PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI LUBUSKIEJ W ZIELONEJ GÓRZE

zeszyty teatralne

numer 9

PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI LUBUSKIEJ
W ZIELONEJ GÓRZE

DYREKTOR TEATRU JERZY ZEGALSKI

KIEROWNIK LITERACKI MARIA SERKOWSKA

SEZON 1958/59

PROGRAM TEATRALNY

Juliusz Słowacki 1809-1849

Lecz kiedy przyjdzie zmartwychwstanie ludu,
Kiedy się skończy sen pełny omamień,
Jakiegoż trzeba będzie wtenczas trudu,
Aby odwalić nasz grobowy kamień —

Słowacki — PODRÓŻ DO ZIEMI ŚWIĘTEJ Z NEAPOLU,
Pieśń V.

Juliusz Słowacki

Juliusz Słowacki urodził się w Krzemieńcu, na Wołyniu, 4 września 1809 roku.

Ojciec poety, Euzebiusz, szlachcic wołyński, był profesorem w Liceum Krzemienieckim. Matka — Salomea Januszewska, była córką zarządcy dóbr krzemienieckich. W roku 1811 Euzebiusz Słowacki otrzymał katedrę profesora literatury polskiej w Wilnie, dokąd przeniósł się wraz z rodziną. Euzebiusz Słowacki, profesor literatury i retoryki, próbował również sił swoich w poezji, przekładał poetów obcych i sam pisał dramaty. Matka Juliusza, była wykształcona, rozmiłowana w literaturze i sentymentalna w guście swej epoki.

W roku 1814 umiera Euzebiusz Słowacki. Wdowa z małym jedynakiem wraca do Krzemieńca. Tutaj wychowuje się Juliusz w otoczeniu wrażliwym i subtelnym, w atmosferze cieplarnianej. Jedynie dziadkowie przyszłego poety reprezentują w tym otoczeniu staroszlachecki obyczaj i prostotę.

Wspomnienia z Krzemieńca będą towarzyszyły poecie do końca, jak Mickiewiczowi wspomnienia z lat dzieciństwa „sielskiego i anielskiego". Ale już w dziewiątym roku życia opuszcza Słowacki Krzemieniec z matką, która wyszedłszy powtórnie za mąż za doktora Augusta Bécu, profesora higieny na uniwersytecie wileńskim, przenosi się znów do Wilna.

Mały Juliusz rośnie, rozpieszczony przez matkę i przez córki doktora Bécu (z pierwszego małżeństwa), Aleksandrę i Hersylię. Pochłania książki, opanowuje szybko język francuski. Jako uczeń gimnazjum krzemienieckiego przyjaźni się z niezwykle uzdolnionym, znającym kilka obcych języków, starszym o cztery lata kolegą — Ludwikiem Spitznaglem, o którym później pisze tak czule w „Godzinie myśli". Samobójstwo Spitznagla wywarło niezatarte wrażenie na jego młodszym przyjacielu. Pierwsza młodzieńca miłość do Ludwiki Śniadeckiej, córki sławnego profesora Jędrzeja Śniadeckiego, nieodpłacona wzajemność, miała pozostawić trwały uraz w sercu poety. Proces filomatów i filaretów, w którym niepiękną rolę odegrał ojczym poety, napiętnowany później w „Dziadach" przez Mickiewicza, wstrząsnął Juliuszem, gdyż niesława, która otoczyła nazwisko doktora Bécu, rzucała cień także na jego rodzinę.

Pierwsze tomiki Mickiewicza zachwyciły Juliusza. Jego pierwsze próby poetyckie (sonaty, „Duma ukraińska", „Szanfary") noszące wyraźne ślady różnych wpływów, zapowiadały jednak wybitny talent, który rozwijał się z niespodziewaną szybkością. Wkrótce w Warszawie, dokąd wyjechał Słowacki (r. 1829) otrzymawszy posadę urzędnika w Komisji Skarbu, pisze nowe utwory. W roku 1830 oddaje do druku kilka powieści poetyckich („Hugo", „Mnich", „Arab", „Jan Bielecki" i tragedię („Maria Stuart"). Po wybuchu powstania listopadowego pisze szereg utworów rewolucyjnych, wolnościowych. Wątły, chorowity nie może wziąć udziału w walce zbrojnej. Wyjeżdża za granicę (dnia 8 marca 1831 r.) przez Wrocław do Drezna. Podobno otrzymuje od Rządu Narodowego misję do Londynu. Po krótkim pobycie w stolicy Anglii jedzie do Paryża. Tu w roku 1832, ukazują się dwa tomiki utworów Słowackiego, zawierające obok oddanych do druku jeszcze w Warszawie peomat pt. „Żmija" i tragedię „Mindowe".

Te pierwsze zbiorki utworów Słowackiego, nie znalazły oddźwięku na emigracji ani w kraju. Mickiewicz miał wyrazić się o nich, że jest to „piękna świątynia bez Boga". Nie zapomniano tego zabójczego dla poety określenia. Szło ono jak cień za Słowackim, choć doskonalił się wewnętrznie, choć poezja jego w ciągu lat nabrała pełni i prawdy życia.

Słowacki wyjeżdża z Paryża do cichej szwajcarskiej Genewy i tu w pensjonacie pani Pattey żyje samotnie przez kilka lat. Tu powstają nowe dzieła Słowackiego. Przede wszystkim „Kordian" (1833 r.) — odpowiedź na III część „Dziadów". Tu również powstaje baśniowa „Balladyna" (1834 r.) i realistyczny dramat pt. „Horsztyński" (1835 r), jeden z najznakomitszych utworów Słowackiego.

Z wycieczką alpejską wiąże się peomat miłosny „W Szwajcarii" (1836 r.).

W r. 1836 wyjeżdża Słowacki do Włoch. W Rzymie zaprzyjaźnia się z Zygumntem Krasińskim. Wkrótce potem wyrusza w daleką podróż wschodnią, zwiedza Grecję, Egipt, Palestynę. W połowie 1837 r. wraca do Rzymu. Pracuje nad nowymi dziełami. W roku 1838 wychodzi „Anhelli", w rok później ukazują się „Trzy poemata", („W Szwajcarii", „Ojciec zadżumionych", „Wacław") oraz „Poema Piasta Dantyszka".

W grudniu 1838 r. wyjeżdża z Włoch do Paryża.

W roku 1839, powstają nowe tragedie Słowackiego: „Mazepa", „Beatrix Cenci", „Lilla Weneda", z „chórem od poety" — „Grobem Agamemnona".

Krytyka przyjmowała te dzieła z drwinami lub grzebała je milczeniem. Mickiewicz nie zmienił swego ujemnego zdania o poezji Słowackiego. Nie zbliżała również trwale obu poetów uczta, wydana przez księgarza Eustachego Januszkiewicza (25 grudnia 1840 r.) na cześć Mickiewicza, który właśnie otrzymał katedrę literatury słowiańskiej w Collége de France.

Zaszczuty przez krytyków, oczerniony plotką emigracyjną, wystąpił Słowacki do walki z opinią w „Beniowskim" (pierwsze 5 pieśni 1841—42). Poemat ten o bohaterze konfederacji barskiej, później zdobywcy Madagaskaru, zawiera obok mnóstwa ciekawych dla badacza życia i twórczości poety szczegółów — atak generalny na „szkołę litewską", na Mickiewicza i na krytykę ówczesną. Nawet z powodu jednego złośliwego zwrotu wyzwany został Słowacki przez głównego tępiciela jego poezji, krytyka Ropelewskiego, na pojedynek. W ostatniej jednak chwili Ropelewski stchórzył.

„Beniowski" przyniósł poecie pewien rozgłos, pozyskał mu sympatię kół demokratycznych emigracji. Zdawało się, że poezja Słowackiego znajdzie teraz drogę do czytelnika, do owych „zjadaczy chleba", których chciała przerobić w „aniołów", zwłaszcza, że poezji tej przybył w pomoc ogłoszony w roku 1841, znakomity artykuł „Kilka słów o Juliuszu Słowackim", pióra Zygmunta Krasińskiego, który stawiał autora „Balladyny" obok Mickiewicza.

Ale poeta nie był zadowolony z sukcesu; zdawał sobie sprawę, że był to sukces powierzchowny i okupiony ustępstwami. Słowacki, osiągnąwszy wiek męski, żądał od siebie coraz więcej, dojrzał jako artysta i myśliciel, czuł potrzebę coraz większej doskonałości moralnej. Z tego okresu coraz głębszego „uczłowieczenia się" poezji Słowackiego pochodzą fragmenty nie dokończonej tragedii „Złota Czaszka", pełnej realizmu prostoty, godnej Mickiewicza. W tym również czasie powstaje niewykończony dramat „Fantazy", tragikomedia romantyczna o szerokiej problematyce społeczno-moralnej.

Dalszy rozwój twórczości Słowackiego skrzywiony został pod naporem mistycyzmu, który ogarnąwszy emigrację — skłonną do przyjęcia najdziwniejszej i pozbawionej sensu ideologii — dotarł również do poety i podbił go zupełnie. Andrzej Towiański, założyciel nowej sekty religijno-mistycznej wciągnął do swego „Koła", obok Mickiewicza, Goszczyńskiego i innych wybitnych Polaków, również Słowackiego. Słowacki przejął się „nauką" mistrza, którego dziś skłonni jesteśmy uważać za oszusta i agenta reakcji politycznej, i zaczął tworzyć w nowym stylu, usiłując w nowych swych dziełach zilustrować mistyczną teorię powstania świata, celów ostatecznych stworzenia, prymatu „ducha" nad materią, posłannictwa dusz wybranych itp. Wtedy to powstają nowe tragedie Słowackiego, jak „Ksiądz Marek" i „Sen srebrny Salomei" (1842—43 r.), „Zawisza Czarny" (1844 r.), „Samuel Zborowski" (1845 r.) i inne, naznaczone piętnem geniuszu, lecz zmącone w pomyśle i wykonaniu. Podobne cechy nosi obszerny poemat „Król Duch" (rozpoczęty w roku 1845), który miał ilustrować naukę mistyczną na przykładzie dziejów kształtowania się państwa polskiego.

W tych tragicznych latach od czasu do czasu budzi się w Słowackim dawny zmysł rzeczywistości, pojawia się ironia i satyra. Mimo zatargów z Towiańskim i mimo wystąpienia z „Koła" towiańczyków, pozostał jednak poeta do końca wierny ideom „mistrza".

