a wraca dlatego, że Porębiany upadają — i wraca, by znaleźć sposób ich uratowania. Sposób znalazł, bo oto pojawił się Gabrys, nie adwersarz, ani wróg, lecz następca, któremu Przełęcki na nowo przekazuje władzę. Władzę tego, który zrodził ideę Porębian. Wraca także, aby zwolnić Smugonia z przysięgi, że będzie trwał na posterunku w Porębianach. Dramat osobisty przesuwają się z konieczności na drugi plan, bo na pierwszym planie winny być Porębiany, jako całość, jako dzieło.

Sprawy osobiste, według Osterwy, winny być oparte na pragnieniu Przełęckiego, by wyrównać krzywdę, jaka się tutaj w Porębianach stała, mimo jego woli. Musi on wyrównać krzywdę, bo krzywd nie pozostawia się, by trwały nie wyrównane, nie złagodzone przebaczeniem lub choćby zrozumieniem.

Po tylu latach pamiętam dokładnie rozmowy z Osterwą o Przełęckim i Porębianach. Dochował mi się też rękopis pierwszej i drugiej redakcji. Poprawki, kreslenia, dopiski do dopisków, odnośniki, ten cały trud jest żalną mapą staczanych walk.

Po kilku tygodniach ciężkiej pracy przyszedłem do Osterwy z nową redakcją dramatu. A nazajutrz wezwał mnie on i z jego uśmiechu, z uścisku wiedziałem, że *Powrót Przełęckiego* będzie grany. Pamiętam datę tego najważniejszego dla mojej młodości wydarzenia: 11 luty 1937 roku.

W marcu rozpoczęły się próby. Nieestety, bez Jaracza, który nie chciał opuścić Ateneum.

Na próbach czytanych i analitycznych bywał stale Leon Pomirowski z drugim kierownikiem literackim, Tymonem Terleckim. Analiza sztuki według systemu Reduty trwała kilka tygodni. Aktorzy nanieśli jeszcze wiele uzupełnień do proponowanego tekstu.

Wreszcie i tym uderkiem przyszedł kres. Gdy aktorzy weszli na scenę, tekst dramatu był już w pełni przez nich przyjęty, zrozumiały, przeanalizowany. Na chwałę Osterwy jako reżysera muszę podnieść to, że pozostał on wierny zasadzie nieprzeinaczania tekstu autora. Jeżeli zachodziły jakieś wątpliwości co do poszczególnych zwrotów, lub słów, zwracał się z tym do mnie, uzasadniając potrzebę korekty argumentami, które mnie zawsze przekonywały. W stosunku do młodego autora redutowca był to gest wielkoduszny, który dotąd budzi moje wzruszenie, podziw i szacunek dla wielkiego artysty.

*

Tak oto wygląda historia *Powrotu Przełęckiego* opowiedziana tu szeroko i szczerze. Bez tego szerszego tła dramat nie byłby zrozumiały dla dzisiejszego czytelnika.

Powrót Przełęckiego ukazuje się w postaci niezminionej, tak jak był grany na premierze w Teatrze Narodowym w r. 1937. Przyznam się, że czytając go przed oddaniem do druku ulegałem pokusie, by pewne sceny poprawić, zmienić dialog, tu i ówdzie wprowadzić korekty dramaturgiczne. Po namyśle postanowiłem niczego nie zmieniać i dlatego zostawiam dramat w ustalonej od dawna wersji literackiej.

Czy ten dramat zainteresuje dzisiejszego czytelnika? Czy sprawy tak gorąco przez bohaterów *Powrotu* przeżywane nie wyziębły? Przez nasze serca i umysły przeszły burzliwe dzieje, które odmieniły nasze sądy i pojęcia, zwłaszcza sądy i pojęcia dotyczące problemów społecznych i wychowawczych. A te właśnie problemy rozpalają ludzi z *Powrotu Przełęckiego*. Jeżeli nawet same fakty i sądy o nich przedstawione w dramacie mogą się wydać czymś odległym od dzisiejszego czytelnika, czy widza — to jednak pozostanie zawsze bliska atmosfera ideowa spraw, ich napięcie dramatyczne, ich szlachetne intencje i czystość postaw moralnych.

Z tych powodów, jak sądzę, *Powrót Przełęckiego* może i dziś także spełnić, choćby w sposób skromny, swoje społeczne zadanie.

Nie mieściło się ani w konwenansie, ani w żadnej z poetyk. Nie pasowało do wzniosło-calderonowsko-mistycznej interpretacji twórczości Słowackiego po roku 1842, jaką przeprowadził w swojej monografii Juliusz Kleiner. Ale kłóciło się również z realistycznym i nostalgicznym obrazem zbuntowanej i nieszczęśliwej Ukrainy, jaki Boy odczytał w *Snie srebrnym Salomei* po albo raczej wbrew warszawskiemu przedstawieniu z roku 1926. *Sen* nie dał się otworzyć ani kluczem towiańszczyzny, ani kluczem genezyjskim, ani metodą historycznego rewizjonizmu, jaki uprawiał Boy.

Zakończenie nie pasowało do żadnej z koncepcji. *Sen* się rozsypywał i łamał. W Teatrze Narodowym w Warszawie, w inscenizacji Trzciańskiego w roku 1926, grano go podniosło i z całą powagą. Wyszedł płaski melodramat i zabrzmiał fałszywie. Schiller miał koncepcję *Snu* najbliższą chyba odczytaniom Boya, tylko bardziej rewolucyjną i ostrzejszą w wymowie politycznej. Wystawił *Sen* w Teatrze Wielkim we Lwowie, w roku 1932. Był to nie *Srebrny*, ale *Sen krwawy Salomei* na spacyfikowanej wsi ukraińskiej. Idylliczne zakończenie czy w tonie meło, czy w buffo kładło i tę koncepcję. Schiller wobec tego zakończenie po prostu odrzucił. Kończył *Sen* okrutną sceną z Popadiankami. Oskarżono go o komunizm i pro-ukraińską demonstrację. Zebrała się Rada Miejska i jej Teatralna Komisja. Debatowano, czy wolno, czy nie wolno okaleczać wieszczka. I uchwalono jednomyślnie, że nie wolno.

Ale zakończenie dalej wyskakiwało z dramatu. Najłatwiej było zgodzić się, że *Sen* jest utworem nieudanym i peknętym, że przynajmniej jest nie-teatralny. Zwyciężyło zdanie Kleinera. Kleiner widział w *Snie* popłuczyny po wielkim *Księdzu Marku*, nagłe obniżenie lotu, zachwianie równowagi etycznej tak częste w stanach mistycznych. Zakończenie *Snu* raziło Kleinera swoim komediowym charakterem, było dla niego naprawdę niemoralne. W gruncie rzeczy Kleiner patrzył na *Sen* tak jak pani Salomea Bécu. Z niesmakiem i z zażenowaniem. Przyznawał mu tylko oddzielne piękności.

