TEATR POLSKI WROCŁAW

SEZON 1967/1968

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA ● JERZY KRASOWSKI

Juliusz Słowacki

SEN SREBRNY SALOMEI

ROMANS DRAMATYCZNY

MUZYKA: ADAM WALACIŃSKI

SCENOGRAFIA: KRYSTYNA ZACHWATOWICZ

UKŁAD TEKSTU i REŻYSERIA:
KRYSTYNA SKUSZANKA

PREMIERA 15 WRZEŚNIA 1967

OBSADA:

REGIMENTARZ STEMPOWSKI	— IGOR PRZEGRODZKI
LEON, syn Regimentarza	— WOJCIECH MALEC JAN PESZEK
SEMENKO, kozak dworski	— RYSZARD KOTYS
SALOMEA GRUSZCZYŃSKA	— KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
KSIĘŻNICZKA WIŚNIOWIECKA	— ANNA LUTOSŁAWSKA
GRUSZCZYŃSKI, ojciec Salomei	— ADOLF CHRONICKI
PAFNUCY	— PIOTR KUROWSKI
SAWA	— FERDYNAND MATYSIK
WERNYHORA	— STANISŁAW MICHALIK
ANUSIA, służąca księżniczki	— HALINA PIECHOWSKA
KOZAK REGIMENTARSKI	— ANDRZEJ ERCHARD

CHŁOP	— ZENON KOSZAREK
KOZACY	— STANISŁAW FRĄCKOWIAK ZYGMUNT BIELAWSKI ERWIN NOWIASZAK PAWEŁ GALIA
POPADIANKI, siostry Semenki	— BARBARA JAKUBOWSKA JADWIGA ZIEMIAŃSKA
SZLACHTA, TOWARZYSZE PANCERNI	— ZENON KOSZAREK MIECZYSŁAW ŁOZA WOJCIECH MALEC ALBERT NARKIEWICZ JAN PESZEK

Układ pantomimy w scenie cmentarnej (opowiadanie Sawy):

HENRYK TOMASZEWSKI

Asystent reżysera:
WŁODZIMIERZ HERMAN

Pracę moją nad inscenizacją
„Snu srebrnego Salomei"
we wrocławskim Teatrze Polskim
– 1967 – dedykuję w hołdzie
Zakładowi Narodowemu
im. Ossolińskich
w 150 rocznicę jego powstania

Krystyna Skuszanka

TEATR MÓJ ŁOJÓWKĄ ZŁOTY
NA SREBRNÉJ KURHANÓW DARNI
ODKRYŁEM, MOŚCI PANOWIE.
I NA CIEMNYCH MOGIŁ GŁOWIE
ZJAWIŁEM W MOJÉJ LATARNI
TO, O CZÉM, JAK WIECIE SAMI,
ŚNI SIĘ NAM POD MOGIŁAMI.

Sen srebrny Salomei, akt IV

O „ŚNIE SREBRNYM SALOMEI“

Zebrane tu wypowiedzi o *Śnie srebrnym Salomei* mają rozmaity charakter i dotyczą różnych zagadnień. Są to fragmenty tekstów obszerniejszych i nie zawsze reprezentują w pełni poglądy autorów na ten dramat. Tytuły pochodzą od redakcji, ale wybrane zostały z cytowanych tekstów.

Tragiczność nowszych czasów

Juliusz Słowacki także nie dobrał się tej siły przeczucia, które by mu dało jasny pogląd w przyszłość. Z wielu utworów jego dramatycznych tylko *Ksiądz Marek* i *Srebrny sen Salomei* należą do tego rodzaju poezji mistycznej. Wielką tragicznością nowszych czasów jest ta myśl, że przez śmierć i męki teraźniejszości przyszłość się tworzy, że świat brzemienny nową ideą w bólach i cierpieniach ją rodzi. Słowacki pochwycił tę myśl i jako wieszcze widzenie przeprowadził ją w pomienionych dramatach.

Karol Libelt, *Kwestia żywotna filozofii*, Poznań 1845

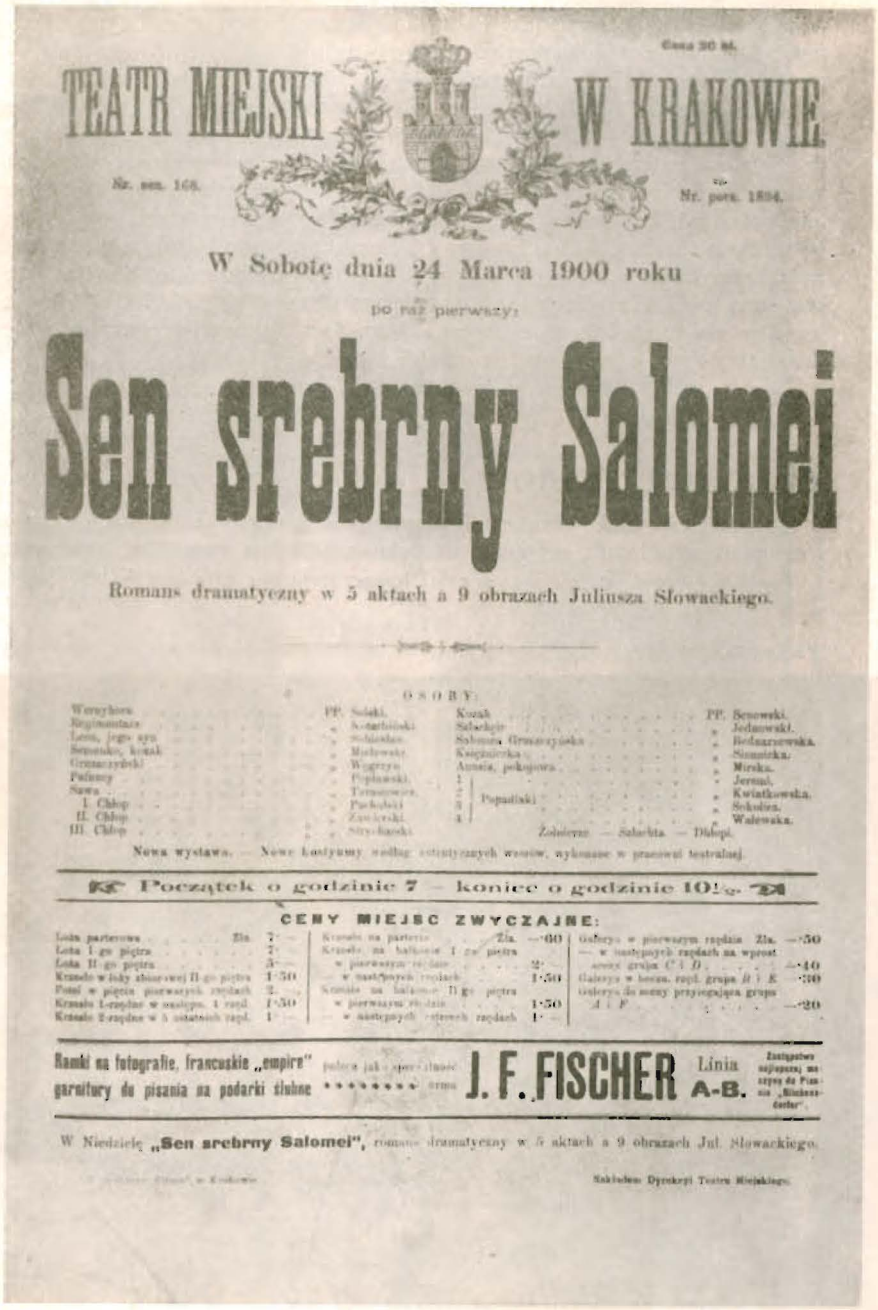
Ekspiacja szczodra...

Gdyby dramata czyli tragedie Juliusza Słowackiego były pisane przed Kochanowskim, postawiłyby nas na równi z literaturą hiszpańską lub angielską; dziś są one ekspiacją szczodrą za teatr warszawski, karmiony od kolebki winem szampańskim, i to tym jeszcze winem, którego Szampania nie wydaje. I jeżeli Fredro, Korzeniowski, Bogusławski są dramaturgami, ale nie mają języka epok, to *Lilla Weneda*, *Sen srebrny* i *Mazepa* wymaganiom tym zupełnie odpowiadają — jest to nie tylko zaleta, ale obywatelska zasługa.

Cyprian Kamil Norwid, *O Juliuszu Słowackim*, Paryż 1861

Labirynt, z którego nie ma wyjścia

...gdyby te idee, te wieszcze przekonania poety, te sądy o społecznych narodu naszego winach, fatalnościach, a w najdalszej perspektywie wreszcie — nadziejach były więcej sformułowane i artystycznie wcielone; gdyby na koniec nie było ze strony formy tyle powodów do protestacji — byłoby to jedno z najznaczniejszych arcydzieł naszych. Byłby to pomnikowy wyraz wieszczej teodycei ducha polskiego! Ale


TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE

W Sobotę dnia 24 Marca 1900 roku

po raz pierwszy:

Sen srebrny Salomei

Romans dramatyczny w 5 aktach a 9 obrazach Juliusza Słowackiego.

OSOBY:

Nowa wystawa. — Nowe kostyumy według estetycznych wzorów, wykonane w pracowni teatralnej.

Początek o godzinie 7 — koniec o godzinie 10½

CENY MIEJSC ZWYCZAJNE:

Ramki na fotografie, francuskie „empire“ garnitury do pisania na podarki ślubne J. F. FISCHER Linia A-B.

W Niedzielę „Sen srebrny Salomei“, romans dramatyczny w 5 aktach a 9 obrazach Jul. Słowackiego.