Rok 1848 zbudził Słowackiego z mitycznych rojeń. Ostatkiem sił, zapadający coraz bardziej na zdrowie poeta jedzie w Poznańskie, by wziąć udział w pracach przygotowujących powstanie ludowe. We Wrocławiu spotyka się po blisko dwudziestu latach niewidzenia z ukochaną matką.

Wraca do Paryża, do swoich marzeń i fantastycznych poematów do wytężonej pracy nad dziełami, których nie miał już sił ani czasu wykończyć.

Stan jego zdrowia jest coraz groźniejszy, gruźlica, dotąd przebiegająca łagodnie, robi gwałtowne postępy, wreszcie śmierć zabiera poetę dnia 3 kwietnia 1849 roku.

Nie więcej niż trzydzieści osób odprowadziło trumnę ze zwłokami Juliusza Słowackiego na cmentarz Montmartre. W 77 lat później naród sprowadził prochy poety do Polski, gdzie spoczęły na Wawelu obok prochów Mickiewicza.

MIECZYSŁAW JASTRUN

(Fragment szkicu zamieszczonego w „Zbiorze artykułów o Juliuszu Słowackim". Warszawa, 1949 r.).

Szekspir mówi... że to życie
Scenicznym bardzo jest podobne zmianom...
Bóg jako wielki widz... siedzi w błękicie,
Suflerstwo dawnym zostawił kurhanom.
Mimo to jednak jest... bardzo obficie
Złych dram... a pierwsze role dane panom
Najgorsze.

BENIOWSKI, Pieśń VII.

O „Fantazym"

SCHILLER

Jeżeli chodzi o Słowackiego — wpływ teatru na jego dramatykę będzie chyba silniejszy (niż u Mickiewicza). Wskazuje na to niezwykła dojrzałość i technika, niezawodne poczucie „efektu" scenicznego i niewyczerpana pomysłowość inscenizatorska. Zadziwiająca jest swoista forma wchłonięcia i przekształcenia Szekspira, styl „Złotej Czaszki" i „Horsztyńskiego", sceny „fantastyczne" w „Samuelu Zborowskim" — i zjawisko jedyne bodaj w ówczesnej dramaturgii światowej: „Fantazy".

(Fragment z nieopublikowanego listu Leona Schillera do Bronisława Horowicza. Warszawa, 14 listopada 1951 r.).

BOY

Przecież ta komedia, to jest cud, jakiego nie miała i nie ma Europa. Mówi się dużo o „bluszczowości" Słowackiego, a przecież ta sztuka to jest fenomen oryginalności, kwiat wyrosły wprost z ziemi. W pełnej epoce Romantyzmu, gdy poezja w teatrze uciekła w dawność lub w fantazję, ta komedia współczesna, pisana najwspanialszym wierszem, a realizmem swym wyprzedzająca późniejszy teatr mieszczański, ta sztuka idąca swobodną stopą poprzez płaskość i tragiczność, przez groteskę i patos, najśmielej mieszająca tony, z cudownym poczuciem wieloplanowości życia, jest czymś zupełnie jedynym, zarówno w twórczości Słowackiego jak w ogóle w dziejach teatru. I co za przedziwna synteza polskiego życia, co za poczucie jego tragizmu, jego ironii, ta komedia, która rozgrywa się w szlacheckim dworze na Podolu, a jednym skrzydłem poezji sięgając śniegów Sybiru, a drugim laurowych gajów Italii. Bo to było właśnie nasze życie ówczesne, po roku 1831.

(Fragment recenzji Tadeusza Boya-Żeleńskiego z przedstawienia „Fantazego" w Teatrze Narodowym, 1929 r. — „Flirt z Melpomeną" Wieczór 9. Warszawa, 1930 r.).

MIŁOSZ

Ta wielopłaszczyznowość tragikomedii, te piruety wiersza w obłokach przy równoczesnym mocnym osadzeniu na ziemi — to jest już owo poetyckie wibrowanie, które daje wewnętrzny ruch wątkom sztuki. Cała trudność polega na tym, na jakiej linii ustawić postacie, do jakiego stopnia posunąć ironię, z jaką traktuje je autor. Jedno drobne przesunięcie, a zmienią się w czysto tragiczne osoby. Jedno drobne przesunięcie — a zmienią się w złośliwie narysowane karykatury. Zdaje się, że balansowanie pomiędzy kpiną i tragedią najbardziej odpowiada zamierzeniom atutora.

(Fragment artykułu Czesława Miłosza, „Odrodzenie", 1945 r. Nr 333.

Wokół „Fantazego"

MIT O DEJANIRZE

Herakles był ulubionym bohaterem greckim. Każdy kraj i nieomal każde miasto chciało się pochwalić, że bodaj przez dzień gościło na swej ziemi syna Alkmeny .Legendy o Heraklesie w swym nieprzebranym bogactwie oplotły cały świat helleński. Śpiewano o nim pieśni i pisano sztuki teatralne.

Dejanira patrzyła na swego małżonka z zachwytem i podziwem. W istocie Herakles nie był podobny do innych ludzi. Długoletnie zmagania z potworami i olbrzymami spotęgowały jego wielką siłę i rozparły ciało w groźne kłębowisko muskułów. Podeszwy nóg tak stwardniały, że były grubsze i mocniejsze od sandałów. W biegu prześcigał dzikie kozy i jelenie. Był nieczuły na skwar i niepogodę. Skóra, wysmażona na wszystkich słońcach — pociemniała jak brąz. Biło od niego zdrowie szerokich pól, nocy przespanych pod niebem, tłustych ćwierci mięsa, którymi nasycał swój głód potężny. W płaszczu z lwiej skóry, ze wspaniałą grzywą włosów opadających na ramiona, z gwiazdami oczu błyszczących wśród gęstwy czarnego zarostu na ogorzałej twarzy — był piękny jakąś niesamowitą, pierwotną urodą.

Dejanira była przy nim drobna i maleńka. Brał ją co chwila na ręce, by nie utrudziła swych stóp na kamienistej drodze. A gdy przenosił ją przez głębokie strumienie, jego długa broda zanurzała się w wodzie i wówczas wyglądał niby jakiś bóg rzeczny, dobry i potężny. Tak wędrowali. Herakles chciał teraz założyć gdzieś własny dom, w którym mógłby odpoczywać, mieć jakiś kawał ziemi, aby sadzić kapustę i wieczorami przy kielichu opowiadać sąsiadom swoje przygody. Kiedy stanęli nad pewną rzeką szukając brodu, spotkali centaura Nessosa, który ofiarował się przenieść na grzbiecie Dejanirę. Ale gdy Herkules oddalił się o kilka kroków, fałszywy centaur porwał kobietę i zaczął uciekać. Herakles strzelił doń z łuku i zabił. Nessos umierając rzekł do Dejaniry: „Jeżeli chcesz mieć niezawodny środek, aby na zawsze zachować dla siebie miłość twego męża, nabierz trochę mojej krwi, która jest w tych sprawach cudownym lekarstwem". W tej chwili Herakles zawołał z przeciwiego brzegu: „Co robisz tam tak długo? Pozostaw go, niech zgnije, i chodź do mnie". — „Idę już" — odkrzyknęła Dejanira i prędko schowała pod suknię flakon z krwią Nessosa.

Dejanira była bardzo zadrosna. Zdawało się jej, że każda kobieta jest niebezpieczną rywalką. Myliła się, oczywiście, albowiem Herakles kochał ją całym sercem. Chcąc być bardziej pewną wierności męża, postanowiła wypróbować centaurowe lekarstwo. Krew Nessosa wylała na miednicę i wyprała w niej koszulę Heraklesa. Koszula zabarwiła się pięknym szkarłatem i Herakles ubrał się w nią, gdy szedł składać ofiarę Dzeusowi. Centaur się zemścił, zemścił się straszliwie. Jego krew była okrutnym jadem, który przesiąkł w ciało, wżarł się w nie i zaczął je trawić ogniem szalonego bólu. Herakles krzyczał i darł z siebie szaty, aż strzępy opadały razem z kawałami mięsa. Płakał. Ten olbrzym, który nie ugiął się pod najgroźniejszymi niebezpieczeństwami, który gniótł potworne cielska smoków i z bogami mógł walczyć zwycięsko — załamał się pod ciężarem niezmiernych katuszy, jakie nań sprowadziła słaba, kochająca niewiasta. Nie było już ratunku. Dejanira powiesiła się z rozpaczy. A bohater zawlókł się na górę wysoką, sam sobie ułożył stos pogrzebowy, rozesłał na nim skórę lwa, która mu dotąd wiernie służyła za okrycie, pod głowę podłożył maczugę i tak legł, aby żywcem spłonąć. Ledwie jednak pierwsze płomienie objęły bolesne ciało, rozległ się huk gromu i błyskawice zorały pociemniałe niebo. Wtedy przestał cierpieć.

(Fragment „Mitologii" Jana Parandowskiego, Warszawa, 1955 r.)

NOWA DEJANIRA SŁOWACKIEGO

Słowacki nie wziął na serio mitu. On z nim poigrał w sposób najbardziej swobodny i wirtuozowski. Tak, jakby to uczynił Giraudoux, a może śmielej jeszcze. Bo odwrócenie wszystkiego na wspak jest chyba dowodem szczególnej śmiałości, a żartobliwe podejście — perwersji artystycznej.

Któż tutaj jest Heraklesem w tej ... „Nowej Dejanirze"? A kto Nessusem? Kto Dejanirą, przez którą mityczny bohater ginie?

W swobodnym i żartobliwym ujęciu mitu przez Słowackiego fakt omyłkowego porwania zamiast hrabiny Idalii pani Omfalii Rzecznickiej jest centralnym obrazem, transpozycją porwania Dejaniry przez centaura Nessusa. Ale tam Nessus dobrze wiedział kogo unosi na grzbiecie, tu poeta każe mu się omylić. Co więcej, nie on jest właściwym Nessusem, ten Kałmuk, sługa Majora. Ten sam Major jest duchowo porywającym rzekomą Dejanirę-Idalię. A więc dwóch Nessusów i dwie Dejaniry, wszystko podwójne, jak i podwójną jest postać samego Heraklesa. Na skutek bowiem omyłki, qui pro quo, w momencie porwania, zarówno Fantazy za Idalią, jak i Rzecznicki za Omfalią stają się ścigającymi Nessusów Heraklesami. Pod magicznym piórem poety wszystko się mnoży i komplikuje, scena zapełnia ruchem, który jest złożony bo dwuznaczny. Ale na tym jeszcze nie koniec.