Kleiner z przykrością odnajdywał w *Snie* elementy i motywy modnego melodramatu i sensacyjnego romansu.

Trafnie nawet wskazywał zapożyczenia i źródła, teatralne i literackie: *Halifax* Dumasa, grany w paryskim „Varietés” w 1842 i *Tajemnice Paryża* Eugène’a Sue, drukowane w odcinku *Journal des Débats*. Można oczywiście odczytać intrygę *Snu* poprzez Sue’go i Dumasa. Nie brak okropnych i straszliwych zawikłań w romansowej historii dwóch miłosnych par; Księżniczka, która nie wiadomo dlaczego znalazła się na dworze Regimentarza, jej małżeństwo sekretne i niespełnione, potomek starego szlacheckiego rodu w kozackim przebraniu, papiery rodowe zgubione i cudownie odnalezione. I jeszcze zaręczynowy pierścień ze świętym Franciszkiem wrytym na krwawniku, pierścień rzucony, zgubiony — i obietnica, że ten, kto go odnajdzie, poślubi Księżniczkę. Historia pierścienia mogłaby znaleźć się i w *Tajemnicach Paryża* i w *Józefie Balsamo*. Tyle tylko, że w *Snie* ten pierścionek ze św. Franciszkiem odcięty zostaje wraz z ręką człowieka palonego żywcem jak pochodnia.

I jeszcze druga para: panna na respekcie i syn Regimentarza, uwiedzenie i ciąża, brutalnie inscenizowana komedia fałszywego ślubu ze zmianą pana młodego, liryczna i poetyczna Salusia rzucona w ramiona sługi, letarg, który chroni od gwałtu, cudowne ocknienie i szczęśliwe, idylliczne zakończenie. Młodzi tulą się jak gołąbki, przepraszam, jak łabędzie. Tyle tylko, że chwilę przedtem Salusia wymieniona została za ciało żywcem spalonego Semenki.

Kleiner ma rację; to już nie jest motyw z Dumasa i Sue. *Sen srebrny* jest przecież jednocześnie dramatem calderonowskim. U Calderona nieraz w tragicznej wymianie stawką jest trup. W *Księdzu Niezłomnym* ciało Fernanda wróci do Hiszpanii. Można jeszcze przypomnieć *Lille Wenedę* i wymianę harfy za córkę Derwida. Tylko że *Sen srebrny Salomei* nie dzieje się ani w czasach bajecznych, ani w epoce wypraw krzyżowych. Historia przywołana jest tutaj na zupełnie innych prawach i innych zasadach. Jest bliższa, o wiele bardziej konkretna i autentyczna. I to historia, sama historia, a nie anegdota historyczna. Albo raczej najokrutniejsza materia historii, jaką jest rzeź. Oblepione są nią wszystkie postacie *Snu* i poruszają się wśród ma-

sowej rzezi jak muchy w mazi. Ruchy much mogą być melodramatyczne, tragiczne lub groteskowe. Z mazi, która ich oblepia, nie mogą się wyrwać.

W *Snie*, niewątpliwie, osobne motywy są melodramatyczne albo tragiczne, mogą przypominać Dumasa, Sue'go i Calderona. Ale pytanie jest inne; co oznacza połączenie *Księcia Niezłomnego* z *Tajemnicami Paryża* i czy takie połączenie jest w ogóle możliwe? Byłby to twór zaiste niezwykły. Zwłaszcza, że ten twór jest dramatem. Jaki to jest dramat?

Wydanie ciała jest motywem calderonowskim. Ale Popadianki, które w *Snie* przychodzą po zwęglonego trupa Semenki, są autentyczne i realistyczne. Są z zupełnie innego niż calderonowski dramatu. Nie są ani z legendy, ani z rycerskiego eposu. Są z ukraińskiej wsi. Nawet ukraińskie słowa wplatają w ośmiozłogówiec. Jest w nim wyraźny pogłos ludowej żałobnej pieśni:

Bud' szczęśliwy... że ty nam ciała
Nie odmówił... my szczęśliwe...
No choć twa ręka wspaniała,
To my wspaniałej wyrosły:
Bo wam dały ciało żywe,
A od was trupa wyniosły.

I nie są to Popadianki z melodramatu. Ale ledwo odeszły i Salusia otworzyła oczki z letargu, już Regimentarz poprawia pasa i woła grzmiącym basem:

Na świętego Kłnę Franciszka,
Z weselnego pociągiem Kieliszka.

Ten święty Franciszek jest z pierścienia, który wyrwano z odciętej ręki. Zrymowany został z kieliszkiem. I właśnie od tych słów Regimentarza zaczyna się zgrzytliwe zakończenie *Snu*. To właśnie, z którym aż do nowo-huckiego spektaklu Skuszanki nie mógł sobie poradzić ani teatr, ani interpretatorzy. Bo czas już chyba zaprzestać jałowego i tak bardzo zawodnego poszukiwania źródeł poszczególnych motywów *Snu*: to od Dumasa, tamto z Calderona. Trzeba wreszcie odpowiedzieć na pytanie zasadnicze, gdzie w *Snie* przebiega granica między tragedią a groteską, i czy ta granica w ogóle istnieje? Czy muchy pełzające po lepie są tragiczne czy groteskowe? I w jakim świecie? Czy w tym, w którym ważne są tylko muchy, czy też w ta-

kim, w którym ważny jest tylko lep? A może w takim, w którym ważny jest i lep, i muchy? W takim, w którym istnieje i ten, kto lep zawiesił? W każdym razie problematyka lepu i much, historii i człowieka, nie jest ani calderonowska, ani dumasowska.

Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba zobaczyć całą scenerię zakończenia, od pierwszej sceny piątego aktu aż do groteskowego finału. Zaczyna się ten akt od sądu nad Semenką i schwytanymi chłopami. Regimentarz karze nie swojego sługę, na śmierć w okrutnej mecie posyła wodza chłopskiego powstania. Jest to jedna z najbardziej gorzkich scen, wśród wszystkich, jakie napisał Słowacki. Może nawet najbardziej gorzka. Nie ma nic z retoryki; jest gęsta od krwi.

SEMENKO Ze mną nie będzie ambaras —
Cienką szyję mam...

REGIMENTARZ Słuchaj Semenکو.
Jak ty jeszcze tu niedawno
Mój chleb jadł...

SEMENKO Taj mi niestrawno.

Po wspaniałych ozdobnikach wcześniejszych dialogów, po wielkich monologach halucynacyjnych, wizyjnych i obsesyjnych, scena ta jest przerażająca w swojej okrutnej prostocie. Cały czwarty akt był jednym wielkim krwawym snem, w którym brodziły wszystkie postacie. Miał poetykę wizji. Piąty akt napisany jest w poetyce realizmu. Nastąpiło jak gdyby przebudzenie z koszmaru. Ale w *Snie* jak w shakespearowskiej *Burzy*: „Myśmy z tej samej materii co mary senne”. Przebudzenie jest okrutniejsze od najokrutniejszego z koszmarów. W czwartym akcie gadały ze sobą duchy, przebaczały i dalej nienawidziły. Jak muchy, które nocą dogorywają na lepie i są zrównane w wielkiej mecie.