Afisz prapremiery

właśnie tej pewnej ręki, tej doskonałej myśli artysty i filozofa nie widać w *Śnie Salomei*! Są tu tylko zarody i błyski genialnego pomysłu, ale do rozprowadzenia tego pomysłu i postawienia go na jaw wszem wobec i każdemu z osobna — na nieszczęście nie przyszło! Migają się tedy tylko od czasu do czasu przed oczyma naszymi złudne skazówki, w myśl których idąc, zdaje nam się, że potrafimy podążyć w ślady za pędem ideału poety. Ale każda taka skazówka przez krótką tylko chwilę wiedzie do celu a niebawem potem zawodzi. Albo ją bowiem zgoła tracimy z oczu, albo też doprowadza nas ona do takich punktów widzenia, że patrząc z nich na to, co się dalej otwiera, nie radzibyśmy szli dłużej tą samą drogą; zdaje nam się bowiem, że błądzimy po jakimś labiryncie, z którego nie ma wyjścia... Dlatego też jeżeliby się miało określić etyczny sens *Snu Salomei*, trzeba by treść dramatu do połowy prawie zapomnieć.

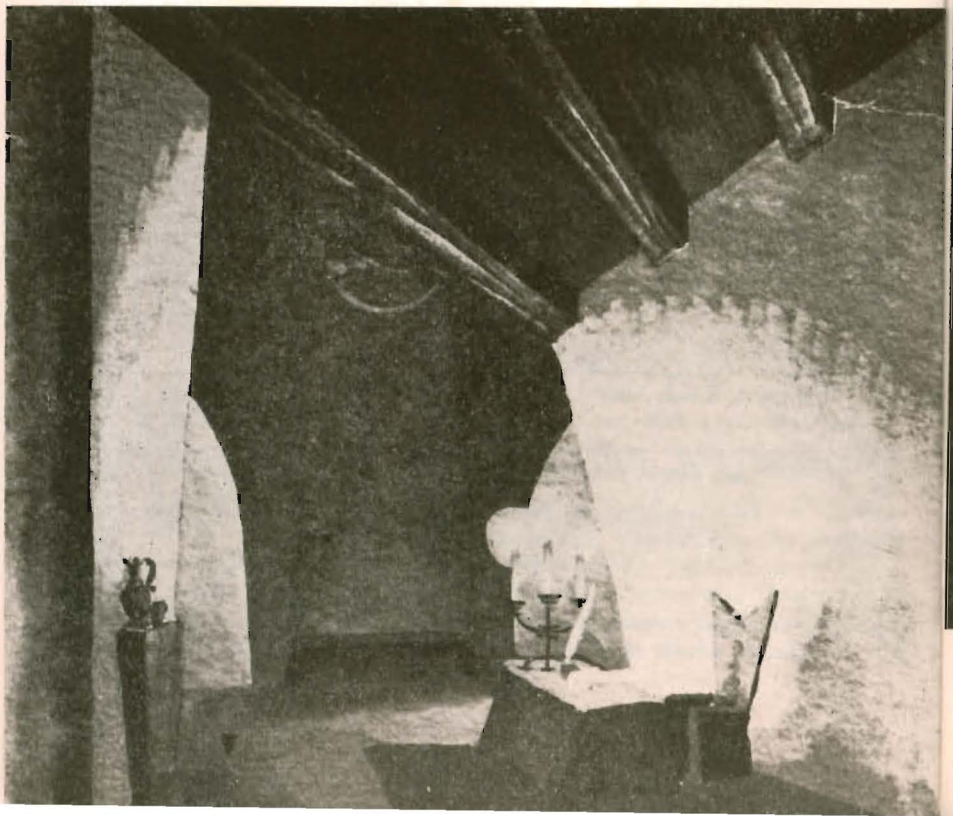
Antoni Małecki, *Juliusz Słowacki*, t. 2. Lwów 1867

Zbratanie stanów

Ostatecznie więc zbratanie stanów na gruncie zasług dla kraju i cierpień wspólnych, wyjawia się jako zasadnicza idea *Snu srebrnego*.

Piotr Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1, Petersburg 1898

Wacław Ujejski: projekt dekoracji do „Snu srebrnego Salomei" (nie zrealizowany)



Teatr Narodowy, Warszawa 1926

Prawie wszystko poronione

...ludzie występujący w tym dramacie, których czyny i myśli są przeważnie dziwaczne, nieprawdopodobne i niedorzeczne, mają ruchy, akcenta i zwroty mowy żywcem z gorącej rzeczywistości chwycone, lub wybornie z niezastygłej jeszcze przeszłości staroszlacheckiej naśladowane, i to wszystko w żywym, drgającym i rytmicznie jak strumień górski płynącym wierszu roztopione. W tych ruchach, akcentach i zwrotach maluje się po części obyczaj polski, po części temperament działających osób, więc dialog sprawia wielkie złudzenie życia, dopóki te osoby nie zaczynają bredzić gorączkowymi obrazami lub w nieprawdopodobnych występować sytuacjach. Poza swojskością kolorytu, poza siłą barw i dźwięcznością wiersza prawie wszystko w tym utworze poronione i chorobliwe: i idea dramatu, i budowa jego, i psychiczny stan osób działających.

Józef Trietiak, *Juliusz Słowacki*, t. 2. Kraków 1904

Teatr Narodowy, Warszawa 1926. Józef Węgrzyn (Semenko), Helena Gromnicka (Salomea)

Nowe drogi narodowej sztuki

Znaczenie tych dramatów ujawniło się dopiero w kilkadziesiąt lat po śmierci Słowackiego, kiedy *Ksiądz Marek* i *Sen srebrny Salomei* zaczęły działać na nas ze sceny, dobywszy na jaw w całej pełni nie tylko przepych wiersza, ale także walory czysto sceniczne tych dramatów, torujących nowe drogi dla narodowej sztuki.

Józef Kallenbach, wstęp do *Pism* Słowackiego, 1922

Ludzie z krwi i kości

Rysunek figur jest pełny niepospolitego artyzmu. To ludzie z krwi i kości, różni w charakterach i usposobieniach, postawieni z przedziwną żywością przed oczyma czytelnika. Kontrast dwóch światów, szlacheckiego i kozackiego, w obrębie każdego z tych światów kontrast poszczególnych osób: a więc Księżniczki i Salusi, Sawy i Semenki, a w dalszej perspektywie ustawienie w widmowych konturach postaci Pafnucego i Wernyhory — wszystko to razem działa z artystyczną siłą, jaką wkłada w twory swe poeta świadomy środków własnej sztuki.

Stanisław Turowski, wstęp do *Snu srebrnego Salomei*, Kraków 1923

Karmazynowe zero

Bóg jest zdecydowanym nacjonalistą polskim, że zaś ówczesny nacjonalizm siłą rzeczy zespolony był ze szlachetczyzną, Bóg poety jest tu niejako nadwornym kapelanem Pana Regimentarza... Na trupach i zgliszczach, wśród dymiących dworów i wiosek pozostało, żywe i butne, to karmazynowe zero ze swoim miłym synalem, i kończy sztukę apostrofą, w której pijaństwo spotyka się z dewocją. Na trupach i zgliszczach idą wszyscy popić za zdrowie świętej Salomei.

Boy, recenzja *Snu srebrnego Salomei* (Teatr Narodowy, 1926)

Tragiczne rozdarcie

I właśnie ta zawiłość, ta rozbieżność między sercem a myślą, wzrokiem a wiarą, to tragiczne rozdarcie, ten cmentarz mogił, ten „proch i krwawizna", które, mimo że na razie spłukane z ust węgrzynem, zostawią na długo swój smak i wrócą nieraz jeszcze w okrutnej postaci, tworzą z tego *Srebrnego snu Salomei* dokument. Przedziwnie odbija się w nim Polska, owa Polska, której najważniejsze zagadnienia życiowe skupiły się na tych niestrawionych nigdy kresach stanowiących tragiczną większość państwa. Od tych stepów, od tych kurhanów powiała do

Polski poezja, ten zakapturzony „Ukrainiec" stał się czarodziejem polskiego słowa, rodzicem całego plemienia poetów.

B o y, recenzja *Snu srebrnego Salomei* (Teatr Narodowy, 1926)

Coś z wnikliwości Dostojewskiego...

... poeta schodzi w najciemniejsze piwnice duszy ludzkiej, niejako zagłębia się w podłość Leona i okrucieństwo Semenki, kształtuje swe postacie już nie na modłę Lady Makbet czy Hamleta, lecz, porzuciwszy wszelką stylizację, według rzeczywistej, choćby straszliwej prawdy, żyjącej na dnie serc. I nigdy przedtem nie okazał się Słowacki takim mistrzem realizmu wewnętrznego jak w *Śnie srebrnym Salomei*. Już postacie Judyty i Kossakowskiego w *Księdzu Marku* były tego zapowiedzią; w *Śnie srebrnym Salomei* ten realizm, mający w sobie coś z wizjonerskiej wnikliwości Dostojewskiego dochodzi do szczytu. Nigdy też poeta nie ukazuje świata z taką bezwzględnością, nie liczącą się nawet z nakazami formy artystycznej czy pokusami błaho pojętej miłości ojczyzny, jak czyni to w tym dziele, gdzie nie chcąc i nie mogąc niczego upiększać, odsłania zło w całej jego okrutnej potworności...