Do tak skonstruowanej dwupostaciowości mitu poeta dokłada jeszcze odwrócenie pewnych linii jego przebiegu. U niego bowiem nie Herakles-Rzecznicki strzela w pogoni za uciekającymi, ale Nessus-Kałmuk uprowadzający panią Omfalię strzela do Rzecznickiego. Nie Herakles-Fantazy musi umierać, ale właśnie Nessus-Major, bo pierwszy z nich to nie człowiek czynu, lecz romantyczny gaduła i deklamator poetyckiej, pustej prozy. I nie Herakles jest tu szlachetnym, ale właśnie demoniczny w starożytnym micie Nessus, który porywa Dejanirę nie dla siebie, przez zemstę, ale dla Jana przez serdeczną życzliwość.

Przedziwnie na deseniu biedermayrowskim utkał się mit heraklejski w bladych palcach Juliusza Słowackiego. I nie tylko na deseniu biedermayrowskim, ale także na osnowie wziętej z komedii pomyłek, sytuacyjnych niespodzianek, qui pro quo, satyry i ironii.

(Fragment szkicu Stefana Flukowskiego „Biedermayerowski Herakles", „Listy z Teatru" 1946 r. Nr 4)

SŁOWACKI I DOSTOJEWSKI

Nieraz przychodzi mi na myśl, że gdyby Dostojewski znał „Fantazego", to w nim by odnalazł cechy pokrewne. Nie mam tu miejsca na rozwinięcie mego poglądu. Lubimy odnajdywać w Słowackim cechy baroku, ale w takim razie i Dostojewskiego moglibyśmy równie dobrze za pisarza barokowego uznać. Jak rzekłem, nie mogę tu rozwijać swojej tezy, ograniczę się jedynie do paru przykładów. Znawcy Dostojewskiego zrozumieją od razu, o co mi chodzi.

Weźmy już tylko jako przykład pierwszy cały monolog Fantazego o Diannie. (...).

Przecież koniec tej tyrady:

„Ta panna... Czuję, że to podłość we mnie!
Ale mnie jakiś szatan wnętrzny kusi
Popełnić taką podłość i nikczemnie
Kupić ją... złotych polskich pół-milionem!".

jakby na obstalunek dla Dostojewskiego napisany! Rozmowa Dianny z Fantazym, zwłaszcza jej końcowe ustępy, niemniej się do tego zestawienia nadają:

„... Ojciec mój daje mnie tobie, a bierze
Twoje pieniądze. — Przebacz, że wyraźnie
Mówię... Mój ojciec ma ojcowskie długi,
A sam jest winien pół miliona w kaźnie,
A jutro — wszystkim chłopom biorą pługi
I w każdej chacie stawiają żołnierza.
Więc jeśli chaty te... jutro posłyszę,
Że krzyczą: „Boże!", a Bóg nie uderza
Piorunem... jeśli duch, co we mnie duszę,
Modlitwą, o! tej wioski nie obroni;
Jeśli mnie chłopki okrążą i padną
Do nóg... jak gdybym z gwiazdami na skroni
Stała w niebiosach — a ja męką żadną
Nie będę mogła wyratować ludu;
Jeśli Bóg z mego jedynie nieszczęścia
Chce siły, która, podobna do cudu,
Ten lud obroni... to się do zamęścia
Z panem — przychylę...".

Cała ta scena jakby z „Braci Karmazowów" wyjęta. A hr. Respekt ze swymi „anegdotami", „na pół dowcipnie — a na pół serio" rzucający na szyję Fantazemu tę córkę" — przecie żywcem mógłby być przeniesiony do pierwszej lepszej powieści rosyjskiego pisarza.

(Fragment studium Wacława Lednickiego „Tematy rosyjskie w twórczości Słowackiego" opublikowanego w Księdze zbiorowej w stulecie zgonu Słowackiego. Londyn, 1951 r.).

FANTAZY I IDALIA

Nie brak jest duchowego, moralnego piękna temu wielkiemu panu i wielkiemu poecie, co osądzony miał być i sam siebie osądzić w w tragikomedii Słowackiego. Jeżeli było w „Fantazym" kiedykolwiek serce, to zabiła je sprzymierzona z egoizmem wyobraźnia. Jeżeli człowiek ten, posiadający wielką kulturę, wielką wykwintność rasową, wielki, niezharmonizowany z życiem talent — miał kiedykolwiek w sobie zaród wielkości, to zniszczał on skutkiem braku woli. Energia duchowa zużyła się na wędrówki błędnego

rycerza w krainy fantazji — i na szukanie pięknych słów i gestów efektownych. Umysłowość niepospolita, podniecona przez literacką atmosferę byrońskiego buntu, sceptycyzmu i zniechęcenia, przesiąknięta estetyzmem arystokratycznym, doszła do niezadowolenia z rzeczywistości. Niezdolny do walki, do wysiłku realnego, Fantazy osnuł się światłem fikcji. Wymarzył sobie ideał przyszłych wieków — i zwolniony czuł się od obowiązków względem teraźniejszości. Życie dostosowywał do swych wymagań, stylizując je i — fałszując. Naprawdę dawał mu to tylko, co wobec bogactwa uzyskać się daje najłatwiej — dekorację zewnętrzną. Tłem dla siebie czynił ruiny Rzymu, pałace dawnych Cezarów, Alpy, Etnę, Wezuwjusza, blaski gwiazd i blade światło księżyca — i na tym tle sam przybierał pozę dostojnie tajemniczą Manfreda byronowskiego — i na tym tle układał sceny niezwykłe w stylu poematów własnych lub obcych, z duchami obcował, kochankom w Otellowej niby zazdrości sztylety do piersi przykładał — i na tym tle rzucał kaskady myśli niezwykłych i rakiety słów błyskotliwych, olśniewając drugich, wynosząc siebie na piedestał sztuczny — i na tym tle umieszczał kochanki swoje, donżuanowskiemu erotyzmowi dając pozory wzniosłego piękna. Poza i erotyzm wypełniał mu życie — i tylko czasem zabłyśnie trzeci jeszcze, niesfałszowany czynnik — rycerskość. Ceni on ją nie tylko jako romantyk, rozmiłowany w przeszłości rycerskiej; czuje ją w krwi swojej — ma zaletę ową, która często zasłonę błyszczącą rzucić potrafi na wady liczne — zaletę, która tak zdobi hrabiego Henryka — odwagę. I gdy ona się zbudzi, wtedy kosmopolita, rozkochany w niebie włoskiem, czyni się — Polakiem. Ale i rycerskość odrazu przechodzi w układanie scen efektownych. Odwaga pozwoli patrzeć w oczy śmierci — i ta śmierć jednak ustylizować się musi poetycznie. Fantazy potrafi umrzeć; to go podnosi nad poziom pospolitości; ale potrafi umrzeć tylko jako aktor, sobie i drugim narzucić pragnący słowa: „Jaki artysta we mnie ginie...".

Komedianctwo wrosło mu w duszę — w tej duszy jednak tkwi także wybitny intelektualizm, zaostrzony krytycyzmem. To sprawia, że Fantazy uświadamia sobie kłamstwo swego życia i jego marność. Szatan jego szepce mu do ucha, jak hrabiemu Henrykowi: „Dramat układasz" — aktor nieustanny jest nieustannym widzem, czasem zapewne podziwiającym siebie, częściej zdzierającym maskę, przez siebie samego nakładaną. Trwa w nim poczucie dysonansu. W stylu epoki reaguje na nie — drwiącym uśmiechem. Lekceważy wszystko, nawet poezję własną. W świetle krytycyzmu drwiącego potęguje się w nim przesyt i nuda... i pod maską komediancką przebiegają po twarzy drgnienia tragiczne.

„Tony moje drwiące
Były boleścią ducha ostateczną".

Bawiąc się życiem — o ile człowiek znudzony bawić się może — rozumie doskonale fałszywą swą postawę, fałsz wymagań i ocen, brak naturalnego reagowania wobec rzeczywistości. Oskarża o to, jako winowajców, intelekt swój i wyobraźnię:

„Ach! jak szkodzą
Uczuciom... myśli nadto rozwinięte!
Zda się, upiory piękniejsze, że smętne —
Zdaje się, kwiaty smętniejsze — że ścięte —".

Ta psychika romantyczna rozwinęła się u arystokraty — i to ułatwiło rozwój cech niektórych i użyczyło barwy odrębnej. Fantazemu idzie wszystko w życiu łatwo, nic nie wymaga od niego wysiłku, pracy; wszczepione mu poczucie

wyższości własnej, skłonność do lekceważenia innych, do traktowania ich jako zabawki lub narzędzia. Potomek rodu magnackiego — w spuściźnie już otrzymał przesyt, nudę. Nie postanowieniami żyje, ale kaprysami — i przez konsekwencję kaprysu popaść może w sprzeczność z naturą własną. Doszedł do dziwnej kombinacji wrażliwości i znieczulenia; przesubtelnienie łączy się u niego — jako niekiedy w jego pierwowzorze — z brakiem delikatności uczuć.

(Fragment z III tomu monografii Juliusza Kleinera „Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości". Warszawa, 1923 r.).