W akcie piątym są już zwycięzcy i zwyciężeni. Historia nie przestała być krwawą mazią, ale jednocześnie jest pańska i chłopska, polska i ukraińska. Za Regimentarzem i Semenką są wyróżnione wsie i wyróżnione dwory. Trupy liczą się jednakowo, gadały ze sobą w akcie czwartym. Ale żywi nie są ze sobą zrównani. W perspektywie ludzkiej sąd Regimentarza jest nieludzki i wszystkie ludzkie racje są po stronie Semenki.

Jak ty mógł tak rozporządzić
Buntem? I takie płomienie
Zapalić?...

SEMENKO Jak? — Sercem, panie...

Słowa Semenki mają pogłos, obrazowanie, styl ludowej pieśni. Ten typ bardzo nowoczesnego i brutalnego dramatyzowania ludowości powtórzy dopiero *Pieśń o Jakubie Szeli* Jasińskiego. Już nie tylko to „cienką szyję mam“, ale cały przedśmiertny monolog Semenki, w parzyście rymowanych ośmiozłogowcach, jest na pół balladowy.

W domu swoim zetniesz głowę —
No zobaczysz ciało zdrowe,
Żyły, jak krwią jasną trysną;
No zobaczysz jak się ścisną
Moje zęby, a nie zgrzytną...

Każdą Semenki nie ma nic w sobie z zimnych, abstrakcyjnych, retorycznych śmierci bohaterów klasycznej tragedii. Jest okrutna i przerażająca, ale nie jest ani patetyczna, ani wzniosła. Ma raczej w sobie coś z prymitywnego realizmu ludowej szopki, w której na scenie diabeł ucina Herodowi głowę albo nadziewa go na widły. Ale ta szopka jest jednocześnie historią dwóch narodów. Ten typ dramaturgii i ten gatunek teatru nie ma wzorów w dziewiętnastym wieku. Ma inną teatralną doświadczenie i o wiele okrutniejszą poetykę.

Po sądzie tragicznym następuje komedia sądu. W didaskaliach żąda Słowacki wprowadzenia na scenę trupa Gruszczyńskiego i posadzenia na krzesło, na którym przed chwilą siedział Regimentarz. Ta scena ma może najwięcej w sobie z barokowego makabryzmu. Przed trupem kaja się Regimentarz i jego syn za śmierć przyjaciela i zbezczeszczenie córki. „Ten trup powietrze zamrozi!“ — woła jeden ze szlachty. Regimentarz powinien strzelić sobie w łeb. Nie. Ledwo trupa wynieśli, już szykuje się do wesela, już przekłada Księżniczce afekta syna. Trup nie oskarżył, a więc trup przebaczył. Ale i to przebaczenie jest z miejsca zironizowane. Zaczęło się tragedią, kończy groteską. Ironiczny komentarz wypowie Księżniczka:

Oto znów spod rysiej burki
Szlacheckie pokazał ucho.

I to wszystko w kilkudziesięciu wierszach, w paru minutach scenicznego

dziania. Chłopom ścięto już głowy, Semenkę jak żywą pochodnię oprowadzają po podwórzach pałacu. Na scenie rozegrała się wielka tragi-farsa gestów. Ale nic z niej nie wynika. Żaden jednoznaczny, porządkujący sens moralny. Nie jest nawet pamfletem na rubaszny szlachecki czerep. Bo nie ma w *Śnie* duszy anielskiej. Przeciwnie, nie to w dramacie *Snu* nic nie oznacza. Makabryzm w *Lilli Wenedzie* był dydaktyczny; zawierał tezę o niezniszczalności narodu i mścicieli, który odrodzi się z popiołów. Derwid, król Wenedów, uosobiał ethos i historiozofię. W *Śnie* ta historiozofia także się rozsypuje. Po tragi-farsie przebaczenia na scenę wchodzi Wernyhora. Wernyhora jak Derwid z *Lilli* jest prorokiem, lirnikiem i sumieniem swojego narodu. Ale na scenę wchodzi nie widun i nie postać z legendy, na scenę wchodzi złamany starzec. W *Śnie srebrnym* jeden Wernyhora reprezentuje myśl polityczną i tylko on jeden pyta o ethos historii. Wernyhora chciał Polskę połączyć z Ukrainą. Z tego programu politycznego nic nie zostaje, nawet nadzieja. Widun, król- duch i prorok jest bezbronny wobec historii. Ukraina została wyrżnięta, zwycięzców także zasypie mogiła. Rzeź jest najbardziej uniwersalną materią historii. Ale z tej powszechności rzezi nie wynika żaden sens moralny, nie da się ocalić żadna historiozofia: ani karzącej ręki Boga, ani ludzkiej sprawiedliwości. Są tylko pomordowani, i żywi, którzy także stają się trupami. Na jeszcze żywych patrzy Wernyhora jak na upiory. Ale nie może ich nawet przekląć.

Czemu ja przez usta kłnęce
Wam przekleństwa nie powiedział.

Na to Księżniczka:
Stój — więc Polska?

Ten znak zapytania i to zawieszenie głosu jest najbardziej tragicznym momentem w *Śnie*. Struna została tak napięta, że pękła. Ale proroctwa nie będzie.

Ja stepowy,
Dziad, panienko... Ja nic nie wiem...

Jeszcze trzy sceny poprzedzą zakończenie; sadystyczne, obsesyjne, rozjątrzone w swoim okrucieństwie, jakby za mało było jeszcze dotąd męki ciała. Na scenę wbiega Sawa w żupanie zbryzganym krwią, na drodze spotkał

żywą gromnicę i z litości albo ze strachu, z wściekłości albo z przerażenia uciał jej dymiące ręce. Potem wchodził mnich Pafnucy z krwawym pasem wyściętym mu na skórze przez rozjuszony chłopstwo. Rozgrzeszył płonące widmo i przyniósł pierścień zerwany z uciętej ręki. Potem wchodził Popadianki. Wszystkie elementy do wesołego i pogodnego zakończenia melodramatu są już gotowe. Wernyhora przyniósł zgubione rodowe papiery Sawy, Sawa uciał rękę, mnich Pafnucy z tej dymiącej ręki podjął pierścień. Popadianki dostarczyły uspioną w letargu Salusię. To jest także streszczenie piątego aktu. Inne ale przecież również wierne. Tylko że to streszczenie przynajmniej pozornie pasuje do zakończenia. Bo właśnie w tym momencie Regimentarz poprawia pasa i woła:

Na świętego klnę Franciszka
Z weselnego pociąganiem kiełbiszka.