Wilam H o r z y c a, *Juliusz Słowacki. Dzieje Ducha*, Warszawa 1927

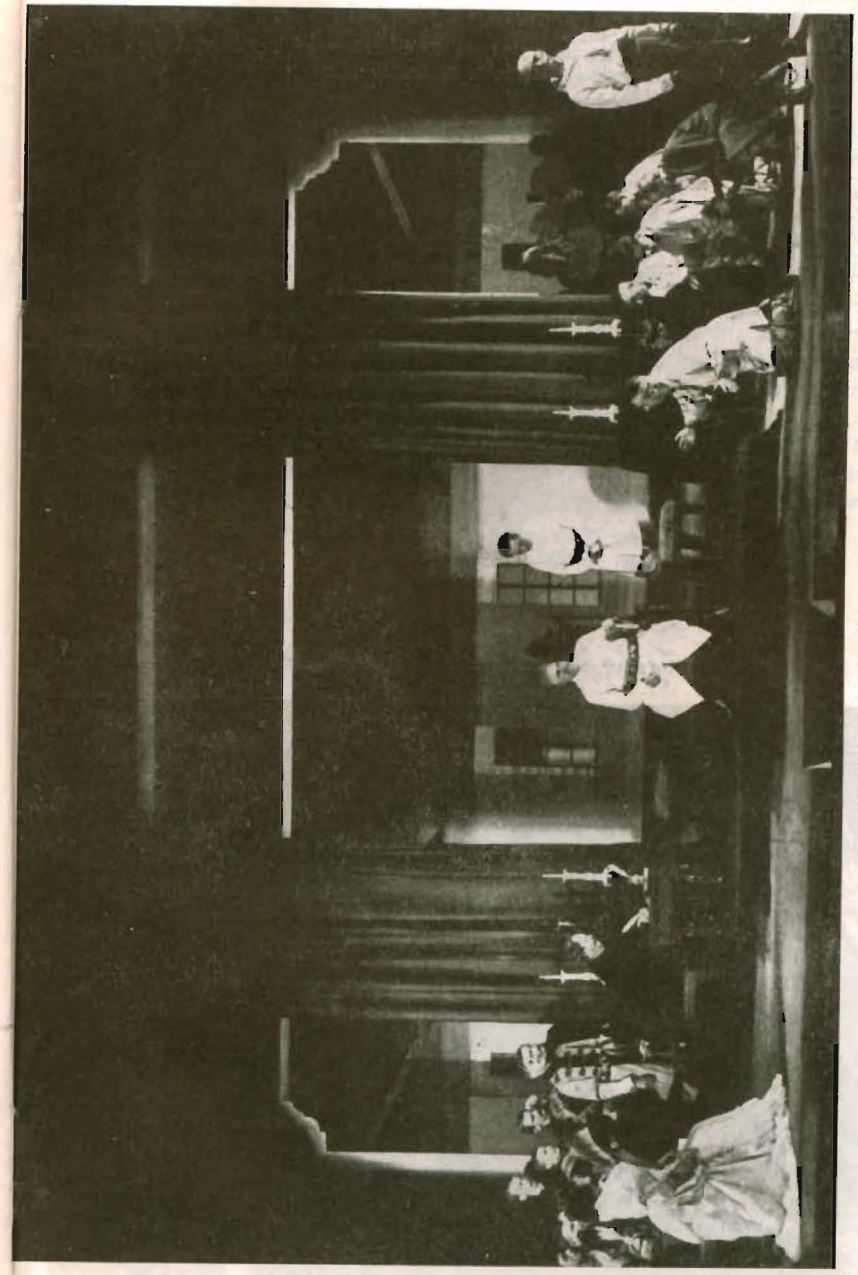
Finał budzący niesmak

Razi ... zespolenie katastrofy tragicznej z finałem komediowym. Udało się ono nadzwyczajnie w *Fantazym* — romans Księżniczki i Salomei natomiast i toast końcowy (na cześć matki Słowackiego) muszą budzić niesmak, łagodzony tylko częściowo refleksją, że wyraziła się tymi kontrastami psychologia przebudzenia po śnie straszliwym — że akt piąty, niby baśń okropna o szczęśliwym zakończeniu, opowiedziana matce w dniu imienin, jest otrząsaniem się ze zmór dręczących i odwracaniem się od potworności do pogody.

Juliusz K l e i n e r, *Juliusz Słowacki*, t. 4, Warszawa 1927

Nie może zadowolić czytelnika

Sam Słowacki przywiązywał do *Snu* wielkie znaczenie. Mamy tu do czynienia z brakiem autokrytycyzmu, zjawiskiem bardzo znamiennym u wielu wybitnych twórców, którzy nieraz słabe utwory własne przenoszą nad inne, istotnie wartościowe. I w tym wypadku trudno zgodzić się na sąd poety o *Śnie srebrnym Salomei*. Pomimo niezaprzeczonych walorów scen poszczególnych, pomimo pewnych pomysłów, wstrząsających grozą, pomimo wielkiej muzykalności i tak bardzo charaktery-



Teatr Narodowy, Warszawa 1926

stycznej kolorystyki, całość jako dramat we właściwym tego słowa znaczeniu nie może zadowolić czytelnika, a tym bardziej nie może wywrzeć wrażenia ze sceny.

Wiktor Hahn, wstęp do *Snu srebrnego Salomei*, *Dzieła wszystkie* Słowackiego, t. 6, Lwów 1931

Sen

... to, co widzimy, więcej — to, co słyszymy od osób widzianych na scenie, jest realne, ale realnością udręczającego snu. Charakter artystyczny tego utworu daje się usprawiedliwić jedynie strukturą sennego marzenia. Kłębowisko zdarzeń, faktów różnorodnych i odległych, irracjonalność tego, co się dzieje, nieuporządkowanie, wyjęcie spod praw działających na jawie, zatarcie proporcji znaczenia zjawisk — to wszystko wywodzi się z psychicznej istoty snu. Właśnie z nią zgodna jest ta bierna postawa duszy wobec naporu niewiadomego, które wynosi się własnowolnie z ciemnych ostępów i pastwi się nad niemocą człowieka.

Tymon Terlecki, recenzja *Snu srebrnego Salomei* (Teatr Wielki, Lwów 1932)

Wincenty Drabik: projekt dekoracji (1926)

Wybór ze Słowackiego

Ze Słowackiego musimy odrzucić całą jego grandilokwencję, nadmiar gestów i barw, wybrać linię *Godziny myśli* i późnych „białych" liryków, przeciw całej wirtuozerii *Beniowskiego* czy konwencjonalności poematu *W Szwajcarii*. Słowacki gwałtowny, chropawy, Słowacki monologu Judyty w *Księdzu Marku*, Słowacki-konstruktor sądu w *Zborowskim*, Słowacki-okrutnik ze *Snu srebrnego* przesłania autora *Balladyny*, *Lilli Wenedy*.

Paweł Hertz, *Domena polska*, Warszawa 1961

Jednolitość — w sprzeczności

Proponuję więc, aby za „jednolitość" *Snu srebrnego* uznać właśnie — tragiczną, nierozwiązywalną sprzeczność obu wątków. Czyż nie jest to — zobaczone w genialnym błysku wyobraźni — arcypolskie? Ten spokojny dworek, gdzie sekretne romanse panienek tyle nawikłały kłopotów — i te nagłe okropne rzezie, to wtargnięcie historii, które rozwala jakby cały teatr, jak w *Za kulisami* Norwida? Przecież to przeciwstawienie — to cała polska historia!

Jan Błoński, głos w dyskusji o Roku Słowackiego, „Dialog" 1959, nr 12

Sen koszmarny

To nie Słowacki z Goszczyńskim układali chorobliwe romanse. To nasza historia nakręciła 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, nazwał to snem srebrnym — na drwinę.

Józef Maśliński, recenzja *Snu srebrnego Salomei* (Teatr Ludowy, Nowa Huta 1959)

Klucz do interpretacji

W zakończeniu są klucze do interpretacji *Snu*. Skuszanka zrozumiała to pierwsza. Bo według wszelkich reguł tragedii, od Arystotelesa do Hebbla, *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, 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 poczciwym morałem albo starą poczciwą *catharsis*. Ocalony by został porządek

moralny, godność ludzka i okrutny sens krwawej historii. Ale *Sen* kończy się zgrzytem, jak *Wizyta starszej pani*. Zamordowano Illa, gülleńczycy 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 pociągniem kieliszka.

Jan Kott, *Tragifarsa Słowackiego*, „Dialog", 1960, nr 2

Narodowy dramat

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

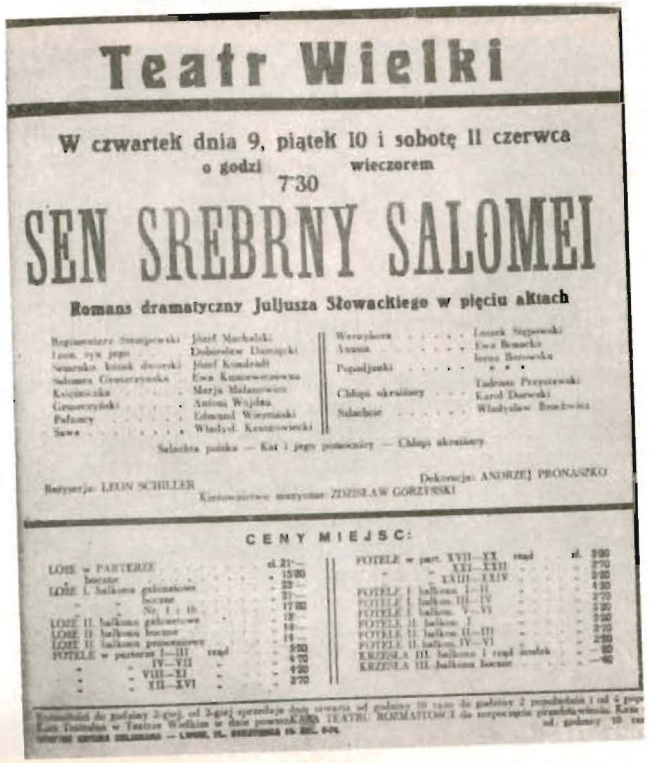
Rzeczywistość się pomału
W świat przemienia ideału,
W sen ze srebra i kryształu.
Daj mi teraz marzyć, daj!

W *Srebrnym śnie* Słowackiego rzeczywistość skrzeczy. Ten sen jest gorzki, drwiący i krwawy. I dlatego współczesny.

Jan Kott, *Tragifarsa Słowackiego*, „Dialog", 1960, nr 2

Opracował J. T.