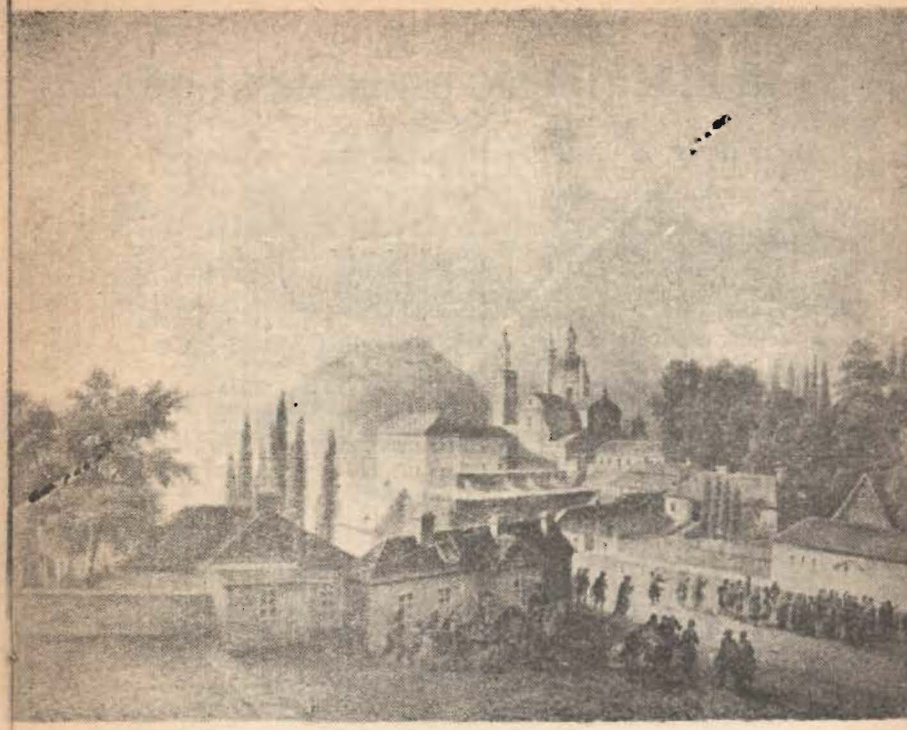
Wyrazicielką wzniosłego satyrycznego humoru, z którego narodził się może cały pomysł dramatu, jak już zaznaczono, uczynił Słowacki Idalię. Ją obdarzył tym spojrzeniem na świat jako smutną komedię, i tą melancholię zawodu, którą znało niewątpliwie serce p. Bobrowej i serce poety po rozstaniu z nią. (...).

Idalia jest też wyrazicielką tej wzgardy ducha poety, z której się rodzi paląca satyra, przepojona troską o Polskę:

„Bo, że ojczyzna ta mre... to się zdaje,
Że wszystkie kwiaty więdną na tym grobie
I wszystko państwo ginie — a lokaje
W panów ubrawszy się, wiodą romanse,
Serca wieszając wzięte — u zegarka;
Potem poezje piszą — i bilanse
Handlowe...". (akt. II, sc. 3).

Tą samą wzgardą, mającą coś z satyry społecznej, tchną przemówienia Idalii i w 2 scenie aktu IV. Ona jest więc nie tylko główną, obok Fantazego, reprezentantką zakłamania romantycznego, ale także wyrazicielką tych najszerszych wniosków i uogólnień, które nasuwa „Fantazy" jako dramat społeczny.

(Fragment wstępu Stefana Kołaczkowskiego do „Fantazego". Wydanie „Biblioteki Narodowej". Kraków, 1927 r.).



JAN KOTT

Krzemieniec

Pąki zgniłozielonych ponad miastem cerkwi
i niebo nad wieczorem tak szare jak oczy.
W gardle więzną wzruszeniem obce słowa we krwi,
— pluł krwią.
Wiosną kwitnęły mu w Grecji magnolie.

Tu słowiki kląskaniem tną błękitne noce,
jesion liście, jak strofy, na grób matki złożył, —
po cmentarzu tunickim tłukły się melodie
listów, co pisał do niej chory chłopiec, Julo.

Rankiem puszysta trawa jest mokra od rosy
nad Lac de Garde zielonym i na Bony górze
i w miejscu, gdzie dom twój stał — rosarium, a róże,
krwawe róże do słońca kule pąków tulą.

Lecz komu w wąskim jarze duszno wiosną będzie,
szmeru rosnących kwiatów pójdzie szukać latem —
jak osy wokół głowy będą rymy brzęczeć,
a on nazwie na nowo kwiat kwiatem.

1935.

Na marginesie przedstawienia

„OCZY CZARNE CZY NIEBIESKIE MA DIANNA"?

Tak zatytułował Tadeusz Peiper swój świetny artykuł o „Fantazym" („Odrodzenie", 1946 r. Nr 37). Zajął się w nim pewnymi niejasnościami dramatu Słowackiego. „Fantazy" — jak wiadomo — niebył wydany za życia poety i Słowacki pozostawił utwór bez ostatecznego wykończenia w szczegółach. Stąd, na przykład, niezdecydowanie poety w wyborze koloru oczu dla Dianny, która ma je raz „czarne" a kiedy indziej „szafirowe". Peiper wynalazł aż sześć rozmaitych niekonsekwencji Słowackiego, zarówno w dialogach, jak — co dla nas najistotniejsze — w akcji tragikomedii. Po ukazaniu się szkicu Peipera głos zabrał Mieczysław Jastrun („Kuźnica", 1946 r. Nr 39):

„Czy Dianna ma oczy niebieskie,

Czy Dianna ma czarne oczy,

Czy Dianna ma w oczach szkło czeskie

Czy w nich błękit, czy noc się mroczy?

Może duch Słowackiego nam powie?

Może Kleiner? może aniołowie?".

Ani Kleiner, ani aniołowie, ale właśnie Jastrun, który sam rozwiązał żartobliwie tu rozważany problem koloru oczu córki Respektów — pisząc, że Słowacki „nie zna stałych kolorów, barwy płyną w jego wierszach, zmieniając się ustawicznie. Nic więc dziwnego, że Fantazy widział „pannę z czarnymi oczyma", a Jan „oczęta sine we łzach".

Spór o „oczy Dianny" to jednak tylko żart filologiczny. Natomiast ważniejsza dla scenicznej interpretacji utworu jest sprawa dwukrotnego zwrócenia pierścionka Dianny: na początku aktu II Jan oddaje go Stelli, a w ostatniej scenie tegoż aktu — Księdzu Lodze. Słusznie pisał Peiper w cytowanym już artykule: „Teatr nie ma odsyłaczy, teatr musi wszystko powiedzieć sześcianem swej sceny. Z faktu, że autor nie nadał „Fantazemu" postaci ostatecznej bierze teatr prawo do dokonania w nim niezbędnych uzgodnień, co w tym wypadku sprowadza się tylko do w y b o r u między zaprzeczającymi sobie miejscami. „Wyboru takiego dokonaliśmy: Jan nie oddaje pierścionka Stelli, otrzymuje go tylko Ksiądz Loga. Nie zajmuję się już bliżej innymi propozycjami Peipera. Większość wymienionych przez niego niekonsekwencji wydaje mi się pozorna i wcale nie narzuca żelaznej konieczności wyboru.

Teatr wystawiając utwory klasyka ma obowiązek korzystać z najlepszego wydania krytycznego tekstu. Że nie jest to tylko formalność postaram się wykazać niżej. Tekst „Fantazego", który był podstawą niniejszego opracowania reżyserskiego i dramaturgicznego oparto na monumentalnym wydaniu „Dzieł wszystkich" Słowackiego pod redakcją Juliusza Kleinera. Tekst ten w licznych drobnych szczegółach różni się od wydań popularnych Ossolineum i PIWu, na których opierały się powojenne przedstawienia. Mnóstwo drobnych poprawek i retuszów, dokonanych z imponującą precyzją i pomysłowością Jana Kuźmiara, przynosi wiele zmian istotnych dla interpretacji aktorskiej. I na przykład — dotychczas Idalia tak reagowała na wiadomość o „szaleństwach" „Fantazego" (akt IV):

„Wariacja więc wraca

Do tych różanych uczuć owiniętych

Girlandą kwiatów i gwiazd — i zbogaca

Krainę duchów...".

Myśl niezbyt jasna. Tymczasem Słowacki napisał: **„Wariuje więc wraca"**. Co znaczy, że uniesienie Fantazego i pojedynek z Majorem w obronie czci Idalii — został zrozumiany przez nią (trafnie zresztą) jako powrót do dawnych „różanych uczuć", powrót do dawnej kochanki. W innym miejscu, w akcie III Idalia mówiła:

„Ja, nawykniona śród każdej tortury

Nadziei z serca, a trucizny z ręki,

Zawszem gotowa powitać wypadek

Uśmiechem albo śmiertelną bladością,...".

Fragment monologu Idalii stanie się zrozumiały gdy damy inną lekcję tekstu, a mianowicie:

„Ja, nie wypuszczam śród każdej tortury

Nadziei z serca, a trucizny z ręki,...".

(Tu ośmielam się poprawić edytora, którego wersja „nawypuszczam" jest nie jasna).

Oprócz poprawiania błędów (poza jednym wypadkiem w akcie I, gdzie ze względów teatralnych słowa anansujące Respekta pozostawiono Rzecznickiemu) — wprowadzono na scenę, zgodnie z edycją krytyczną, następujące kwestie Majora i Respekta w akcie III (mowa o porwaniu Idalii):

MAJOR: No, ja mam dekret na nią — że w jej domu

Jest Włoch franmason.

RESPEKT: Ale w moim dworze

Taki rapt...

Dotychczasowe inscenizacje „Fantazego", o ile mi wiadomo, nie wykorzystały tzw. scen i ustępów zaniechanych, których Słowacki do dramatu ostatecznie nie włączył. Inscenizator, oczywiście, ma zawsze prawo korzystać z tego rodzaju wariantów, tym bardziej, że w tym wypadku ma do czynienia z dramatem przez autora nie wykończonym. Właśnie z takich fragmentów pochodzą słowa Jana z odsłony trzeciej:

„Słuchałem, siostro, pod szlacheckim progiem

Jak szpieg, a wszędy taka cichość głucha,

Że na Sybirze — to bez przenośni

Powiadam tobie — że już na Sybirze

O Polsce jasnej gadają i głośniej

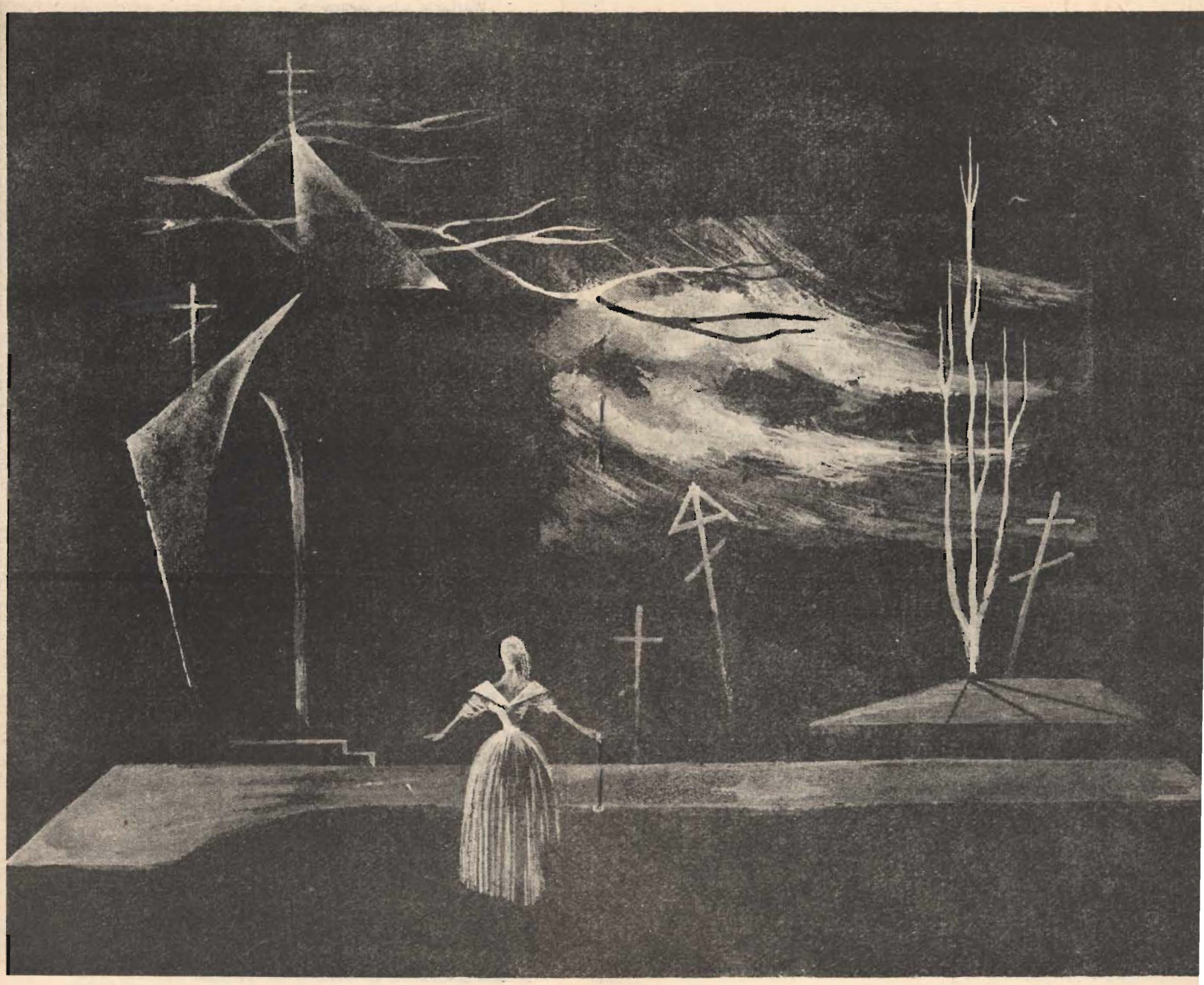
Sami Moskale, siostro... więcej prawią

O naszych sercach... cudach większej miary

Sądzą być — naszą broń... i szablic naszych

Większe już widzą we snach półksiężyce".

Tyle o najważniejszych „nowaliach" opracowania tekstu. Przy okazji, by uniknąć nieprozumień, pragnę podkreślić, że fakt oparcia się na pełnym, najnowszym wydaniu „Fantazego" nie oznacza bynajmniej wprowadzenia na scenę c a ł o ś c i tekstu. Dokonano bowiem kilku cięć starając się



RYSZARD KUZYSZYN

PROJEKT DEKORACJI (AKT 5)

nie naruszać istotnych wiązadeł dramatu i, tam gdzie to było możliwe, struktury wiersza Słowackiego. Trudno czasem uniknąć takich przykrych zabiegów, ale teatr — trawestując Słowackiego — „ do skrótów ma jak sądzę prawo".

„W POJEDYNKU NASZ MAJOR ZASTRZELONY!"

Tak mówi Respekt do żony w ostatniej scenie dramatu. I mówi prawdę. Rzecznicki w obronie honoru żony — porwanej przez Kałmuka p. Omfalii — wyzwał Majora na pojedynek. Major wyzwanie przyjął i otrzymał śmiertelny postrzał.

Dlaczego o tym piszę? Takie zakończenie „Fantazego" dla nieuprzedzonego widza jest chyba oczywiste. Tymczasem w pracach historyczno-literackich i w tradycji scenicznej utarło się uparte i, aż do lat ostatnich, niezachwiane — przekonanie o samobójczej śmierci Majora. Wielu historyków i krytyków uważało to samobójstwo za nieuzasadnione, za zgrzyt czy nawet poważny błąd w strukturze dramatu. Nikt jednak, aż do czasów powojennych, nie próbował inaczej odczytać utworu. Tezę o śmierci Majora w pojedynku z Rzecznickim pierwszy wysunął Tadeusz Peiper bliżej się zresztą całą sprawą, dla niego zupełnie oczywistą, nie zajmując. Dyskusja na ten temat rozpoczęła się dopiero w roku 1951 po przedstawieniu „Fantazego" w Teatrze „Wybrzeże" (ciekawy artykuł Andrzeja Odnowy „Kulisy śmierci Majora", „Dziś i Jutro", 1951 r., Nr 10). Wznowiono ją w 1955 r. po premierze w Kielcach, ale tym razem na znacznie niższym poziomie.

Uwagi te nie mogą przeistoczyc się w artykuł dyskusyjny, jestem więc zmuszony przedstawić tylko w ogromnym skrócie argumenty za przyjętym w niniejszym opracowaniu scenicznym rozwiązaniem sprawy śmierci Majora:

1. Rzecznicki w akcie IV zapowiada Idalii wyzwanie Majora (**„Lecz tego wieczora ja moją zrobię rzecz..."** (...) **„zrobię rzecz nie lada, bo trzeba, żeby na obywatelu nie było plamy...**). Chwilę później, gdy dowiedział się o pojedynku karcianym Majora z Fantazym — decyduje się ostatecznie:

   „Na Boga! muszę widzieć się z Majorem
   Twarz w twarz. On mi to wszystko wytłumaczy
   I pod właściwym te rzeczy kolorem
   Musi obaczyć ze mną... i traktować
   Jak z człowiekiem...".

2. W chwili, gdy na cmentarzu pada strzał — pierwszą osobą znajdującą się w pobliżu Majora jest Rzecznicki. I to on właśnie wzywa pomocy dla rannego.

3. **„Dał satysfakcję i za honor ginę..."** mówi ranny Major i natychmiast daje do zrozumienia Fantazemu, że pojedynek z nim był bezpodstawny i winien pójść w zapomnienie:

   „Ja twojego stuku
   Po twarzy nie czuł już... Czuł — to zapomniał
   A nie zapomniał, to odpustył z duszy".

4. Respekt informuje żonę, że **„W pojedynku nasz Major zastrzelony".**

Według dawnych interpretacji Major popełnia samobójstwo. Odebranie sobie życia —

a) było wynikiem pojedynku z Fantazym, bo skoro Major darował Respektowi głowę Fantazego — to sam obowiązany był zastrzelić się przed północą. Tymczasem nie wynika to wcale z umowy pojedynkowej, a słowa Majora zwrócone do Fantazego w ostatniej scenie zaprzeczają zupełnie takiemu rozwiązaniu,

b) spowodowane zostało chęcią dopomożenia Janowi i Diannie. Major przed śmiercią oddaje im swój majątek co umożliwia Diannie zerwanie z Fantazym. To z kolei pomysł nonsensowny, że aż dziw, iż przez wielu brany zupełnie poważnie. Bo, po pierwsze — Major nie musi się zabijać, by zrobić taki prezent, po drugie — skąd ma pewność, że nie zabije się od razu, że zostanie półżywy odnaleziony w nocy na cmentarzu i że zdąży złożyć swą przedśmiertną ofiarę.

c) miało stać się ekspiacją, moralnym zadośćuczynieniem za porwanie Rzecznickiej, za całą awanturę wywołaną niefortunnym pomysłem Majora. Taka interpretacja wydaje mi się, poza wszystkim innym, zupełnym nonsensem psychologicznym jako czyn sprzeczny z charakterem Majora.

Pozostaje do rozpatrzenia jeszcze jedna, jak mi się wydaje bardzo istotna, a dotychczas pomijana sprawa. Dlaczego tyle niejasności wokół pojedynku Majora z Rzecznickim? Dlaczego Major na nic o nim nie wspomina? Dlaczego mówi do Fantazego, że nie może się „tłumaczyć jaśniej"? I wreszcie najistotniejsze: dlaczego Rzecznicki żądanie satysfakcji od Majora nazywa „rzeczą nie lada"? Otóż wyjaśnienie wydaje się proste. Cały „Fantazy" dowodzi jak znakomicie Słowacki znał życie w kraju, jak bezbłędne są tu wszelkie realia (od architektonicznych do ekonomicznych) ówczesnej rzeczywistości krajowej. Ze wspomnień, listów krewnych, lektury wydawnictw krajowych — zbudował Słowacki prawdziwy w szczegółach wierny w atmosferze obraz życia na Podolu w latach trzydziestych XIX wieku. Wiedział więc niewątpliwie, że pojedynek Polaka z oficerem carskim był wówczas czymś niedopuszczalnym. Bez względu na rezultat wymiany strzałów takie spotkanie kończyło się dla Polaka zsyłką na Sybir. I właśnie dziwny pojedynek Majora z Fantazym, który zakończyć ma się samobójstwem, a rzecz cała może pozostać przed władzami w tajemnicy. Dlatego Rzecznicki uważa wyzwanie Majora za czyn nie lada i dlatego strzela się z nim na odludziu, bez sekundantów. I wreszcie dlatego Major milczy o pojedynku, nie chcąc narazić Rzecznickiego, Idalii i Respektów na prześladowania.

Nie starcza tu miejsca na zastanowienie się nad znaczeniem interpretacji śmierci Majora. Wrażliwy widz zrozumie jednak od razu jak wiele przydaje ona tragicznej, gorzkiej ironii przedziwnej tragikomedii Juliusza Słowackiego.

JERZY TIMOSZEWICZ

„Fantazy" na scenach polskich

Prapremiera „Fantazego" (grywanego także pt. „Niepoprawni" bądź „Nowa Dejanira") odbyła się 9 maja 1867 roku w Stanisławowie. W latach 1867—1939 wystawiono „Fantazego" w teatrach polskich 37 razy. Do najważniejszych przedstawień zaliczyć należy inscenizację Tadeusza Pawlikowskiego (Kraków 1899 r.), przedstawienie krakowskie z 1903 r. (z Heleną Modrzejewską, Michałem Tarasiewiczem, Stanisławą Wysocką i Aleksandrem Zelwerowiczem) oraz dwie inscenizacje Juliusza Osterwy (Warszawa, 1929 r. i Kraków 1932 r.).

od roku 1945

ŁÓDŹ

19. VI. 1945 r., Teatr Wojska Polskiego. Inscenizacja i reżyseria Juliusz Osterwa. Dekoracje: Stanisław Teisseyre. Kostiumy: Adam Gerżacbeck. Muzyka: Mieczysław Mierzejewski.