Tragedia się zapadła. *Sen srebrny* kończy się weselem i pijatyką. W konsekwentnej realizacji dramatycznej — jakże żałuję, że cofnęła się przed tym Skuszanek! — *Sen* kończyć się powinien polonezem albo może nawet oberkiem. Byłby to taniec upiorny i chocholi. Jak w *Weselu*. Nie jest to jedyna analogia, jaką narzuca nowe odczytanie *Snu* i nowe odczytanie *Wesela*. Bo można odczytywać *Wesele* poprzez *Sen* i *Sen* poprzez *Wesele*. I w takim odczytaniu *Sen* i *Wesele* nie przestaną być wielkimi dramatami narodowymi, może nawet jednym z największych w literaturze polskiej. Ale zmienia się i zaostrza ich dramatyczna funkcja. Zmienia się i zaostrza poprzez nowy stosunek i nowe pojmowanie narodowej historii, zwłaszcza w pokoleniu, dla którego wrzesień 39 nie jest już nawet wspomnieniem z dzieciństwa. Zmienia się i zaostrza poprzez doświadczenie nowej dramaturgii i nowego teatru. *Sen srebrny* i *Wesele* stają się i muszą stawać się coraz bardziej wielkimi narodowymi tragi-farsami.

Przy najbardziej nawet powierzchownej i tradycyjnej lekturze *Snu* uderza nagromadzenie przeciwieństw i kontrastów: śmierć i wesele, płaskość i wzniosłość, makabra i miłosne trele, rzeź i melodramat, okrucieństwo i li-

ryka, wieprzowość i męka ciała, wściekły realizm i wiew mistyczny, groteska i tragedia. Ale sceny groteskowe i tragiczne w *Snie* nie następują po sobie, nie są układane obok siebie, groteska i tragizm są jak gdyby na siebie nałożone. Kontrasty, przeciwieństwa i sprzeczności występują w historyzmie *Snu* i w samej materii dramatycznej, w filozofii *Snu* i w samym języku. Najłatwiej są oczywiście uchwytne w stylu. Dla historyków literatury, wychowanych na poczytywanej pozytywistycznej literaturze, cała niemal późna twórczość Słowackiego była obniżeniem lotu i objawami postępującej choroby. Najodważniejsi z nich, jak Chmielowski, uważali ją za bredzenie i szczerze przyznawali, że nic nie rozumieją z *Genezis* czy *Króla Ducha*. Dla następnego pokolenia, wychowanego już na literaturze modernizmu i młodopolskiej poezji, ta niebezpieczność, niespoistość i wewnętrzne rozjążnienie nie były już kategorią psychologiczną, ale estetyką i poetyką. Słowacki stał się największym prekursorem europejskiego symbolizmu. Chorobliwość i obłąkanie przestały być wyzwiskiem. Każdy geniusz był chory i obłąkany. Ignacy Matuszewski odczytywał Słowackiego poprzez nowszą praktykę poetycką, polską i europejską. Ale Gwałbert Pawlikowski widział już w późnej twórczości Słowackiego apokaliptyczny „klucz od studni tajemnic“, wprowadzenie w Królestwo Ducha. To „wieszczę“ odczytywanie Słowackiego było albo bardziej mistyczne i spirytualistyczne, albo bardziej patriotyczne. Kleiner w swojej wielkiej monografii połączył obie koncepcje i odrzucił to wszystko, co nie mieściło mu się w podwójnie profetycznym obrazie poety. Tak odrzucił i *Sen srebrny Salomei* jako dzieło wewnętrznie zmaczone, które zamiast „twórczej mistyki chwil ekstazy“ wprowadza „zabobonną mistykę dnia powszedniego!“

Wszystko to są już obecnie stwierdzenia dość banalne i oczywiste. Po Kleinerze odczytywano liryki Słowackiego poprzez doświadczenia poetyckie znacznie ostrzejsze i dalej zaawansowane. W krag lektur i porównań wprowadzono Mallarmé'go i Lautréamonta, Rilkego, nawet surrealistów. Porównania te miały przeważnie charakter este-

tyzujący i czysto formalny. Były one zresztą zawsze ograniczone do przygód i wypraw w nieznane nowoczesnej poezji. Nigdy nie dotyczyły ani dramatu, ani teatru. A przecież Słowacki pierwszy chyba, albo przynajmniej jeden z pierwszych w literaturze europejskiej przeniósł tę wewnętrzną niezbieżność i niespoistość nowoczesnej poezji do dramatu. I to właśnie w *Księdzu Marku*, w *Samuelu Zborowskim* i przede wszystkim w *Snie srebrnym Salomei*. Późną lirykę Słowackiego odczytujemy poprzez doświadczenia nadrealistów, ale w *Snie* chcemy uparcie widzieć dramat calderonowski połączony z XIX-wiecznym melodramatem. Tak było w krytyce i historii literatury, cóż dopiero mówić o teatrze? Teatr stawał bezradny wobec *Snu*. *Sen* nie dał się grać ani jako dramat calderonowski, ani jako realistyczne sceny z historii polsko-ukraińskiej. Ani tym bardziej jako obie rzeczy na raz. Nie dał się również grać ani w konwencji Shakespeare'a, ani w konwencji Dumas. Nie dał się grać jak *Lilla Weneda* i nie dał się grać jak *Mazepa*. I dlatego właśnie inscenizacja Skuszanki w Nowej Hucie ma znaczenie przełomowe. Po raz pierwszy *Sen* pokazany został poprzez doświadczenia nowej dramaturgii i nowego teatru.

Nie wystarczy dostrzec w Słowackim prekursorską i całkowicie współczesną tresurę wyobraźni i nowoczesność ekspresji poetyckiej. Za wewnętrznym skłóceniem stylu i polaryzacją wizji, które są najłatwiej uchwytne, najbardziej na powierzchni, kryją się przeciwieństwa o wiele głębsze, ale również współczesne — w pojmowaniu historii i jadowitych pytaniach o jej sens. Historii nie można ani przyjąć w całości, ani w całości odrzucić, ani uznać za wzniosłą, ani tylko wyszydzić. Takie właśnie spojrzenie na grozę i ironię rzeczywistej historii ujawnione zostało naprzód w poezji. Jeszcze w r. 1871 było wielkim i samotnym nowatorstwem. I to nowatorstwem właśnie przez ton tragi-farsy.

Wiosny prolog już otwarty,
Bowiem już z zielonych włosów
Wszczęły Thiersy i Picardy
Loty pełne wspaniałości! (...)
Mają czaka, szable, trąbki
A nie świeczki do zabawy.
Ale próżno ostrzą ząbki
Na łódź tnącą prądy krwawe.

W szopce tańczą te chłopczyki,
Zaglądają w czarne nory
I złociste klejnociki
Niszczą w nowych zórz wieczory.

Thiers i Picard heliotropy
Porywają jak amory. —
Corot płonie w ogniu ropy,
Jak pszczoł brzęk brzmią rozmowy. (...)

Paryż rozgrzał swoje bruki
Mimo płynne nafty fale.
Gorzkiej trzeba nam nauki,
Jak się chwiać na piedestale.

Wszystkie chłopcy zaś w uwięzi,
Oddani oczekiwaniom,
Będą słyszeć jęk gałęzi,
Które krwawe blizny ranią.