Afisz inscenizacji Leona Schillera


Teatr Wielki

W czwartek dnia 9, piątek 10 i sobotę 11 czerwca
o godzi 7·30 wieczorem

SEN SREBRNY SALOMEI

Romans dramatyczny Juljusza Słowackiego w pięciu aktach

Reżyserja: LEON SCHILLER

Dekoracje: ANDRZEJ PRONASZKO

Kierownictwo muzyczne: ZDZISŁAW GORZYŃSKI

CENY MIEJSC:

Starzec trze lirę krwawą i wybucha
Z strun nie ruszonych jakaś pieśń złowroga,
Tajemniczego pełna w sobie ducha,
Zakrwawionego pełna w sobie Boga.
Szlachta na szablach swych oparta, słucha,
Kozactwo czasem odwrzaśnie, aż trwoga
Pada na pany, co .. przy stole siedzą
I smaczno chłodnik zabielany jedzą ...

Jak Leonidas ... co czarną polewkę
Jadł ... w Termopilach ... Te mi porownanie
Przerwało nagle moją dziką śpiewkę. —
I żmudne ludzkiej gliny pozłacanie ...
Żupan tych ludzi musiał mieć podszewkę,
Albowiem złoto było na żupanie,
A jednak widząc, co jest dziś z narodem...
Boję się ... aby wiatr nie był pod spodem

Żupanów. — Ja sam pilnie się otulam,
Aby nie podjął wiatr ... żupanu ducha ...
Dlatego z myślą gdy najbardziej hulam ...
Pod myślą są łzy ... łzy ... nie żadna skrucha ...
Nad zabitemi ja się nie rozczulam,
Chyba że ogień z mogił ich wybucha

BENIOWSKI, Pieśń VII

A jakiż to lud,
Który braci swych trud
Tak przepomniał — że nie pomógł żadnemu?

Jeżeli mieczem władnie
A stoi, to upadnie
I blaskowi się pokłoni złotemu.

Obnażę jego wstyd
Spod sztandarów i kit
Oberwanych — twarze jego zawstydzę;

Bo on sam sobie płacił,
Z chwał się swoich zbogacił,
Kwiat swój wydał na ludu łodydze.

Fragment wiersza z 1846 r.

Marta Fik

„SEN SREBRNY SALOMEI" NA SCENIE

Sen srebrny Salomei, który zaliczał Słowacki do najlepszych swoich dzieł, nie zdobył uznania historyków literatury. Długi rejestr zarzutów jako główne wady utworu wyliczał: niekonsekwencję wywodu filozoficznego, dwuznaczność wymowy politycznej oraz brak jednolitej poetyki. Przemieszanie elementów groteski, Grand Guignolu, poetyckiej metafory i realizmu, a przede wszystkim zaskakujący finał — zdaniem krytyki — po prostu dyskwalifikowały dramat. Równocześnie opatrzono utwór etykietą: „niesceniczny". Nadmiar monologów, liczących przeciętnie ok. 100 wierszy, niezrozumiała dla widza — nie zaznajomionego z systemem Towiańskiego — ideologia utworu, mało przekonywająca akcja przemawiać miały za tym, iż *Snu* w teatrze zrealizować niepodobna.

W tej sytuacji decyzja Józefa Kotarbińskiego, który 24 III 1900 r. wystawił dramat na scenie krakowskiej, świadczyła niewątpliwie o odwadze dyrektora. Sam sposób realizacji wykazał jednak, iż większość sądów krytyki literackiej o *Śnie* uznał Kotarbiński za słuszne. Świadczy o tym sposób opracowania tekstu, który starano się w możliwie dokładny sposób „oczyścić" z wszelkich niekonsekwencji. Wykreślono więc m. in. większą część monologów i relacji, starano się wyeliminować makabryzmy i przede wszystkim usunięto końcowy toast. Wyrzucono — tam gdzie było można — wszystkie prawie terminy przejęte z towianizmu. Proukraińską wymowę dzieła starał się reżyser osłabić zarówno poprzez opracowanie tekstu jak i interpretację roli Regimentarza. Całemu dramatowi narzucono konwencję naturalistyczną, grano go po prostu jako sztukę historyczną „z dziejów buntu hajdamaków na Ukrainie", z troską o „autentyczne" kostiumy i „realistyczne" dekoracje.

Mimo wszystko udowodnił jednak Kotarbiński, że *Sen srebrny* grać można. Entuzjastyczne przyjęcie, jakie zgotowali premierze recenzenci, nie wpłynęło co prawda na zweryfikowanie opinii historyków literatury o utworze, zadecydowało jednak o tym, że wszedł *Sen* do repertuaru wszystkich prawie większych ośrodków teatralnych. Do r. 1939 grany był 14 razy i kilka razy wznawiany. Jak na utwór tak dla inscenizatorów trudny, jest to liczba wysoka. Nie znaczy to, niestety, by znaleziono dla utworu odpowiedni kształt teatralny. Odwrotnie. Wszystkie prawie premiery *Snu* w latach dwudziestych były w zasadzie kopią prapremiery. Dramat zamknięty w ramy kolejno następujących po sobie, dobieranych z magazynu dekoracji, wyobrażających typowe mieszczańskie wnętrze lub „nastrojową" altanę w ogrodzie, tracił resztę

swej poetyczności poprzez skreślenia tekstu — nie oszczędzające najpiękniejszych fragmentów monologów. Scenę finałową z toastem na cześć Salomei — z reguły skreślano.

Pewną próbą przełamania tej konwencji były dwie inscenizacje: krakowska za dyrekcji Solskiego w r. 1909 i warszawska w 1926 za dyrekcji Lorentowicza. Obie odległe w czasie realizacje łączył fakt, iż próbę przełamania szablonu scenicznego podjęli w nich nie reżyserzy, ale scenografowie. W Krakowie dokonał tego, zaproszony przez dyrektora do współpracy, Franciszek Siedlecki. Zerwał on stanowczo z drobiazgowo realistyczną dekoracją. Scenografia jego podkreślała atmosferę snu i wizji, najbardziej — jego zdaniem — charakterystyczną dla utworu. Jednolite w wyrazie dekoracje Siedleckiego, żądającego dla Słowackiego „symbolu na scenie", mimo iż wzbudziły zachwyt recenzentów, na dalszych losach scenicznych *Snu* nie zaważyły. W Warszawie scenografię projektował Drabik. Ekspresjonistyczne w kolorze i formie dekoracje plenerów stanowiły w dziejach wystawień dramatu rewelację, zlekceważoną niestety przez współczesnych.

Obie próby musiały być zresztą połowiczne, skoro nie zostały poparte odpowiadającą im myślą reżyserską. Inscenizatorzy w dalszym

Teatr „Wybrzeże", Gdańsk, 1962. Edward Ożana (Sawa), Teresa Lassota (Księżniczka)

Teatr „Wybrzeże", Gdańsk, 1962. Henryk Bista (Leon), Maria Głowacka (Salomea), Krzysztof Wieczorek (Semenko)

ciągu stali wobec utworu bezradni. Jest zresztą rzeczą znamienną, że nie szukali inspiracji w często odważnych sugestiach krytyki teatralnej, traktującej *Sen* jako niezwykle śmiały utwór polityczny.

Pierwszym i jedynym w dwudziestoleciu międzywojennym scenicznym opracowaniem *Snu srebrnego*, któremu przyświecała wyraźna myśl reżyserska, była lwowska premiera dramatu w 1932 r. w reżyserii Leona Schillera i scenografii Andrzeja Pronaszki. Schiller wyeksponował w dramacie znaczenie przeczuć, widzeń i wróżb, zarówno poprzez odpowiednie skreślenie tekstu, jak i środki inscenizacyjne, podkreślanie odpowiednich partii muzyką *etc.* Proroctwo Wernyhory rozbito na dwie części. Fragment następujący po pytaniu Regimentarza „Gdzież idziecie?" umieścił Schiller dopiero po scenie z Popadiankami. Przedstawienie kończyło się słowami Wernyhory „Pany! Wasz dom purpurowy niech śpi". Przesunięcie słów lirnika na koniec stwarzało sugestię, iż wszystko, co się wydarzyło, było jedynie jego wizją. Całość rozgrywała się w syntetycznych dekoracjach Pronaszki. Scenę podzielono na trzy części; główne momenty akcji toczyły się na planie centralnym. Dużą rolę nadano muzyce i światłu.

Niezwykle konsekwentna w swym kształcie inscenizacja Schillerowska (w której, jak i w poprzednich, nie było niestety miejsca na finał) ukazała całą ostrość wymowy utworu. Reżyser został zaatakowany za sympatie proukraińskie i fałszowanie dzieła. Zarzuty odparła zwołana specjalnie Komisja Teatralna, nagonki na Schillera jednak nie zakończyła.

Premiera lwowska była ostatnią premierą dramatu przed wojną. Ponownie zjawił się *Sen srebrny Salomei* na scenie dopiero po 27 latach. Jego krótkie losy teatralne po II wojnie obejmują trzy inscenizacje, przy czym jedną powtórzono w nieco zmienionej formie. Każda z nich reprezentuje całkowicie różne tendencje.

Pierwszą zaprezentowano w październiku 1959 r. w Nowej Hucie i powtórzono w trochę innej postaci w 1963 r. w Warszawie. Inscenizatorka Krystyna Skuszanka odeszła w obu przedstawieniach całkowicie od dawnej tradycji teatralnej.