Obsada: FANTAZY: Jan Kreczmar. RZECZNICKI: Stanisław Grolicki. RESPEKT: Gustaw Buszyński. RESPEKTOWA: Janina Godlewska. DIANNA: Elżbieta Barszczewska. STELLA: Zofia Mrozowska. KAJETAN: Kazimierz Szubka. MAJOR: Władysław Krasnowiecki i Kazimierz Wichniarz. JAN: Marian Wyrzykowski. IDALIA: Janina Romanówna. KSIĄDZ LOGA: Wojciech Brydziński. HELENKA: Halina Czengery. LOKAJ IDALII: Andrzej Bogucki i Janusz Kozłowski.

KRAKÓW

10. X. 1946 r., Teatr im. Słowackiego. Reżyseria: Juliusz Osterwa. Dekoracje: Stanisław Teisseyre. Kostiumy: Stanisław Rzecki. Muzyka: Kazimierz Meyerhold.

Obsada: FANTAZY: Juliusz Osterwa i Jerzy Kaliszewski. RZECZNICKI: Tadeusz Białkowski. RESPEKT: Kazimierz Opaliński. RESPEKTOWA: Janina Zielińska. DIANNA: Zofia Rysiówna. STELLA: Aleksandra Śląska. KAJETAN: Adam Hanuszkiewicz. MAJOR: Zbigniew Filus. JAN: Zdzisław Mrożewski. IDALIA: Lidia Korwin. KSIĄDZ LOGA: Stefan Michułowicz. HELENKA: Kazimiera Szyszko-Bohusz. LOKAJ IDALII: Józef Niewęgłowski. KAŁMUK: Bolesław Smela.

OLSZTYN

4. X. 1947 r., Teatr im. Jaracza. Reżyseria: Janusz Strachocki. Scenografia: Kazimierz Pręczkowski.

Obsada: FANTAZY: Janusz Strachocki. RZECZNICKI: Aleksander Sewruk. RESPEKT: Tadeusz Olderowicz. RESPEKTOWA: Maria Wojdalińska. DIANNA: Maria Homerska. STELLA: Alicja Ursyn-Szantyrówna. KAJETAN: Aleksander Michałowski (jun.). MAJOR: Wiktor Nanowski. JAN: Tadeusz Samogi. IDALIA: Julia Sokolicz-Arnoldtowa. KSIĄDZ LOGA: Zbigniew Niewczas. HELENKA: Magdalena Sadowska. LOKAJ IDALII: Tadeusz Janczar.

FANTAZY na scenie Teatru im. Jaracza w Olsztynie

WARSZAWA

10. VII. 1948 r., Teatr Polski. Reżyseria: Edmund Wierciński. Dekoracje i kostiumy: Teresa Roszkowska. Muzyka: Witold Lutosławski.

Obsada: FANTAZY: Jan Kreczmar. RZECZNICKI: Czesław Kalinowski. RESPEKT: Władysław Bracki. RESPEKTOWA: Leokadia Pancewicz-Leszczyńska. DIANNA: Elżbieta Barszczewska. STELLA: Zofia Mrozowska i Halina Czengery. KAJETAN: Tadeusz Kosudorski MAJOR: Aleksander Zelwerowicz. JAN: Mieczysław Milecki. IDALIA: Janina Romanówna. KSIĄDZ LOGA: Wojciech Brydziński. HELENKA: Melania Chrzanowska. LOKAJ IDALII: Stanisław Jaszkowski. BASZKIR: Henryk Rzętowski.

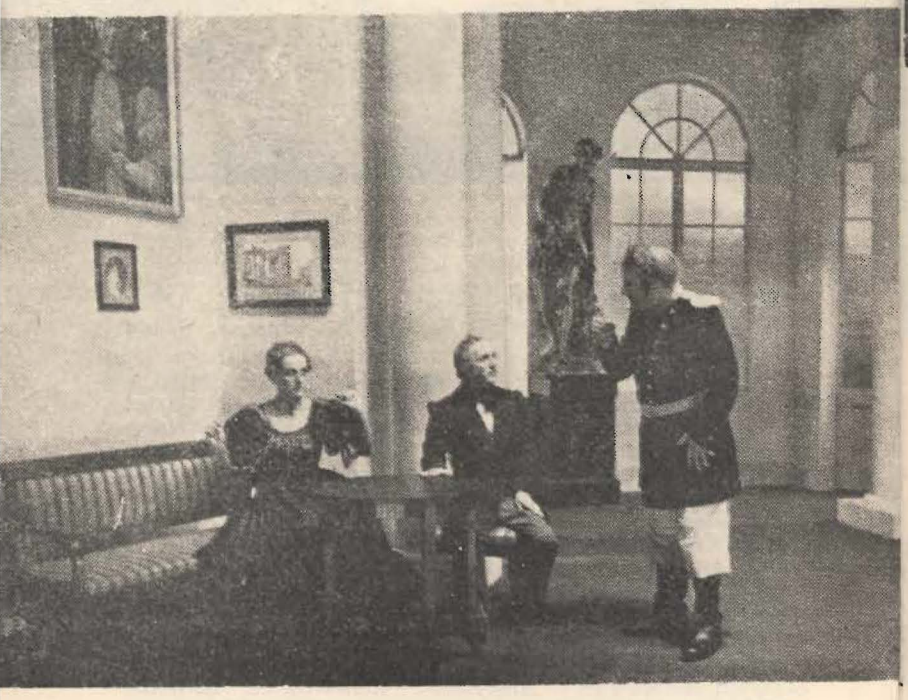
Przedstawienie wznowione w 1949 r. pod kierownictwem reżyserskim Jana Kreczmara. Zmiany w obsadzie: RESPEKT: Gustaw Buszyński. STELLA: Halina Czengery i Aalina Jankowska. KAJETAN: Ludwik Jabłoński. MAJOR: Saturnin Butkiewicz i Aleksander Zelwerowicz. KSIĄDZ LOGA: Wojciech Brydziński i Tytus Dymek. LOKAJ IDALII: Antoni Cezarewicz.

FANTAZY na scenie Teatru Polskiego w Warszawie

GDYNIA — GDAŃSK — SOPOT

3. XII. 1950 r., Teatr Wybrzeże. Inscenizacja i reżyseria: Dobiesław Damięcki. Dekoracje i kostiumy: Feliks Krassowski. Muzyka do pieśni Jana: Władysław Walentynowicz.

Obsada: FANTAZY: Stanisław Malatyński. RZECZNICKI: Ambroży Klimczak. RESPEKT: Władysław Hermanowicz. RESPEKTOWA: Wanda Stanisławska-Lathe. DIANNA: Ewa Drozdowska i Kira Pepłowska. STELLA: Anna Rumlowa. KAJETAN: Jerzy Sopoćko. MAJOR: Dobiesław Damięcki. JAN: Jerzy Śliwa. IDALIA: Teresa Mardecka i Barbara Nowakowska. KSIĄDZ LOGA: Mieczysław Nawrocki. HELENKA: Krystyna Wojtycka.



FANTAZY na scenie Teatru Wybrzeża

SZCZECIN

21. XI. 1953 r.,Teatr Polski. Reżyseria: Maria Straszewska. Scenografia: Anna Walcuch.

Obsada: FANTAZY: Witold Skaruch. RZECZNICKI: Maria Nosek i Ryszard Pietruski. RESPEKT: Władysław Jabłoński. RESPEKTOWA: Maria Kassowska. DIANNA: Irena Kuchalska i Irena Remiszewska. STELLA: Janina Traczyk. KAJETAN: Kazimierz Iwor. MAJOR: Kazimierz Brodzikowski. JAN: Ryszard Bacciarelli. IDALIA: Sabina Mielczarek i Janina Rzasa. KSIĄDZ LOGA: Marian Nosek i Gustaw Rasiński. HELENKA: Alfreda Bayll. — KAŁMUK: Bogusław Marszałek.

FANTAZY na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie

KRAKÓW

9. VII. 1954 r., Teatr im. Słowackiego. Reżyseria: Henryk Szletyński. Scenografia: Andrzej Pronaszko. Muzyka do pieśni Jana: Artur Malawski.

Obsada: FANTAZY: Hugo Krzyski. RZECZNICKI: Eugeniusz Solarski i Ambroży Klimczak. RESPEKT: Eugeniusz Fulde. RESPEKTOWA: Jadwiga Zaklicka. DIANNA: Marta Stebnicka. STELLA: Aleksandra Karzyńska. KAJETAN: Jan Norwid. MAJOR: Władysław Woźniak. JAN: Stanisław Zaczyk. IDALIA: Zofia Tymowska. KSIĄDZ LOGA: Bolesław Loedl. HELENKA: Zofia Ankwicz. LOKAJ IDALII Edward Dobrzański i Ryszard Krzyżanowski.

KIELCE — RADOM

2. VIII. 1955 r., Teatr im. Żeromskiego. Inscenizacja: Irena Byrska i Tadeusz Kubalski. Reżyseria: Tadeusz Kubalski. Dekoracje: Marian Gostyński. Kostiumy: Salomea Gawrońska. Muzyka do pieśni Jana: Anatol Zarubin.