To *Paryska piosenka wojenna* Artura Rimbaud w przekładzie Iwaszkiewicza. Niewątpliwie znaleźć można przykłady jeszcze bardziej wyraziste, ale i ten wystarczy, aby pokazać gatunek poezji, w którym groza skłócona jest z szyderstwem, a okrucieństwo połączone z wybuchem frenetycznej liryki. Taka jest właśnie historyczna i poetycka jednocześnie materia *Snu*, która kotłuje się i przelewa aż po brzegi w ogromnych niekończących się monologach postaci. *Sen* odczytywać można jak tekst poetycki, ale nie jest tylko poetyckim tekstem. Jest dramatem. Wewnętrzna opozycja stylu, niezbieżność i niespoistość, sprzeczności i kontrasty stają się przez to jeszcze gwałtowniejsze i ostrzej zarysowane. Jakby każda z postaci dramatu napisana była w innej poetyce i inaczej unurzana w historii. Dwa przykłady wystarczą. Pierwszy, z rozmowy Księżniczki ze służącą Anusią:

ANUSIA O pierścionek panna pyta?
Zgubiłam.

KSIEŻNICZKA Zmów trzy koronek,
A odniosą ci go duchy.

ANUSIA A temu, co przybył, panu
Jak dać imię?

KSIEŻNICZKA Zawieruchy
Imię, nazwisko kurhanu,
A przydomek: ludu sława
Ten pan, Anusiu, to Sawa.

ANUSIA Sawa? Ten syn hajdamacki?
To on wyróżnie nas, panienko.

KSIEŻNICZKA Chować się, Anusiu, w krzaki,
Bo już ciebie ma pod ręką;
Patrz z Regimentarzem idą
I mówią obaj o różniaku.

I przykład drugi, bardziej jeszcze jałowity, z jeszcze dalej posuniętą rozbieżnością wątków i stylu, niemal prowokacyjny w skłóceniu poetyk. Pierwsza rozmowa Księżniczki z Sawą:

KSIĘŻNICZKA Ach, dwie gwiazd — ach,
dwie gwiazdek po licu

Mi zleciało, gdyś mówił o rzezi.

SAWA A do jakiej je przypiął ferezji?

KSIĘŻNICZKA Co, mój chłopku? —

SAWA Co, mój biały księżycu.

„Rznąć“ jest stałym akordem tych poetyckich stylizacji. Wielka rzeź jest obecna w *Snie* od pierwszej sceny do wesołego finału, i nie jest to rzeź metafizyczna, ani poetycka metafora, jest to rzeź rzeczywista i historyczna, równie konkretna jak rzeź komunardów w *Paryskiej piosence wojennej*, jak wielki cień atomowej zagłady padający na *Wizytę starszej pani*, czy na *Końcówkę* Becketta. To „rznąć“ jest czymś dużo więcej niż tylko brutalizacją języka i skłóceniem poetyk. Rzeź rozsadza nie tylko stylistykę *Snu*, rozsada jego budowę dramatyczną i filozofię. Słowacki łamie wszystkie zasady starej dramatycznej logiki, które prowadzić musiały nieuchronnie do dydaktycznego morału albo do *catharsis*. W *Snie* żadna ze sprzeczności nie zostaje rozwiązana. Tragi-farsa nie zna ani morału, ani *catharsis*. Jest nieprzyjemna, bo jest bezlitosna.

Pokazywałem już, jak w postaci Wermyhory rozspina się tradycyny i mesjanistyczny profetyzm Derwida, króla Wenedów z *Lilli*. Jeszcze jaśniej widać to na postaci Sawy. Sawa zakrojony jest na bohatera tragicznego.

Człowiek z troistej osoby,
Z Lacha, Kozaka i z Czarta.

Zabija i morduje, żeby zostać hetmanem wspólnego wojska obu ojczyzn. Jego małżeństwo z Wiśniowiecką ma być znakiem nowego przymierza dwóch narodów. I co z tego? Nic. Zabijał i mordował na darmo. Nie zostanie hetmanem, choć poławę Ukrainy wyrznięto. I żadnego przymierza nie będzie. Polski także wkrótce nie będzie. Ale Sawa poślubi Księżniczkę i w żupanie zbrzyganym krwią pójdzie na weselną pijatykę.

Nie jest postacią tragiczną i Salusia. Miała straszne sny. Sprawdziły się. Hajdamacy wyrznęli jej całą rodzinę.

Ale sama przeszła nietknięta przez rzeź i ogień. Jest zresztą za głupia na bohaterkę tragiczną. Jest właściwie rozmarzoną panną na respekcie w polskim dworku. Ma swój mały romansik z paniczem. Powinien źle się skończyć. Nie skończył. Przespała rzeź. Otworzyła oczki z letargu, już nic nie pamięta, już idzie do ślubu, już pija jej zdrowie. I Ojczyznę.

Nawet stary Gruszczyński nie dorósł do pełnego tragizmu. Wystawiony jest na próby. Męczą go okrutne przywidzenia, zanim sam zostanie jeszcze okrutniej umęczony. Przed śmiercią widzi głowy własnych dzieci, zatknięte na kozackich pikach. Ten „książę, niezłomny“ Ukrainy, nawiedzany przez prorocze sny, jest także unurzany w wieprzowatości. Złoto dusi w szkatule, skarbów szuka w kurhanach, chłopów batoży i odziera, aby każdy pracowity dzionek przyniósł nową „perełeczkę dla Salusi“ albo chociaż mały błękitny turkusik. W tym *Srebrnym śnie* rzeczywistość skrzeczy w każdym wierszu.

Wszystkie postacie unurzane są w mazi i błocie. Wszystkie, poza jedną Księżniczką. Księżniczka broni się szyderstwem i ironią. Jest drwiącą poezją *Snu*. Drwiącą z wydarzeń, ludzi, czasem z samej siebie. Jak Rachel w *Weselu*. I tak jak Rachel zabił ją się przypadkiem do tego szlacheckiego dworu otoczonego morzem czarnego chłopstwa. Należy do innego świata. Nie bierze udziału. Jest ironiczną komentatorką i jednocześnie żywiołem poezji. Tak Księżniczkę niezapomnianie zagrała w przedstawieniu nowohuckim Anna Lutosławska. Ale i Księżniczkę zakończenie rzuci w ramiona Sawy i zaprowadzi na weselną pijatykę.

W zakończeniu są klucze do interpretacji *Snu*. To pierwsza zrozumiała Skuszanka. Bo według wszelkich reguł tragedii, od Arystotelesa do Hebbela, *Sen* kończyć się powinien zupełnie inaczej. Popadianki powinny przynieść martwe ciało Salusi. Syn Regimentarza ponieść karę za zbezczeszczenie dziewczyny i zabić się przy jej trupie. Będą już dwie trumny. Trzecia, jak na Wojewodę w *Mazepie*, czeka na starego Regimentarza. Sawa powinien zostać zamordowany przez czerń ukraińską. Księżniczka może iść do klasztoru. Wtedy byłaby prawdziwa tragedia, albo prawdziwy melodramat. *Sen* kończyłby się starym pocziwym

moiałem albo starą pocziwą *catharsis*. Ocalony by został porządek moralny, godność ludzka i okrutny sens krwawej historii. Ale *Sen* kończy się zgrzytem jak *Wizyta starszej pani*. Zamordowano Illa, güllençycy opływają w dobrobyt i obchodzą radośnie święto sprawiedliwości. Wymordowano połowę narodu, dwie pary idą do ślubu i zaczyna się pijatyka.