Zauważyć się to dało już w samym opracowaniu tekstu. Konieczne skreślenia przeprowadzano tak, by nie naruszyć atmosfery dramatu. Przede wszystkim zaś zachowała Skuszanka finał. Co więcej, właśnie w jego beztrosce, tak kontrastującej z powagą scen bezpośrednio go poprzedzających, znalazła klucz do utworu. Po raz pierwszy naiwność zakończenia uznano za naiwność pozorną. Posłużyło ono inscenizatorowi nie tylko do skompromitowania, najbardziej bezpośrednio i drastycznie, szlacheckiego świata (tak interpretował je Boy), lecz spełniło też zadanie ważniejsze: ukazało dramat jako syntezę Polski, wreszcie jako utwór o historii w ogóle. Przekonanie inscenizatora o tym, iż *Sen srebrny Salomei* jest dramatem o niszczycielskim działaniu mechanizmu historii na los jednostek, które nie rozumieją swej odpowiedzialności za jej charakter, wpływa na specjalne ujęcie bohaterów. Traktuje ich Skuszanka jak marionetki, wplątane w sprawy i wydarzenia, które je przerosły, żyjące na granicy snu i rzeczywistości. Świadczy o tym

Teatr Polski, Warszawa 1963. Stanisław Jasiukiewicz (Semenko), Czesław Wołłejko (Leon)

i interpretacja ról (na pół obłąkani Leon i Semenko, zdezorientowany Sawa, Salomea jako kukiełka *etc.*), i środki inscenizacyjne.

Zupełnie odmiennie traktuje dramat Słowackiego w swej inscenizacji gdańskiej w 1962 r. Jerzy Goliński, chociaż podobnie jak Skuszanka pozostawia finał dramatu nienaruszony. Spełnia on tu jednak inną rolę: obnaża po prostu świętoszkostwo szlachty. W gdańskim *Śnie* nie ma miejsca na dywagacje o historii przez duże H, są natomiast krwawe dzieje walk Polski i Ukrainy w tragicznym roku 1768. Owo uściślenie podkreślają projektowane według historycznych źródeł kostiumy i w dużą ilość rekwizytów obfitujące dekoracje Bunscha. Konflikt ukazany na scenie jest okrutny i bezwzględny. W scenografii przeważa fiolet, czerwień i czerń. Walka toczy się między ludźmi świadomymi swych dążeń i racje są wyraźnie po jednej ze stron. Mimo że przy opracowaniu tekstu nie uczyniono nic, by wyidealizować obóz ukraiński. Odwrotnie. Opis rzezi Gruszczynieckiej jest prawie nienaruszony. Lecz w świadomości widza pozostają głównie, powtarzane w przedstawieniu jak refren, słowa Pafnucego o Ukrainie.

W tak pojętym dramacie nie ma oczywiście miejsca na cały świat widzeń, przeczuć i znaków Bożych. Goliński konsekwentnie je skreśla. Pozostają właściwie tylko proroctwa Wernyhory, który wyobraża tu historyczną sprawiedliwość. Jego „pryde" brzmią nie jak nadzieja czyniona Polakom, lecz jak zapowiedź zemsty.

Obie te różne inscenizacje, Golińskiego i Skuszanki, łączy dążność do ukazania syntez: czy to dotyczących historii w ogóle, czy po prostu polskiego sarmatyzmu. Trzeci inscenizator *Snu srebrnego Salomei*, Tadeusz Minc, ambicji tych tak wyraźnie nie daje poznać. Idzie mu głównie o ukazanie poetyki dramatu, tak jak został on — zdaniem reżysera — napisany. Za najwłaściwszy styl uznaje barok. Do baroku nawiązywać ma i gra aktorska, i elementy scenograficzne (glorie, anioły itp.). Starając się pozostać wiernym tekstowi, pozostawia Minc, skreślone na ogół przez wszystkich, także przez Skuszankę i Golińskiego, makabryzmy. Pozostawia więc wszystkie odpowiednie fragmenty tekstu, podkreślając je środkami inscenizacyjnymi: trup Gruszczyńskiego zjawia się na scenie, Semenkę istotnie okręca się słomą, potem widać w tle płonącą sylwetkę „rezunia".

Trzy inscenizacje powojenne i o wiele lat wcześniejsza premiera lwowska, cztery poważne propozycje teatru wobec *Snu*, nie wyczerpują z pewnością wszystkich możliwości inscenizacyjnych. Najciekawszy bodaj utwór Słowackiego w każdej interpretacji ukazuje zresztą nowe oblicze. Stanowi to zapewne o jego wartości.

PREMIERY „SNU SREBRNEGO SALOMEI"

KRAKÓW, TEATR MIEJSKI, 24 III 1900
Reżyseria: J. Kotarbiński, dekor. 7 i 8 obrazu: J. Spitziar.
Grano 6 razy.
Wznowiono 30 VIII 1902 w nieco zmienionej obsadzie i grano 1 raz.

POZNAŃ, TEATR POLSKI, 16 III 1901.
Grano 2 razy.

KRAKÓW, TEATR MIEJSKI, 27 II 1909.
Reż. L. Solski, sen. F. Siedlecki. Grano 5 razy. Wznowiono 15 IX 1909 i grano 2 razy.

LWÓW, TEATR MIEJSKI, 29 X 1909.
Grano 5 razy.

LUBLIN, TEATR POLSKI, 1910.
Reż. Leszczyński. Grano 3 razy.

WILNO, TEATR POLSKI, 19 I 1910.
Grano 3 razy.

WARSZAWA, TEATR LETNI, 3 IX 1910.
Reż. J. Śliwicki. Grano 16 razy.

ŁÓDŹ, TEATR MIEJSKI, 15 IX 1910.
Reż. A. Zelwerowicz. Grano 6 razy.

POZNAŃ, TEATR POLSKI, 24 IX 1910.
Grano 6 razy.

WILNO, TEATR POLSKI, 23 II 1911.
Reż. Kliszewski. Grano 2 razy.

PŁOCK, TEATR KOMEDIA, 11 I 1912.
Grano 2 razy.

GRODNO, TEATR MIEJSKI, 16 XI 1924.
Grano 4 razy.

WARSZAWA, TEATR NARODOWY, 16 IX 1926.
Reż. T. Trzciński, scen. W. Drabik. Grano 18 razy.

LWÓW, TEATR WIELKI, 9 VI 1932.
Insc. L. Schiller, scen. A. Pronaszko. Grano 6 razy.

NOWA HUTA, TEATR LUDOWY, 17 X 1959.
Insc. i reż. K. Skuszanka, scen. M. Garlicki. Grano 54 razy.

GDAŃSK, TEATR WYBRZEŻE, 17 XI 1962.
Reż. J. Goliński, scen. M. Garlicki. Grano 60 razy.

WARSZAWA, TEATR POLSKI, 6 IV 1963.
Insc. i reż. K. Skuszanka, scen. M. Garlicki. Grano 30 razy.

ŁÓDŹ, TEATR NOWY, 10 XI 1966.
Reż. T. Minc, scen. H. Poulain.

Opracowała M. F.

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

BENIOWSKI, pieśń VII

Teatr Polski, Warszawa 1963. Scena zbiorowa. Tadeusz Białoszczyński (Wernyhora)

Ty głos cierpiący podnieś — i niech w tobie
Krzyknie — i naraz poważnie zaspiewa
Wszystko, co naród sądził, że spi w grobie
Albo się ze krwią ludzką — w krew przelewa.
Bo nie ten, który — z rdzy pancerz oskrobie
Albo w mogiły dawnej zajrzy trzewa,
A prochom dawnym spoczynek naruszy,
Wiek pomknie — lecz ten, kto się dotknie duszy.

Fragment wiersza z 1846 r.

Krystyna Skuszanka

Z NOTATEK DO INSCENIZACJI „SNU SREBRNEGO SALOMEI"

Nie po raz pierwszy w mojej pracy reżyserskiej spotykam się z zakończeniem dramatu zaskakującym, jakby nie związanym organicznie z materią utworu. Mając do czynienia z Szekspirem (*Miarka za miarkę*) czy Molierem (*Świętoszek*), trudno mi było pogodzić się z myślą, że naiwność rozwiązania dramatycznego nie jest naiwnością pozorną, że świadczy o naiwności autora i jest skazą w jego dramaturgii. Rozwiązanie *deus ex machina* może okazać się nie tylko chwytem stylistycznym, lecz także kluczem do kompromitacji przedstawionego świata, najostrzejszym wyrazem ironii autora. W takich wypadkach staram się spojrzeć teatralnie na utwór właśnie z punktu widzenia konsekwencji jego zakończenia, zrozumieć jego ironię i z niej wysnuć wnioski dla myśli nadrzędnej i formy inscenizacji całego dramatu. I tym razem spróbuję przyjąć założenie, że zakończenie *Snu srebrnego Salomei* nie jest pomyłką artystyczną poety, ale świadomym, konsekwentnie wynikającym z poetyki utworu, a więc koniecznym, co więcej — artystycznie celnym zamknięciem dramatu. Zaufam poecie i finałowej scenie *Snu srebrnego Salomei*. Może w jej świetle uda się w jakimś stopniu dotrzeć do gatunku dramatycznego tego niepokojącego utworu, którego „siła fatalna" zaciążyła wyraźnie nie tylko na *Weselu* Wyspiańskiego, ale patronowała literaturze polskiego ekspresjonizmu od Brunona Jasieńskiego aż po *Ślub* Gombrowicza.

W naszej praktyce teatralnej staramy się szukać ciągłości tradycji narodowej, chodzimy jednak po omacku, raczej przeczuwając niż wiedząc, gdzie wiązać jej porwane nici. A bez tej świadomości nie możemy myśleć poważnie o stylu narodowym polskiego teatru.

Obraz finałowy *Snu srebrnego Salomei* cechuje niezwykłe tempo akcji, tryb rozwiązań „cudownych", bajecznych, nieprawdopodobnych. Powrót Sawy, ocalenie Pafnucego, odnalezienie pierścienia, które ostatecznie wyjaśnia i spełnia los Księżniczki, szlachetny gest Popadianek, „powrót do życia" Salomei, zaślubiny par i wreszcie gromkie wezwanie do kielicha. Mamy wszystko, czego potrzeba do szczęśliwego zakończenia romansu. I w planie romansu nienaruszona została konwencja rozwiązania zdarzeń. Na czym więc polega nasz szok, to nękające wrażenie, że mamy do czynienia nie z ludźmi, ale ze światem marionetek, obżałowanych i wydrwionych przez poetę? Dlaczego tak silnie właśnie w tym romansowym, „szczęśliwym" zakończeniu dramatu zagrała tragiczna ironia Słowackiego? Może w niej przyjdzie nam szukać klucza nie tylko do tytułu, ale i do idei dzieła, może w niej leży też klucz do określenia gatunku tego niezwykłego i fascynującego dramatu, a tym samym wyznaczenia kierunku jego scenicznej realizacji.