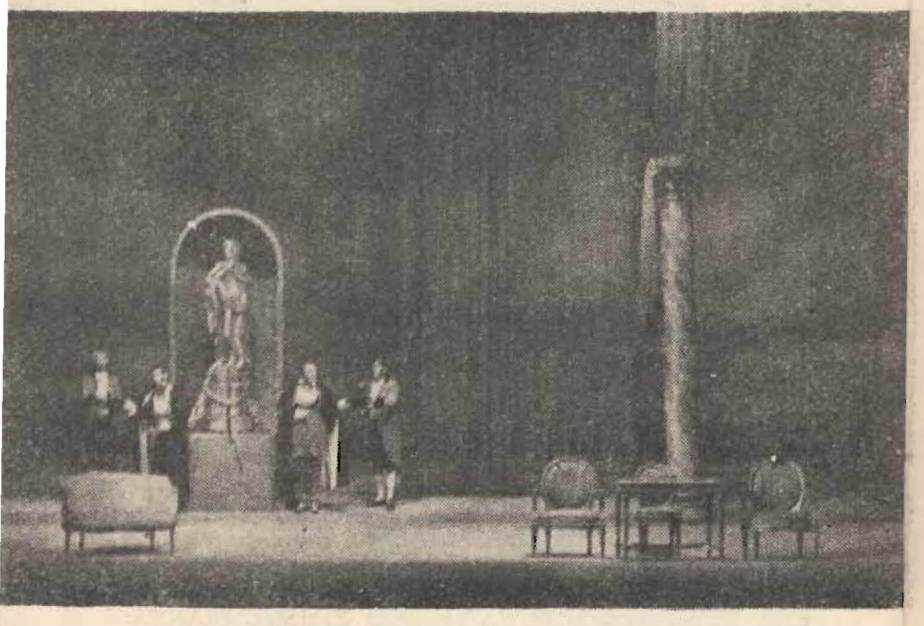
Obsada: FANTAZY: Andrzej Balcerzak i Ryszard Moskaluk. RZECZNICKI: Bolesław Orski. RESPEKT: Bronisław Borski. RESPEKTOWA: Maria Hryniewicz-Winklerowa. DIANNA: Barbara Wałkówna. STELLA: Xenia Jaroszyńska. KAJETAN: Stanisław Kamiński. MAJOR: Edmund Karasiński. JAN: Józef Zbiróg. IDALIA: Kazimiera Mochlicka. KSIĄDZ LOGA: Adam Rokossowski. HELENKA: Adela Zgrzybłowska. LOKAJ IDALII: Andrzej Balcerzak i Ryszard Moskaluk.

KATOWICE

15. IX. 1955 r., Teatr Śląski im. Wyspiańskiego. Reżyseria: Gustaw Holoubek. Scenografia: Wiesław Lange. Muzyka do pieśni Jana: Stanisław Skrowaczewski.

Obsada: FANTAZY: Gustaw Holoubek. RZECZNICKI: Mieczysław Ziobrowski. RESPEKT: Roman Hierowski. RESPEKTOWA: Janina Morska. DIANNA: Danuta Bleiche-

równa. STELLA: Ewa Żylanka. KAJETAN: Mieczysław Daszewski. MAJOR: Wacław Zastrzeżyński. JAN: Bolesław Smela. IDALIA: Irena Tomaszewska. KSIĄDZ LOGA: Władysław Przebiński. HELENKA: Elwira Dolińska. LOKAJ IDALII: Andrzej Hołaj.



FANTAZY na scenie Teatru Śląskiego im. Wyspiańskiego w Katowicach

LUBLIN

29. XI. 1956 r., Teatr im. Osterwy. Reżyseria: Jan Kreczmar. Współpraca reżyserska: Maria Straszewska. Scenografia: Jerzy Torończyk i Teresa Targońska. Muzyka: Ryszard Schreiter.

Obsada: FANTAZY: Jan Kreczmar i Zbysław Jankowiak. RZECZNICKI: Lech Skolinowski. RESPEKT: Jarosław Skulski. RESPEKTOWA: Maria Wojdalińska. DIANNA: Teresa Lassota. STELLA: Xenia Jaroczyńska. KAJETAN: Stanisław Maleszewski. MAJOR: Aleksander Aleksy. JAN: Stanisław Mikulski. IDALIA: Maria Górecka. KSIĄDZ LOGA: Juliusz Dziemski. HELENKA: Maria Możdżeniówna. LOKAJ IDALII: Andrzej Chmielarczyk.

KOSZALIN

12. IV. 1958 r., Bałtycki Teatr Dramatyczny. Reżyseria: Tadeusz Aleksandrowicz. Scenografia: Zofia Wierchowicz. Muzyka wg Johanna Hummla.

Obsada: FANTAZY: Zbigniew Leśnicki. RZECZNICKI: Bogdan Proskurnicki. RESPEKT: Henryk Halski i Henryk Kleps. RESPEKTOWA: Stefania Kornecka-Cybulska i Maria Zapolska. DIANNA: Alina Horanin. STELLA: Barbara Charewicz. KAJETAN: Marek Pokrzywko i Waldemar Wierzbowski. MAJOR: Wirgiliusz Gryń. JAN: Jan Ibel. IDALIA: Walentyna Lisowska. KSIĄDZ LOGA: Henryk Kleps i Stanisław Walicki. HELENKA: Wiktoria Gryń. LOKAJ IDALII: Jerzy Bogdanowicz.

WROCŁAW

21. II. 1959 r., Teatr Polski. Inscenizacja i reżyseria: Maria Leonia Jabłonkówna. Scenografia: Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski. Muzyka: fragment koncertu a-moll Hummla.

Obsada: FANTAZY: Andrzej Bołkowski. RZECZNICKI: Jerzy Adamczak. RESPEKT: Józef Pieracki. RESPEKTOWA: Julia Arnoldt. DIANNA: Jadwiga Bibczyńska. STELLA: Łucja Burzyńska. KAJETAN: Mieczysław Nawrocki. MAJOR: Juliusz Grabowski. JAN: Piotr Kurowski. IDALIA: Halina Dobrowolska. KSIĄDZ LOGA: Władysław Dewoyno. HELENKA: Barbara Jakubowska. LOKAJ IDALII: Wiesław Kowalczyk.

Po wojnie dramat grano wyłącznie pod tytułem „Fantazy" bądź „Fantazy czyli Nowa Dejanira".

NA PODSTAWIE DOTYCHCZASOWEGO STANU BADAŃ PRZYJĄĆ MOŻNA, ŻE PRZEDSTAWIENIE W TEATRZE ZIEMI LUBUSKIEJ, JEST 50 PREMIERĄ W DZIEJACH SCENICZNYCH „FANTAZEGO".

I W O G A L L

1890 — 1959

Dnia 12 lutego 1959 r. zmarł w Krakowie jeden z najwybitniejszych twórców współczesnego polskiego teatru — scenograf, reżyser, pedagog i organizator życia teatralnego — Iwo Gall.

Syn znanego kompozytora Jana Galla, urodził się 1. IV. 1890 r. w Krakowie i w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął studia plastyczne, które kontynuował w Berlinie i w Wiedniu. Podczas pobytu w Wiedniu, w latach wojny 1914/1918, zetknął się z teatrem, współpracując przy wystawieniu „Hamleta" w Neue Wiener Bühne. Po powrocie do kraju zadebiutował jako scenograf na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie projektując dekoracje i kostiumy do „Horsztyńskiego" Słowackiego i „Strasznych dzieci" Rostworowskiego. W roku 1922, związał się na dłuższy okres z „Redutą" Juliusza Osterwy i w tym teatrze, w Warszawie i w Wilnie, stworzył szereg ciekawych inscenizacji plastycznych m. innymi „Księcia Niezłomnego" Calderona, „Mazepy" Słowackiego, „Sędziów" Wyspiańskiego, „Snu" Kruszewskiej. Podczas pobytu w Wilnie, w sezonie 1929/30 kierował także „Studiem Hebrajskim", którego wychowankowie utworzyli później „Habimę". W roku 1930 przeniósł się do Warszawy, gdzie współpracował z różnymi teatrami, przede wszystkim jednak z teatrem Stefana Jaracza „Ateneum", w którym wystawił swoją słynną „Zemstę" (reż. S. Perzanowska) stanowiącą, przez zerwanie z obyczajową opisowością, punkt zwrotny w inscenizacji sztuk fredrowskich.

W roku 1933, Gall rozpoczął swoją działalność dyrektorską, kierując teatrami w Częstochowie (Teatr Kameralny 1933-35), Warszawie (Teatr Powszechny 1936-37) i Kaliszu (Teatr Miejski 1937-38).

W czasie okupacji przebywał w Warszawie prowadząc tajne „Studio architektoniczno-teatralne" i „Studio Dramatyczne".

Po wojnie kontynuował swoją pracę pedagogiczną we własnym „Studio" w Krakowie, a w roku 1946 ze swoimi wychowankami zorganizował „Teatr Wybrzeże" w Gdyni. W teatrze tym stworzył szereg wybitnych insecnizacji, m. innymi — „Homera i Orchidei" Gajcy'ego, „Balladyny" Słowackiego, „Wesela" Wyspiańskiego, „Żeglarza" Szaniewskiego, „Jak wam się podoba" Szekspira. Ta ostatnia przyniosła mu nagrodę na Festiwalu Szekspirowskim w 1947 r. W latach 1949-53, kierował Gall Teatrem im. Jaracza w Łodzi (inscenizował tam m. innymi: „Wiśniowy sad" Czechowa, „Rodziną" Popowa), a w ostatnich latach pracował jako reżyser w Krakowie. Jego ostatnimi pracami reżyserskimi były: „Opowieść zimowa" Szekspira w Krakowie i „Świerszcz za kominem" Dickensa i „Wesele" Wyspiańskiego w Bielsku. Zmarł w trakcie prób sztuki Zapolskiej „Skiz", którą reżyserował wspólnie z żoną Haliną w Teatrze Starym.

Dorobek artystyczny Galla jest niezwykle bogaty — stworzył przeszło 300 scenografii i wyreżyserował około 250 przedstawień. Szereg wybitnych aktorów Jemu zawdzięcza swój start artystyczny. Artystyczne Credo, które starał się zrealizować w ciągu swojego pracowitego życia wyłożył Gall w książce „Budowniczy tła scenicznego", wydanej w 1937 r. Przedrukowujemy z niej kilka fragmentów.

BUDOWNICZY TŁA SCENICZNEGO

fragmenty

—/ ...Mimo, iż sam twierdzę, że teatr może być w byle kącie, jeśli tylko w nim są ludzie, którzy czują prawdę tego, co myślą i czynią, mimo to, forma teatru, bliższego naszym pojęciom i naszemu dzisiejszemu rytmowi życia, bezwarunkowo musi być odmienna nie tylko akustycznie, ale też i w konstrukcji architektonicznej, aby otworzyć aktorowi jakieś możliwości do wydobycia ze siebie nowego, tj. postępującego z naszym czasem wyrazu.

Wprawdzie żadnego teatru przyszłości nie można wymyśleć, wykoncypować, wprawdzie wyrośnie on tylko z przyszłości, jakakolwiek ona będzie, ale wszelkie próby, przekraczające granice znanych i uznanych form, są nieodłączne od wszelkich poszukiwań twórczych i często zdarza się, iż one stają się w przyszłości jedynymi.