Na świętego klnę Franciszka,
Z weselnego pociąganiem kieliszka.

Wyobraźmy tylko sobie takie właśnie zakończenie *Lilli Wenedy*. Polelum na krwawym pobojuwisku podchodzi do trumny siostry. Uchylił wieko. Lilla podniosła zielone oczęta, obudziła się z letargu. Lech zdążył tymczasem opłakać Gwinonę. Król-Duch Wenedów podnosi się z druidycznego kamienia i białą Lillę oddaje za żonę Lechowi. Podobała mu się zresztą już przedtem. Wbiega z rozwianym włosom Róża Weneda. Sygurd żyje, podniósł się, tylko udawał trupa. Król Wenedów łączy ręce drugiej parze. Dwunastu harfiarzy trąca w struny i zaczyna weselnego oberka. Święty Gwalbert błogosławi młodym. Tulą się do siebie jak synogarlice albo jak łabędzie. Polelum kończy sztukę. Wznosi toast:

Na świętego klnę Franciszka,
Z weselnego pociąganiem kieliszka.

W liście do Zygmunta Krasińskiego z 3/4 lipca 1843 r., a więc na parę miesięcy przed powstaniem *Snu*, Słowacki pisał: „Gdzież są pokazane ręce boże, piszące na firance przyszłości — słowa tworzące przyszłość?” Tych rąk bożych nie ma w *Śnie srebrnym Salomei*, widać najwyżej tylko ich krwawy cień. Historia jest okrutna, albo groteskowa. Naprzód okrutna, a potem groteskowa, albo naprzód groteskowa, a potem okrutna. I nic więcej. Muchy konają na lepie, zagryzają się, albo naskakują na siebie. W perspektywie muszej śmierci ich jest tragiczna, ale dla lepu ruchy ich są tylko groteskowe. Muchy pytają o sens lepu, po co go zawieszono i kto go zawiesił? Na to pytanie nie ma odpowiedzi w *Śnie*.

Słowacki wyobrażał sobie historię jak długi rząd lepów ciasno zawieszonych obok siebie ręką Boga. W perspektywie celów finalnych ten nieskończony rząd lepów prowadzić miał

do pełnego wyzwolenia ducha i wszystkich narodów. Duch oczyszczał się i wyzwalał przez mękę ciała. Ale ten mistyk w stanie wściekłym na rzeczywistość historii patrzył oczami rewolucyjnego demokratty. Wszelka zmiana, każdy postęp, każde ruszenie historii z bezruchu prowadziło przez rewolucję, rzezie i krew. Ziemia obiecana — jak w wierszu Berwińskiego — była „za morzem krwi. Za czerwonym morzem!” I dlatego obrazem rzezi w *Księdzu Marku* i *Śnie srebrnym Salomei* towarzyszy frenetyczne upojenie okrucieństwem historii.

Bo te zbrodnie tak olbrzymie,
Ta góra węży i nożów,
Nożów, które w Boga imię
Poświęcone wśród rozruchów
Mają zaciętą naturę
I okropną świętość duchów.

Bardzo podobną frenezję niszczenia odczuwał Baudelaire. W *Mon coeur mis à nu* notował: „Moje upojenie w 1848. Jakiej natury było to upojenie? Smak zemsty. Naturalna chęć burzenia. (...) Zawsze smak w niszczeniu”.

Sen srebrny Salomei jest może najbardziej uniwersalnym i prekursor-skim, najmniej zaściankowym ze wszystkich dramatów Słowackiego. Ale nie da się odczytywać jedynie poprzez okrutne pytania współczesnej filozofii i poprzez doświadczenia nowej dramaturgii. Wykracza poza ciasny historyzm, ale nie przestaje być dramatem historycznym. Bar w *Księdzu Marku*, tak jak jakobińskie Wilno w *Horsztyńskim*, to jednocześnie powstanie 1830 r. i to, które znowu nadchodziło. Polscy panowie i ukraińscy hajdamacy w *Śnie srebrnym* — to jednocześnie szlachta i lud przed wybuchem nienawiści.

Jeden tylko, jeden cud,
Z szlachcią polską — polski lud.

To była odpowiedź na *Sen*. Inną odpowiedź, odpowiedź historii, przyniósł rok 1846. I jeżeli można mówić serio o profetyzmie Słowackiego, to jedynym prawdziwie profetycznym spośród wszystkich jego utworów był *Sen*, napisany na trzy lata przed galicyjską rzezią, którą dworom wyprawił Jakub Szela.

Edward Dembowski nie czytał *Snu srebrnego Salomei*. Myślę, że on jeden spośród współczesnych naprawdę by

Sen zrozumiał. Fredro był dla Dembowskiego fircykiem, a jego komedie szlacheckimi zabawkami. *Nie-Boską* uważał za pierwszą współczesną tragedię, bo zapowiadała nieuchronną walkę z Okopami św. Trójcy i nieuchronną rewolucję. W *Nie-Boskiej* historia osiągała dla Dembowskiego swoją świadomość i spełniała się jedna z faz heglowskiej triady. Dembowski by ocenił współczesność *Snu srebrnego*. Zobaczyłby w nim narodowy dramat walki klas.

Bo ta tragiczna farsa jest narodowym dramatem, wściekłą wizją szlacheckiej Polski i sporem o narodową historię. Sporem z sielskim mickiewiczowskim Soplicowem, śmieszną kłótnią o zamiek i pocziwającą ks. Robaka. Sporem o wiele gwałtowniejszym i wprost z *Przedświtem* Krasińskiego.

Rzeczywistość się pomatu
W świat przemienia ideału,
W sen ze srebra i kryształu.
Daj mi teraz marzyć, daj!

W *Srebrnym śnie* Słowackiego rzeczywistość skrzeczy. Ten sen jest gorzki, drwiący i krwawy. I dlatego współczesny. „Arcypolskim“ nazwał go w niedawnej dyskusji w *Dialogu* Jan Błoński*: „Ten spokojny dworek, gdzie sekretne romanse panienek tyle nawikłaiły kłopotów — i te nagle okropne rzezie, to wtargnięcie historii, które rozwała jakby cały teatr, jak w *Zakulisami* Norwida? Przecież to przeciwstawienie — to cała polska historia! Niemal w tych samych słowach można streścić *Wesele*. *Sen* zaczyna się rzezią i kończy weselną pijatyką. *Wesele* zaczyna się pijatyką, potem chłopską izbę, dokąd przyszli panowie z miasta, nawiedzają narodowe widma i wzywają do powstania. Jest wśród nich krwawy upiór Szeli i Wernyhora. Narodowe dramaty są prawdopodobne i do siebie podobne. Tragizm i drwina są w nich wymieszane. *Sen* jest bardziej odległy

w czasie i przez to może łatwiejszy do nowego odczytania. *Wesele* wrosło w złą teatralną tradycję. I dlatego nowe odczytanie *Snu* i jego nowa interpretacja pomóc może i do nowej interpretacji *Wesela*. Bo trudno już chyba dalej grać *Wesele* z Poetą w cwikierze, tylko dlatego, że Rydel nosił cwikier.