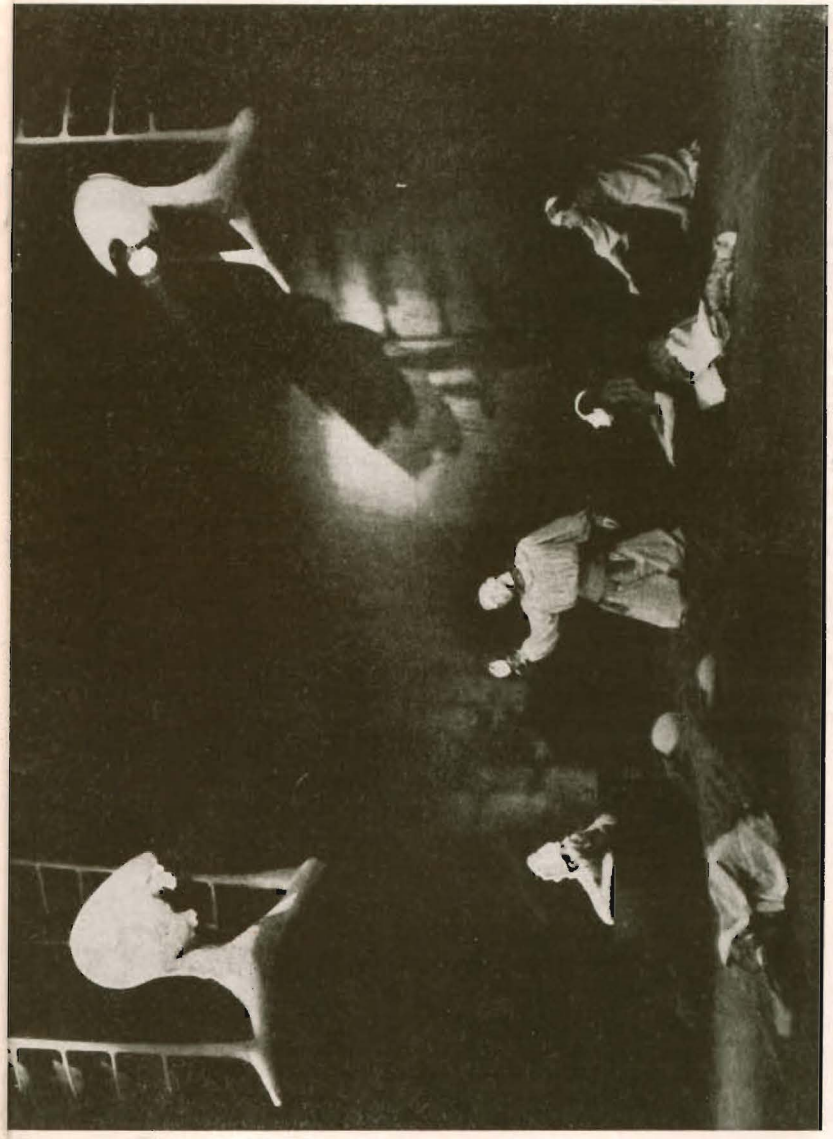
Do cichej przystani sielskiego życia Regimentarza, zajętego pomnażaniem splendoru domu i jego wewnętrznymi sprawami, beztrosko od-

cinającego się od sytuacji, jaka go otacza (wojny, pożogi, bratobójczej rzezi idącego w ruinę kraju), do tej cichej przystani wdziera się lęk. Zaczynają działać siły irracjonalne, rozgrywa się dramat podświadomości: sprawdzają się i mnożą przeczucia, sny, przepowiednie (Gruszczyński, Salomea, Księżniczka). Strach rośnie i przybiera wymiar koszmaru, takich napięć podświadomości, które zacierają granice między snem i rzeczywistością. Oto sytuacja, w której ma nastąpić rozwiązanie dramatu. I następuje. Najbardziej okrutne, jakie mógł wymyślić poeta: szczęśliwe zakończenie romansu. Nasi bohaterowie przyjmą bez zaskoczenia wszystkie „cudowne" zdarzenia, spełnią weselny toast, polecą siebie i kraj świętej Patronce na niebie i nic z tego dla nich ani dla kraju nie wyniknie. Pozostaną tacy sami: ślepi, bezradni, przerażeni. Nawet nie zmęczeni ani tragiczni, gdyż nie dana im jest świadomość własnej sytuacji. Po prostu tylko żałośni.

Wernyhora, raz tylko pojawiający się bohaterom romansu, ale stale działający w ich życiu podświadomym, jest jedyną postacią dramatu, która dźwiga w sobie pełną, tragiczną świadomość wypadków oraz myśl polityczną polskiego i ukraińskiego patrioty. W tym ostatnim lirniku „ulatującym w wieczność" zamyka Słowacki zgodnie z pojęciami romantyzmu „ducha narodu" polskiego i ukraińskiego. Duch ten przejawiał się w zupełnie konkretnym programie działania, opartym na nadziei wyzwolenia społecznego ludu Ukrainy i związania go trwałym sojuszem z Polską. Nadzieja wraz z lirą rozbite zostały w polsko-ukraińskim romansie. Ukazanie się Wernyhory w szczytowym momencie dramatu, w scenie bezpośrednio poprzedzającej akcję finału, buduje tego typu napięcie, że spodziewamy się *katharsis*, jakiegoś oczyszczającego wstrząsu moralnego i umysłowego u ludzi, którzy byli sprawcami, bohaterami i ofiarami dramatu. Błysku świadomości, rozświetlającego mroczne, niepojęte koleje ich losu. Oczekujemy błysku romantycznego „ducha narodu". Nasi bohaterowie słuchają Wernyhory. Słuchają w rosnącym skupieniu. Czy go rozumieją? Czy sięgają razem z nim myślą w przyszłość, czy ją przewidują? A może wysnuwają wnioski z własnych doświadczeń? Zawieszony w próżni pytający okrzyk Księżniczki: „Stój! — Więc Polska? — — ", pogłębia grozę sytuacji i oczekiwania. „... Wasz dom purpurowy niech śpi ... i ja spaty budu". Wernyhora odchodzi. Oczekujemy wielkiego dramatycznego akordu: że się zbudzą, że przejrzeli, że Polska ... I tu właśnie następuje przebudzenie, ale do romansowego finału. Szyderstwo uzasadnione głęboką i pesymistyczną oceną stanu sił w narodzie.

Tu już dochodzimy do wyrazu tragicznej szopki, gatunku dramatu objawionego prekursorsko, który mógł wywołać u współczesnych zrozumiały niepokój i wrażenie dzieła dziwacznego, nie przylegającego do smaku i wymogów przyjętej estetyki. Wydaje się, że żywioł ironii, tak silny w całej twórczości Słowackiego, w *Śnie srebrnym Salomei* znalazł szczególnie szerokie ujście i w dużej mierze stał się przyczyną małej popularności tego utkanego ze snów dramatu.

Przy pierwszym zetknięciu się ze *Snem srebrnym Salomei* zdajemy sobie sprawę, że siła fascynująca tego utworu, któremu Słowacki dał



Teatr Ludowy, Nowa Huta 1959. Ryszard Kotas (Semenko)