❖ ❖ ❖

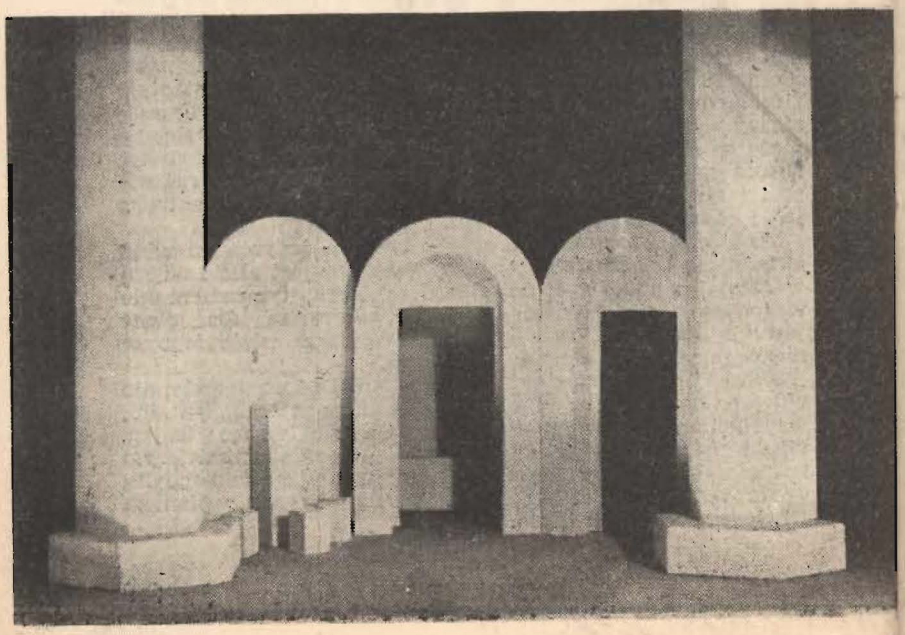
/—/ ...Wartość artysty-dekoratora nie leży w pięknych ani ciekawych, ani niesamowitych pomysłach dekoracyjnych, ale przede wszystkim w takich pomysłach, które stapiają i utożsamiają się z tłem wizji, na którym dany utwór sceniczny wyłonił się w koncepcji twórczej autora: — następnie może on stwarzać otoczenie z własnej wizji, poza informacją autora na podstawie wspólnej analizy (z autorem, reżyserem i aktorami), które wybitnie podnosi i uwypukla treść, jak i charakter samego utworu.

Twórczość otoczenia nie zależy bowiem jedynie od wizji autora, gdyż znaczyłoby to, że każdy autor jest alfą i omegą w swojej wizji dla twórczości dekoratora; tymczasem nie wszystkie wizje otoczenia, czyli tła autora, są dla niego jasne i konkretne, tak jak i nie wszystkie wizje jego są niezbędnymi i dopełniającymi utwór.

Skoro chodzi o samą dekorację, to krótko i węzłowato, nie powinna ona nigdy wychodzić poza granicę potrzebnej treści, w przeciwnym bowiem wypadku staje się wobec teatru, aktora natrętną, tym bardziej, że w najskromniejszym swoim zastosowaniu posiada już dużą przewagę nad innymi wyrazami teatru, dzięki swym masom, bryłom, plamom i kolorom, któremi działa.

Dekoracja Iwo Galla do „BALLADYNY" J. Słowackiego w Teatrze Wybrzeża, 1947 r.

Dekoracja (makieta) Iwo Galla do „MAZEPY" J. Słowackiego. Reduta 1926 r.



/— ...Aktora z jego najszerszej pojętą wymową trzeba przywrócić teatrowi, obłożyć go ciężarem dźwigania całej uwagi widza, w nim zamknąć dawną treść przestrzeni, przez co stanie się on wyłączną treścią, a przestrzen wtedy dzięki niemu ożyje i zacznie rodzić wiele nowych możliwości, z nim współdziałających.

Opanować trzeba również widza, poza jego wolą i wiedzą, włączyć go do inscenizacji; (do inscenizacji, nie do akcji) znalezienie się bowiem widza w jakimkolwiek miejscu zdarzenia, dramatu, akcji, treści, światła musi być z góry przewidziane przez budowniczego tła scenicznego.

Od szeregu lat czuli to konstruktorzy jakby intuicją — poruszyć widza; pamiętam tego rodzaju usiłowania, chociaż skierowane one były do innych celów teatru, a właściwie konstrukcji rozwiązania wieloramowej sceny taśmowej z obrotową widownią.

Środki, poruszające widza mechanicznie, nie mogą się jednak przyczynić do wrażeń swobody i poczucia własnej woli widza, jako biorącego udział w widowisku, co jest bardzo ważne ze względu na pewne uczucia, związane z teatrem aktora, odmiennym od teatru mechanicznego.

Tu zaczyna się zbliżać do ITEATRU, który zwalnia nas od wszystkich trosk wynikających z wyczerpanej konstrukcji, od wszystkich dotychczasowych reguł, kanonów, praw sposobów i wszelkich urządzeń mechanicznych, paraliżujących już naszą inwencję...

❖ ❖ ❖

Co do nazwy tego teatru, która brzmi — ITEATR — nie ma w niej żadnej utajonej myśli ani specjalnego symbolu, tak jak w literze I nie trzeba się niczego osobliwego dopatrywać.

Nie chcąc po prostu nazywać tego teatru, teatrem nowoczesnym ani teatrem przyszłości, ani żadnym tego rodzaju określeniem — mając w myślach obecny teatr i teatr, o którym w tej chwili mowa, rozdzieliłem te dwa słowa, teatr i teatr, umieszczając po pierwszym słowie kropkę, zaś spójnik — i — włączyłem do powtórzonego wyrazu „teatr"; zwykły i niewinny sposób powstania nazwy — ITEATR — odróżniającej się brzmieniem od szeregu innych nazw teatru.

Co się zaś tyczy wnętrza budynku teatru, jest ono bardzo proste pomimo precyzyjnej i skomplikowanej konstrukcji.

Stałej sceny ani widowni wnętrze to nie posiada, albowiem miejsca te, jak i ich forma, zależą od inscenizacji, od rodzaju utworu dramatycznego — powstają zatem tam i takie jakich inscenizacja ogólna wymaga.

Ale przede wszystkim któż to są ci ludzie, aktorowie tego teatru?

Są to ludzie, posiadający szczery i młody entuzjazm dla pracy, tak jak i wielkie przywiązanie do wszystkiego co jest sztuką, lecz nie do jej reguł i form już gotowych.

Są to artyści, których wolą, tęsknotą i celem jest zdobycie nieograniczonej swobody w rozmaitości i śmiałości wyrazu teatru, tak jak i świadome dążenie do twórczego zespołu, zdającego sobie jasno sprawę z tego, iż koniecznym jest ten teatr, który pobudzi twórczość poety, jak niegdyś epokowe teatry — grecki, hiszpański i szekspirowski, dzięki którym, jak i dla których, urodziła się ta wieczysta, nieśmiertelna Sztuka dramatyczna.

Zespół ten, rozumie i wie, że drogą do tego teatru i mocą jego fundamentu będzie wytrzymałość i dokładność wykonania wszystkiego, co zostało zamierzone...

IWO GALL

T R E Ś Ć Z E S Z Y T U

Mieczysław Jastrun O JULIUSZU SŁOWACKIM 126
Schiller, Boy i Miłosz O „FANTAZYM" . . 129
WOKÓŁ „FANTAZEGO" . . . . . 130 — 134
Jan Kott KRZEMIENIEC 135
NA MARGINESIE PRZEDSTAWIENIA . . . 136
PROJEKT DEKORACJI . . . . . 138 — 139
„FANTAZY" NA SCENACH POLSKICH . . 142 — 147
IWO GALL 148
BUDOWNICZY TŁA SCENICZNEGO . . . 149

WYDAWCA: PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI LUBUSKIEJ W ZIELONEJ GÓRZE. REDAKCJA ZESZYTU: Jerzy Timoszewicz. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Jerzy W. Brzoza. ZDJĘCIA: Archiwum, J. W. Brzoza, F. A. Kaczkowski, Pracownia fotogr. P. I. S. i B. Stapiński.
DRUK: Zielonogórskie Zakłady Graficzne — 1007 III-59 — R-3 1000 egz.

ZASTĘPCA DYREKTORA EDWARD SZYKSZNIA

Kierownik Techniczny: Ryszard Krajewski

Główny elektryk: Władysław Lisowski

Brygadzista sceny: Janusz Prus

Światła: Zygmunt Szymankiewicz

Kierownicy pracowni: stolarskiej — Stanisław Świątek, malarskiej — Waldemar Jodkowski, krawieckiej — Stanisław Łuczak, modelatorskiej — Tadeusz Rogowski, tapicerskiej — Bronisław Walczak
Kostiumy damskie: Walentyna Rogowska Peruki: Roman Odoj.

CENA 2,50 ZŁ

ROK SŁOWACKIEGO

PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI LUBUSKIEJ

DYREKTOR TEATRU JERZY ZEGALSKI

Kierownik Literacki Maria Serkowska

JULIUSZ SŁOWACKI

FANTAZY

Tragedia w 5 aktach

OSOBY

Hrabia Fantazy Dafnicki	Bohdan Sobiesiak
Rzecznicki, marszałek powiatowy, jego przyjaciel	Zdzisław Giżejewski
Hrabia Respekt, były marszałek powiatowy	Tadeusz Mroczek
Hrabina Respektowa, jego żona	Zofia Friedrich
Dianna — ich córki	Zyta Połomska
Stella — ich córki	Ewa Nawrocka
Kajetan, kamerdyner hr. Respektów	Medard Plewacki
Waldemar Hawrylowicz, stary major	Stanisław Cynarski
Jan, zesłany na Sybir	Rajmund Jakubowicz
Hrabina Idalia	Karina Waśkiewicz
Ksiądz Loga, kapelan	Józef Powojewski
Helenka, pokojowa Idalii	Hanna Lubodziecka
Kałmuk, sługa majora	Józef Michalcewicz

REŻYSERIA: JERZY KRASOWSKI

SCENOGRAFIA: RYSZARD KUZYSZYN

Współpraca dramaturgiczna: Jerzy Timoszewicz

Asystent reżysera: Tadeusz Mroczek

PREMIERA, DNIA 22 MARCA 1959 ROKU