Dwie koleczugi z husarskimi skrzydłami, jak dwa ogromne i oskubane ptasie szkielety, były jedynym elementem dekoracyjnym *Snu* w Nowej Hucie. Skuszancka uniknęła płaskiej historycznej dosłowności, ale w *Śnie* pozostał cień historii. Straszny i drwiący. Był to od wielu lat pierwszy Słowacki na scenie niepokojący i współczesny. Współczesny w nowym stosunku do historii, współczesny w środkach, współczesny w swojej filozofii. I był to Słowacki czytelny.

„Wystaw sobie chłopka bogatego, z rodziną już czytać umiejącą, za sto lat, w cichym gdzieś domku pod Krakowem — pisał Słowacki do matki w lutym roku 1845. — Odpoczywa po wojnie, szczęśliwy, ogień pali się w izbie, a przy kalendarzu już i niektóre książki znajdują się na stole. Wystaw-że go sobie, że czyta *Balladyne*. Ten utwór bawi go jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy. Bierze *Lillę*, to samo. *Mazepa* trochę mu się już wydaje nadto deklamatorskim. Lecz zajrzał w *Godzinę myśli* albo w *Lambra*, i rzucił ze wzgardą te melancholiczne skargi dziecka niedorosłego. Otóż dla tego chłopka jest *Saly*, Ks. Marek i *Księżę Niezłomny*...”

Te zdania do niedawna jeszcze z widomym zażenowaniem cytowali historycy literatury. Ale myślę, że Słowacki przewidywał trafnie. Co zabawniejsze, zgodziliby się z tym sądem nie tylko nowi Iksowie, jak dyskutantów *Dialogu* nazwał sprawozdawca *Życia Literackiego*. Zgodziliby się z tym sądem i widz teatru w Nowej Hucie. Ten chłopak spod Krakowa, za sto lat, po wojnie...

W styczniu 1960 r.

* p. Rozmowy o dramacie, *Dialog*, nr 12/1959.

26

43 + 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

«SEN SREBRNY»
PO RAZ TRZECI

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

Nr poz. 22

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL

Premierę *Snu srebrnego Salomei* łódzki Teatr Nowy dał w dniu, w którym przypadała siedemnasta rocznica jego powstania. Pięknie się stało, że rangą tej premiery nawiązał do najlepszych swoich tradycji. Spód ręki reżyserkiej Tadeusza Minca (przy współpracy Witolda Zatorskiego) wyszło przedstawienie poważne, przemyślane i bardzo interesujące; przedstawienie, które będzie się liczyć w dziejach scenicznym tego arcytrudnego utworu Słowackiego i w kronice tego teatru, wodzącego ostatnio żywot artystyczny dość nierówny.

Trzecia to po wojnie inscenizacja *Snu srebrnego*. Poprzedziło ją przedstawienie Krystyny Skuszanek w Nowej Hucie (1959) — powtórzone potem w Teatrze Polskim w Warszawie — i Jerzego Golińskiego w Teatrze „Wybrzeże” (1962). Tak się złożyło, że miałem okazję widzieć wszystkie (oraz pisać o nich na tych łamach), mogę zatem określić różnicę i uchwycić cechy charakterystyczne realizacji najnowszej. A przedstawienie w Teatrze Nowym rzeczywiście przynosi ze sobą coś, z czym nie spotkał się w poprzednich inscenizacjach. To „coś” określiłbym jako przyjęcie utworu z całym dobrodziejstwem inwentarza treści i formy, przy poszukiwaniu jak najbardziej spójnego i adekwatnego wyrazu dla wszystkich jego elementów.

Z takim, w pełni świadomym, zamiarem spotkał się przy powojennych inscenizacjach *Snu srebrnego* po raz pierwszy. Przedstawienie Skuszanek bardzo wyraźnie przeobrażało, jeśli idzie o formę sceniczną, wyrażało go przy pomocy współczesnej poetyki surrealistycznej. Goliński zbudował przedstawienie jaskrawo realistyczne, odpoetyzowane, poprzestające na okrucieństwie i makabrze. Minc natomiast zadanie sobie utrudnił: postanowił pozostać wierny tej poetyce, w jakiej dramat został napisany.

Ale poetykę tę musiał sobie reżyser najpierw określić. Nie chodziło tu, jak

ciwe (i nienowe w odniesieniu do całej późnej twórczości Słowackiego) określenie: barok. I nie złąki się wyciągać z tego konsekwencji dla wyrazu scenicznego. Zbudował przedstawienie „barokowe”, nie w sensie przeładunku ornamentami, ale w sensie upostaciowania na scenie wszystkich przyrodzonych właściwości utworu, skomponowania ich w harmonijnie spójną całość.

Owa „barokowość” zaczyna się już w scenografii Henri Poulaina. I znowu nie chodzi tu wcale o przeładunek. Przeciwnie, scenografia jest oszczędna, bardzo funkcjonalnie organizująca przestrzeń sceniczną przy pomocy układu podestów. Operuje natomiast świadomie nawiązującymi do form barokowych elementami opuszczanymi. Tak będzie zarówno srebrzysty emblemat królewsko-szlachecki, jak i utrzymanie w tym samym kolorystyce srebrne chmurki w finale. Takie będą wnoszone na scenę sprzęty i rekwizyty. W jednym tylko wypadku wprowadza Minc element dodatkowy, „przydany” utworowi. Jako przerywniki akcji pojawiają się postacie dwóch aniołów, również bardzo barokowych, współgrających ze scenografią. Pojawiają się one między innymi w samym finale przedstawienia, wnosząc i kładąc na przodzie sceny nadwęglony wiecheć słomy, którym owinięty był żywcem podpalony Semenka.