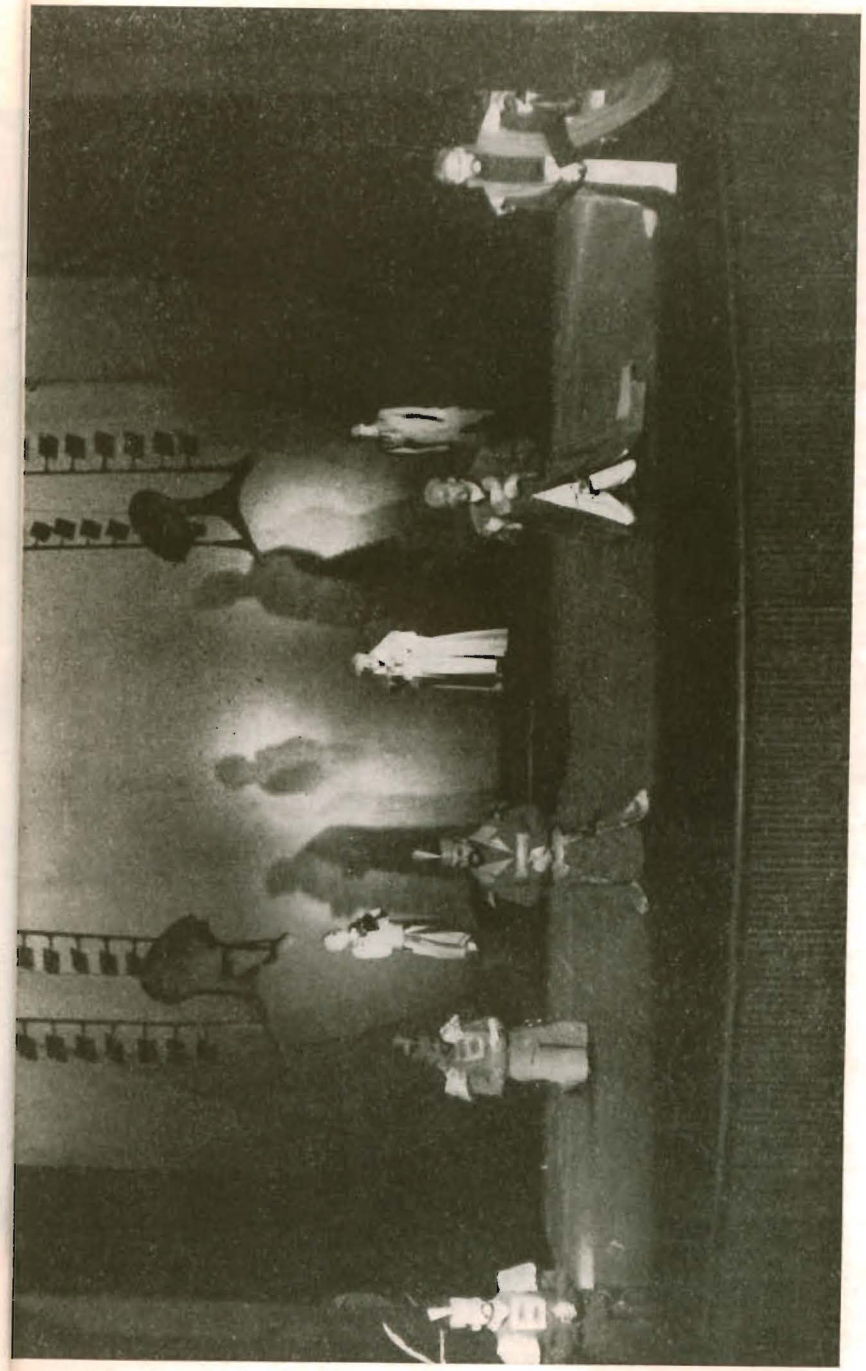
określenie romansu dramatycznego, leży poza kategoriami romansu. Co więc fascynuje nas w tym dramacie, który nie jest ani dramatem historycznym, ani obyczajowym, nie jest też tragedią ani komedią. Zapewne fascynuje nas dziś odwaga środków artystycznych użytych przez poetę w *Śnie srebrnym*, to balansowanie na granicy ryzyka artystycznego: rytm komediowy wpleciony w grozę koszmaru, wzniosłość powiązana z pospolitością, wreszcie czysta plastyka i muzyka słowa w jego błyskotliwości, zmienności, bogactwie. Jednak przecież nie tylko w urokach formy i jej prekursorstwie leży siła utworu. Wydaje się, że szukać jej trzeba przede wszystkim w poezji tragizmu — którą rozpiął poeta ponad głowami swych bohaterów — w świadomości tragicznej samego autora. Poeta wie i przeprowadza na to w *Śnie srebrnym* dowód, że los jednostkowy jest nieuchronnie wpleciony w koleinę losu ogólnego, w tym wypadku — narodowego. Wie, że nie można w izolacji od świata zbudować sobie własnego, osobistego życia czy próbować je w czasie ogólnej pożogi ocalić, gdyż życie to jest zdeterminowane sytuacją ogólną. Co więcej, czynnikiem pogłębiającym tragizm tej świadomości jest przekonanie o moralnej odpowiedzialności jednostki za los zbiorowy, za historię. Słowacki nie napisał dramatu historycznego, bo analiza wydarzeń historycznych nie jest osią konstrukcyjną *Snu srebrnego Salomei*, ale historię rozpiął nad swym dramatem, aby udowodnić, jak ona, spotworniała, pożera ludzi, którzy ślepo próbują ocalić z niej swój los osobisty, Słowacki napisał dramat o działaniu mechanizmu historii na los jednostki i o nieuchronnej odpowiedzialności jednostkowej za historię. Swoje zaś studium przeprowadził na bohaterach, którzy tej odpowiedzialności nie rozumieją i nie podejmują, są równocześnie przyczyną i ofiarą wydarzeń, są więc zarówno oskarżeni, jak godni współczucia.

Wraz ze zjawieniem się Wernyhory na scenie — kulminacyjny moment dramatu — wdziera się do świadomości bohaterów historia, ale raz tylko i po to, by ujawnić klęskę.

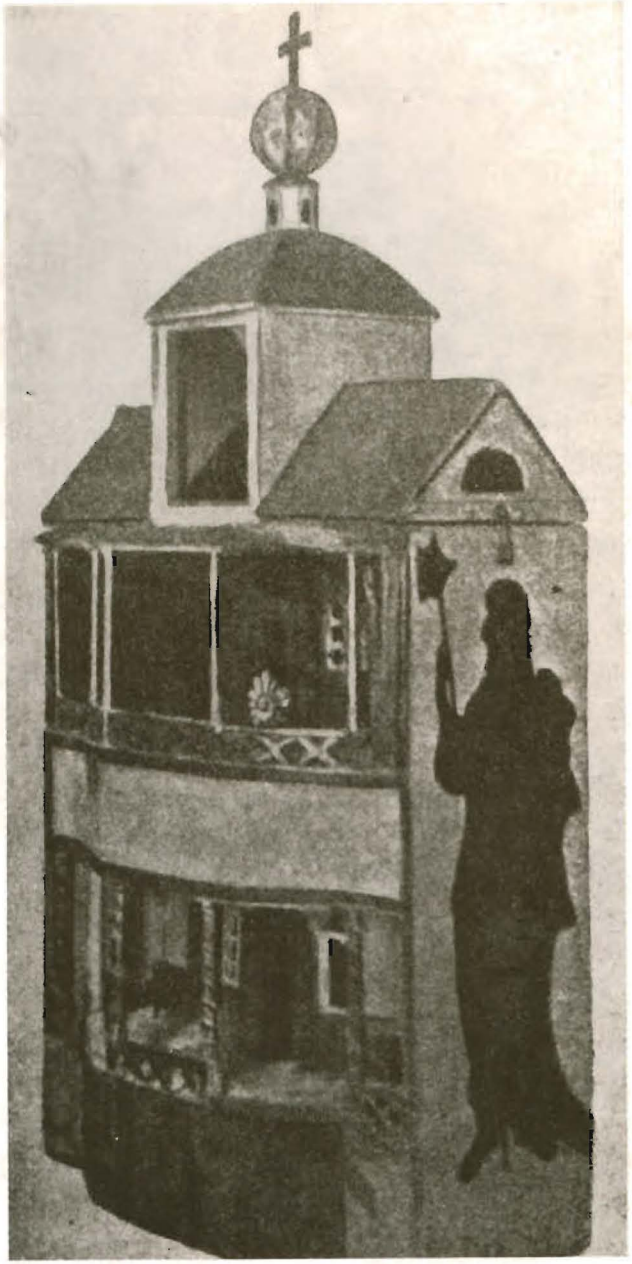
[...] Bo kto używa
Żywota, obok potoku,
Którym sprawy Boże płyną;
Kto chce spokojny, z rodziną
Swoją kość gdzieś gryźć na boku,
Wiejskich kosztować słodyczy:
Choć się nie policzą ludzie,
To się Bóg z takim policzy...

[Akt I]

Fragmenty z notatek reżysera do inscenizacji *Snu srebrnego Salomei* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie w roku 1959. Druk w tomie: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, Ossolineum 1966]



Teatr Ludowy, Nowa Huta 1959



Wertep ukraiński

WERTEP UKRAIŃSKI

Znane jest dość dobrze zainteresowanie Mickiewicza teatrem staropolskim. Mniej natomiast zajmowano się stosunkiem Słowackiego do dawnych polskich form teatralnych. Nic w tym dziwnego: w pismach poety niewiele znaleźć można wypowiedzi na ten temat. Może więc warto przypomnieć kilka fragmentów jego dzieł, choćby dlatego, że są raczej mało znane, a mają pewne (czasem nawet dość poważne) znaczenia dla zrozumienia teatru Słowackiego. Przed piętnastu laty Claude Backvis w znakomitej rozprawie „Słowacki et l'héritage baroque" zwrócił uwagę na znamienną wypowiedź Słowackiego w tzw. „Dialogu troistym z Helionem": „...lubiłem wystawę — księży processje... rezurekcje odbywające się przy ogniu wystrzałów... Zwłaszcza gdy w księżycową noc widziałem księży wychodzących z krzyżem srebrnym na plac licealnego kościoła, z pochodniami, z celebrantem, nad którym niesiono namiot złoty i jedwabny, drogiemi perłami wyszywany... Gdy to wszystko przy błyskawicowych ogniach moździerzy... szło i śpiewało po placu... duch mój niby wylatywał ze mnie, klaskałem w ręce, a oczy moje dziecinne otwierały się szeroko, pełne łez i skier radosnych". Najprostsze i najbardziej „masowe" formy widowisk religijnych wpłynęły poważnie na teatralną wyobraźnię Słowackiego. Nie przypadkiem też w „Królu Ladawy" przytoczył z pamiętników Albrechta Radziwiłła opis wspaniałego widowiska barokowego, jakim w 1646 r. Gdańsk przyjmował Ludwikę Marię Gonzaga. Pisał o tych zainteresowaniach poety Marian Pankowski w ciekawym szkicu o Ghelderode (fragmenty przedrukowano w programie wrocławskiej inscenizacji „Wędrówki mistrza Kościeja"), a uprzednio — zmarły w czasie wojny młody historyk Zygmunt Kryczyński, którego zapiski i listy opublikowano w r. 1958 w „Nowej Kulturze".

Prawdziwy jednak sentyment żywił Słowacki do świetnie mu znanej z dzieciństwa szopki (zwanej na Ukrainie wertepem), i wyznaczył jej ważną rolę w swojej biografii artystycznej: „przyszła mi na myśl wielka babuni piekarnia — czeladź śpiewająca kolędy — potem wertep krzemieniecki, któremu może winien jestem mój szekspirowski zapał..." (list do matki z 2 stycznia 1838 r.). Hoesick, autor monografii Słowackiego, zrozumiał, że poeta chodził po wertepach z tomikiem Szekspira!