Będąc wiernym poetyce utworu, konsekwentnie wprowadza Minc na scenę wszystkie efekty wprowadzone przez Słowackiego, łącznie z najbardziej makabrycznymi, jak wnoszony w fotelu trup Gruszczyńskiego. Skazany na los żywej kłosa Semenka na oczach widzów okrzany jest słomą, a potem jak pływający chochół przesuwany się na tylnym planie. Efekty te wzbogaca jeszcze własnymi. Do bardzo pięknych pomysłów scenicznym należy na przykład ukazanie bitwy między towarzyszami pancernymi Regimentarza a zbuntowanymi chłopami, która toczy się w cerkwi. Scena jest pusta, tylko w wielką opuszczoną ikonę wbijają się padające gęsto strzały. Długie opowiadanie Sawy o tym, co widział w obozie chłopskim, zostaje częściowo zainscenizowane, to znaczy zebranej szlachcie ukazują się zjawy Gruszczyńskiego i Leona (opowiadanie to inscenizowała również, choć w inny sposób, Skuszanek). Warto też dodać, że przedstawienie rozpoczyna samotny na scenie Semenka monologiem, w którym zapowiada bunt i powstanie: „Hej! Kozaczek was nastraszy, Pany Lachy! Taj w godzinę ruszy całą Ukrainę i z królem ją rozgraniczy”. Mówiąc ostatnie słowa podchodzi do zwiastującego wielkiego królewskiego herbu i wbija weń nóż.

Przedstawienie — ukazując bez stuszości całe okrucieństwo wzajemnej rzezi, jaką jest w utworze kozacki bunt i jego krwawe stłumienie, ukazując je w takiej formie, w jakiej wyraził je Słowacki — nie ogranicza się przecież do ekspozowania tylko tego wątku. W *Snie srebrnym Salomei* ściśle się z nim spleta, a właściwie przedziwnie i jakby ironicznie przeplata go wątek romansowy, wszystkich zaś towarzyszy wątek snów,



Jan Zdrojewski (Leon) i Wanda Chwiałkowska (Salomea)

widzeń, przecuć, znaków i wróżb. Reżyser bardzo dba o precyzję i równowagę tego spłotu. W znacznym stopniu je osiąga i stanowi to o dużym jego sukcesie. Dzięki temu widowisko ma również odpowiednią dawkę poetyckiego, srebrzysto-kosmami-sennego kolorytu, którego pozbawione było na przykład przedstawienie Golińskiego. Jedną z koronnych zalet przedstawienia jest pełne i czytelne zaprezentowanie akcji dramatu, co przy tej barokowej bogactwie i zawiłaniach nie jest sprawą najłatwiejszą.

Wydaje mi się, że w *Snie srebrnym*, poza sceną z Wernyhorą, najlepszym komentarzem (mającym również charakter oceny) do wszystkiego, co się w tym „romansie dramatycznym w pięciu aktach” dzieje, jest krótki monolog wojaaka-mni-cha Pafnucy, który brzmi:

Ach! Ukrainy nie będzie!
Bo ją ludzie ci na mieczach roznieśli.
Ach! Róż polnych z jasną rosą
Zabrali, bo je ludzie ci kochankom rozładali.

Ach! Dumni w grobach ucielnia!
Bo się pieśni do polskich już rycerzy
uśmiechną.

Ach! Koniec Ukrainie!
Bo się sztandar szlachecki na kurhanach
rozwinie.



Andrzej May (Sawa), Eugeniusz Kamiński (Semenko), Jan Zdrojewski (Leon)

Monologu tego nie ma w łódzkiej przedstawieniu. Co więcej, bez wrażenia przechodzi scena z Wernyhorą, tak że nie bardzo nawet dociera do widowni treść jego wróżby, w której zostaje przecięcie przepowiedziany upadek Polski. Trudno uznać ten fakt za zaletę, ale chyba w ostatecznym wyniku czegoś on dowodzi. Wydaje mi się, że reżyser stara się uniknąć oceny wprost. Stara się swoje przedstawienie obiektywizować. Ton akcji dostatecznie wymownie świadczy na niekorzyść szlacheckiego obozu Regimentarza i całego jego domu. W finale dostatecznie wyraźnie pobrzmiewa nuta ironiczna, ton tragicomedii. I postawy moralne bohaterów rysują się dostatecznie dwuznacznie. A raczej dostatecznie jednoznacznie uwyraźnia się ich moralna niefrasobliwość.

Ale poza finałem, w którym mamy niemal komediowe zakończenie bardzo tragicznych spraw, jest w *Snie srebrnym* warstwa ironiczna, przewijająca się przez cały dramat. Są owe zgryźliwe spiecia tragedii i prawie farsy, wzbogacające ten przedziwny utwór o zaskakujące tony, niedoceniane lub wręcz niezrozumiane przez dawniejszych badaczy i komentatorów. Chodzi tu zwłaszcza o postać Regimentarza, który w najbardziej nieoczekiwanych momentach staje się figurą ko-

mediową. Głównie wtedy, kiedy uparcie wraca do ulubionego tematu zaślubin syna z Księżniczką. Staje się rubaszny, chwilami aż oblesny. Brak mi było w łódzkiej przedstawieniu owych przekomarzań Księżniczki i Regimentarza, niemal całkowicie wyeliminowanych. Brak dowcipnych i ciętych replik Księżniczki, zarysowanej w przedstawieniu bardzo błado. Regimentarz, którego dobrze zresztą gra Wojciech Pilarski, dopiero od bliżej sceny spowiedzi przed trupem Gruszczyńskiego rysuje się nam jako postać niezupełnie poważna. Przedtem jest dostojny, wielkopański, poważny, pozba- wiony „rubaszego czerepu”.

Świetnie jest postawiona i doskonale zagrana przez Eugeniusza Kamińskiego rola Semenki. Drapieżnie, z wyrazistością i pasją, sprawnością techniczną, a jednocześnie z bogactwem i zróżnicowaniem tonów. Z dużego zespołu wyróżniają się zresztą i Leon (Jan Zdrojewski), i Sawa (Andrzej May), i Salomea (Wanda Chwiałkowska), a także Pafnucy (Bolesław Nowak) i stary Gruszczyński (Zbigniew Józefowicz). Jest to, zgodnie z dobrą tradycją Teatru Nowego, przedstawienie zespołowe, pięknie skomponowane jako jednorodna, zamknięta całość.

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL



„Sen srebrny Salomei” Słowackiego w Teatrze Nowym w Łodzi

Reżyseria: Tadeusz Minc i Witold Zatorski, scenografia: Henri Poulain. 1. Eugeniusz Kamiński (Semenko) i Wanda Chwiałkowska (Salomea); 2. Wojciech Pilarski (Regimentarz) i Bolesław Nowak (Pafnucy); 3. Pośrodku Eugeniusz Kamiński (Semenko); 4. Wojciech Pilarski (Regimentarz) i Róża Czaplewka (Księżniczka), w głębi Ryszard Dembiński, Jan Tesarz, Ryszard Siogowski (Szlachta)



Eugeniusz Kamiński (Semenko) i Róża Czaplewka (Księżniczka)

się domyślam, tylko o formę zewnętrzną. Przede wszystkim chyba o tę wielowarstwową i wielowarstwową strukturę treści *Snu srebrnego*, której bogactwo aż rozsadza ramy utworu. A także o właściwości języka poetyckiego, budowę wiersza, zróżnicowanego, kunsztownego, skrzętego się od bogatych i skomplikowanych porównań i metafor. Dla całego tego skomplikowanego bogactwa znalazł właś-