Wertep znajdujemy w „Śnie srebrnym Salomei": oto Sawa udaje się do obozu nieprzyjacielskiego „w sukmanie diaczka ruskiego z wertepem pełnym jasełek na plecach". Po powrocie z wyprawy wywiadowczej opowiada:

Więc i teraz z tym wertepem
Na plecach, udając diaczka,
Takem dobrze odgrał rolę,
. . . . . .
Teatr mój łojówką złoty
Na srebrnéj kurhanów darni
Odkryłem, Mości Panowie.
I na ciemnych mogił głowie
Zjawiłem w mojéj latarni
To, o czém, jak wiecie sami,
Śni się nam pod mogiłami.
I tak, to Betlejem złote
Oświecone... gwiazdą było
Rozlewającą tęsknotę:
Słońcem, myśli zakrwawionych:
Bo niektórym o domach mówiło,
O dzieciąteczkach straconych,
O śpiewanych gdzieś kolędach,
I o tych żywota błędach,
Co dopiéro przed śmiercią są widne.

W „Złotej Czaszce" obok znanej kolędy (naśladującej formę kolęd staropolskich) również pojawia się wertep; uczeń szkół jezuickich — Stanisław — tak radzi przyjacielowi: „...patrz... wykleiłem sobie wertep z papieru i będę chodził po domach, pokazując diabła i anioła; to mi przyniesie kilka groszy i będzie czem Boże Narodzenie pokropić... A Wacpana podobno z domu Strażnika wypędzono?... Otóż pomaluj sobie korkiem brwi — naucz się kolędy... a ja Wacpanu wejście do domu pana Strażnika ułatwię — pomówisz z panną Agnieszką w ciemnym kącie... a ja dziatwie i starym będę pokazywał diabła w wertepie..." W „Beniowskim" panna Gruszczyńska zjawia się jak „z jasełek jaki Aniołek". Zapewne także pod wpływem widowisk wertepowych powstał fragment pastorałki, w którym występuje Anioł, Pastuszki i Chór Aniołów. Stanowi on środkową część mało znanego utworu Słowackiego „Góry się ozłociły — szafiry mórz ciemnieją". Misterium to (takie określenie chyba trzeba przyjąć za Tretiakiem) składa się z trzech części: pierwsza — to fragment dramatu kosmicznego w stylu „Samuela Zborowskiego", druga — pastorałka, trzecia — parabaza. Pastorałkę przypomniał w 1960 r. „Pamiętnik Teatralny", całość tekstu misterium w opracowaniu Władysława Floryana znaleźć można w tomie XIII (2) „Dzieł wszystkich" Słowackiego.

J. T.

OSSOLINEUM — DOM SŁOWACKIEGO

W swym 150-leciu Zakład Narodowy im. Ossolińskich może święcić jeszcze jeden jubileusz: setną rocznicę zbierania autografów Juliusza Słowackiego i równocześnie setną rocznicę wydawania utworów Poety oraz książek o nim.

Może sprawa znalezienia się rękopisów Słowackiego w Ossolineum nie wyglądała tak malowniczo, jak to literacko przedstawił Stanisław Wasylewski, że pani Salomea Bécu Słowacka przywiozła rękopisy syna z Paryża do Krzemieńca, a stąd gdy zjechała do Lwowa, „tłumoki z autografami Słowackiego i jego listami wylądowały od razu w Ossolineum", marzyła bowiem o tym, że Karol Szajnocha, ówczesny kustosz Ossolineum, napisze książkę poświęconą Jej Synowi. Naukowcy skłaniają się raczej do twierdzenia, że rękopisy Słowackiego przekazał wuj poety Teofil Januszewski, który chciał nawet przygotować zbiorowe wydanie dzieł. Do tego nie doszło, ale całą spuściznę Jnauszewski dał po prostu Antoniemu Małeckiemu, profesorowi literatury polskiej na Lwowskim Uniwersytecie, a równocześnie zastępcy kuratora Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Małecki zabrał się do studiów nad rękopisami i oto w 1866 r. ukazały się „Pisma pośmiertne Juliusza Słowackiego w 3 tomach — staraniem A. Małeckiego". W tym samym roku pojawił się 1-szy tom, w następnym, tj. w 1867 r., 2-gi tom pierwszej monografii o Juliuszu Słowackim, pióra również Antoniego Małeckiego. Wszystkie wydawnictwa w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich. Stulecie więc Słowackiego w Ossolineum jest jak najbardziej uzasadnione.

Małecki ukończywszy pracę nad rękopisami część z nich oddał do Biblioteki Ossolińskich, niektóre — niestety — po prostu rozdał prywatnym osobom. Na szczęście rękopisy te w większości znalazły się potem w Ossolineum, przekazywane jeszcze przez obdarowanych nimi lub ich rodziny. Szczególny los prześladował rękopis „Horsztyńskiego", należał właśnie do tych rękopisów ofiarowanych przez Małeckiego i następnie zwróconych. W czasie ostatniej wojny rękopis „Horsztyńskiego" znalazł się wśród ewakuowanych przez okupanta rękopisów ossolińskich w budynkach gospodarczych w Adelinie na Dolnym Śląsku. I tu niestety zebrano z podłogi tylko 10 kart ze śladami butów; przepadło 25 kart, a może ktoś je ukrył, przechował i kiedyś zadziwi znaleziskiem. Oby! Takie wypadki trafiały się po ostatniej wojnie.

Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu posiada więc najpełniejszy dziś zbiór autografów i pierwodruków Słowackiego, autografów, o których znaczeniu pisze ich badacz, Władysław Floryan: „Niemal każdy jego autograf przedstawia obraz spiętrzonych elementów brulionowych, świadków owej burzy twórczej, z jakiej wyłania się bardzo trudny nieraz do odczytania zarys koncepcji ostatecznej". Lista posiadanych autografów jest długa: „Fantazy", „Horsztyński", „Mazepa", „Lilla Weneda", „Zawisza Czarny", fragment „Beniowskiego", „Król Duch", „Genesis z Ducha", dziesiątki utworów poetyckich i prozaicznych, liczne fragmenty, listy, ponad 40 oryginalnych rysunków.

Z drugiej strony trud wydawniczy rozpoczęty przez Antoniego Małeckiego podjęli późniejsi Ossolińczycy: Bronisław Gubrynowicz, Wiktor Hahn, ale przede wszystkim Juliusz Kleiner, autor monografii o Słowackim oraz redaktor monumentalnego wydawnictwa „Dzieła wszystkie" Juliusza Słowackiego, zaczętego we Lwowie w 1924 r., a kontynuowanego we Wrocławiu. Wydawnictwo to stanowi chlubę Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, zarówno lwowskiego jak i wrocławskiego.

Niezależnie od wymienionej edycji — wydano we Wrocławiu trzykrotnie „Dzieła" w 14 tomach pod redakcją Juliusza Krzyżanowskiego oraz kilkanaście tomików utworów Słowackiego w wydaniu Naszej Biblioteki i Biblioteki Narodowej. Nakładem Ossolineum ukazała się również m. in. „Korespondencja Słowackiego", „Kalendarz życia i twórczości", trzy antologie: „Słowacki we wspomnieniach współczesnych", „Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego" i „Juliusz Słowacki w poezji polskiej" oraz album „Słowacki na scenach polskich".

Biblioteka Ossolińskich już w 1947 r. na wystawie autografów polskich autorów pokazała we Wrocławiu 7 autografów Słowackiego, najważniejsze autografy eksponowano na wystawie w 1939 r. i wreszcie — na reprezentacyjnej wystawie w 1959 r.

Na jubileuszowej wystawie w 150-lecie Ossolineum Słowacki zajmie poczesne miejsce. A więc nie tylko literacką przenośnią było nazwanie przez Wasylewskiego Ossolineum — domem Słowackiego. Ostatecznym przypieczętowaniem tej nazwy jest medal brązowy wybity w 1959 r. przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich i Towarzystwo Miłośników Wrocławia, przedstawia on podobiznę poety, a na odwrociu wrocławski gmach Biblioteki Ossolińskich i herb Wrocławia.

F. P.

INSPICJENT:
JANUSZ ŁOZA

SUFLER:
KAZIMIERZ CHORĄŻAK

ŚWIATŁO:
KAZIMIERZ PIĄTEK

REALIZACJA DŹWIĘKU:
HUBERT BREGUŁA

BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK

KIEROWNIK TECHNICZNY
MIROSŁAW DZIKI

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO

PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE

PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI

SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ

MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI

STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER

MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI

TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK

ŚLUSARSKIEJ:
RYSZARD MOSTOWICZ

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

JULIUSZ SŁOWACKI — „SEN SREBRNY SALOMEI"
ALEKSANDER OSTROWSKI — „LAS"

W PRZYGOTOWANIU

MOLIER — „SKĄPIEC"

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ

JEAN GENET — „POKOJÓWKI"
HENRYK BARDIJEWSKI — „TRZY ŁAMANE PRZEZ CZTERY"

W PRZYGOTOWANIU

OSCAR WILDE — „WACHLARZ LADY WINDERMERE"

Spis treści

str

Obsada 2

Dedykacja Krystyny Skuszanki 4

„Teatr mój łojówką złoty"
[*Sen srebrny Salomei*, akt IV] 5

O *„Śnie srebrnym Salomei"* 6

„Starzec trze lirę krwawą"
[fragm. *Beniowskiego* pieśni VII] 17

„A jakiż to lud" 18
[fragm. wiersza z r. 1846]

M. F i k, *„Sen srebrny Salomei" na scenie* 19

„Szekspir mówi, że to życie" [fragm. *Beniowskiego* pieśni VII] . . . 26

„Ty głos cierpiący podnieś" [fragm. wiersza z r. 1846] 23

K. S k u s z a n k a, *Z notatek do inscenizacji „Snu srebrnego Salomei"* . 29

Wertep ukraiński 35

Ossolineum — dom Słowackiego 36

Repertuar 39

Teksty Słowackiego cytowane są z *Dzieł wszystkich* pod redakcją Juliusza Kleinera i Władysława Floryana, t. 1—15, Wrocław 1952—1963, Ossolineum.

Nr 1 Cena 4 zł

WDN - Zam. 443/67 - 4000 - D-4/592

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA PARTYKOWA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA