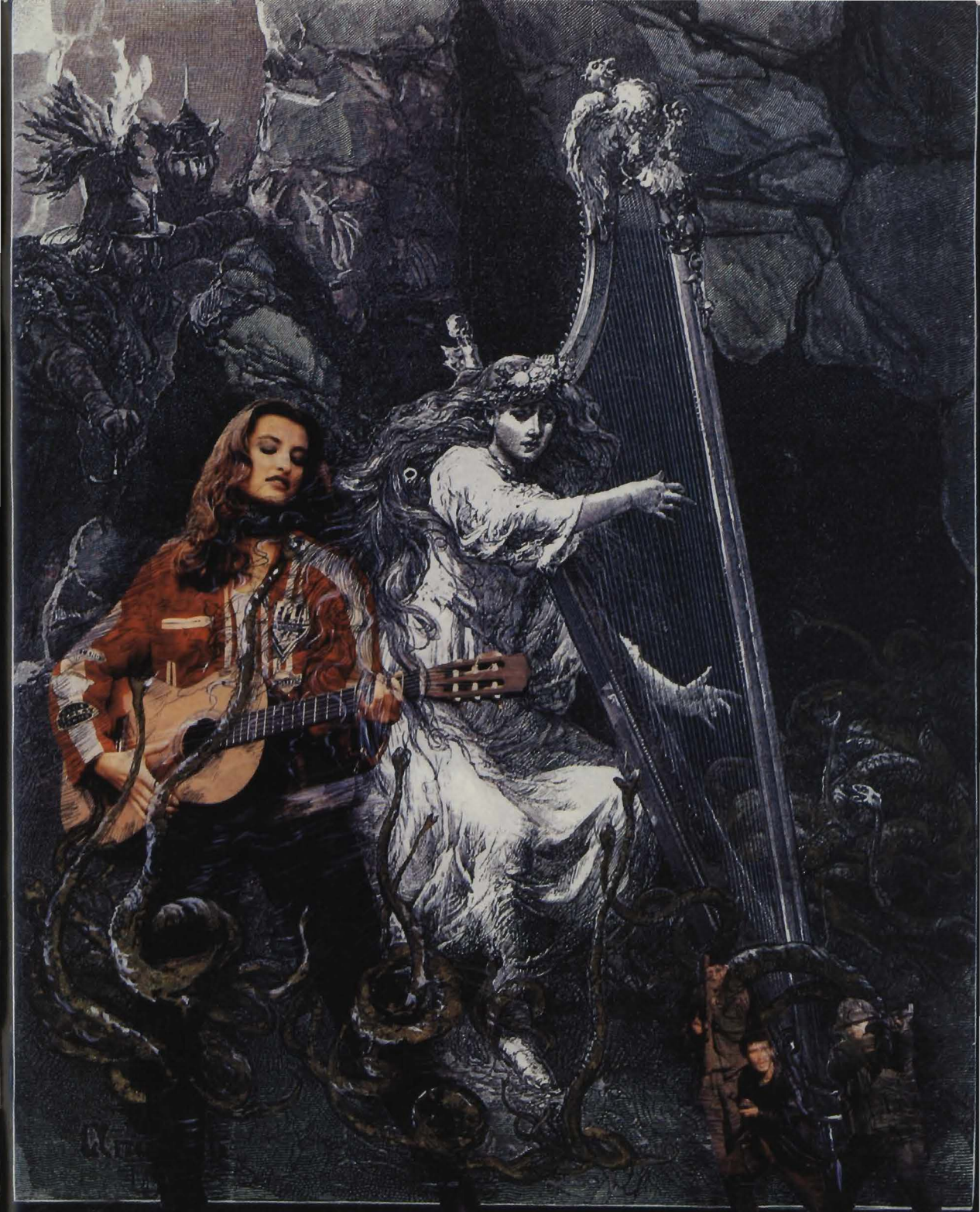


JULIUSZ SŁOWACKI

# LILLA WENEDA

według
HANUSZKIEWICZA

TEATR MIEJSKI
w GDYNI

TEATR MIEJSKI W GDYNI
ul. Bema 26

dyrektor naczelny i artystyczny
**KRZYSZTOF WÓJCICKI**

kierownik literacki
**HALINA KASJANIUK**

TEATR MIEJSKI W GDYNI

**JULIUSZ SŁOWACKI**

# LILLA WENEDA

**inscenizacja - Adam HANUSZKIEWICZ**
**scenografia - Zofia DE INES**
**muzyka i wykonanie - Andrzej ŻYLIS**
**choreografia - Dorota FURMAN**
**asystent reżysera - Teresa WASIAK**
**asystent scenografa - Sławomir WITKOWSKI**

**PREMIERA 29 MAJA 1993**

# obsada

| | |
|---|---|
| LILLA WENEDA | Brygida Turowska |
| ROZA WENEDA | Celina Muza |
| | Małgorzata Toczyłowska |
| DERWID | Florian Staniewski |
| LELUM | Piotr Gulbierz |
| POLELUM | Andrzej T. Żak |
| GWINONA | Małgorzata Talarczyk |
| LECH | Sławomir Lewandowski |
| LECHON | Paweł Niczewski |
| SYGOŃ | Maciej Sykała |
| GRYF | Leon Krzycki |
| GWALBERT zwany świętym | Kuba Zaklukiewicz |
| ŚLAZ | Maciej Gąsiorek |
| WÓDZ WENEDÓW | Stefan Iżyłowski |
| HARFIARZ | Jerzy Stanek |
| RYCERZ | Mariusz Żarnecki |
| KUJAWIANKI | Barbara Damulewicz |
| | Hanna Miśkiewicz |
| | Teresa Wasiak |

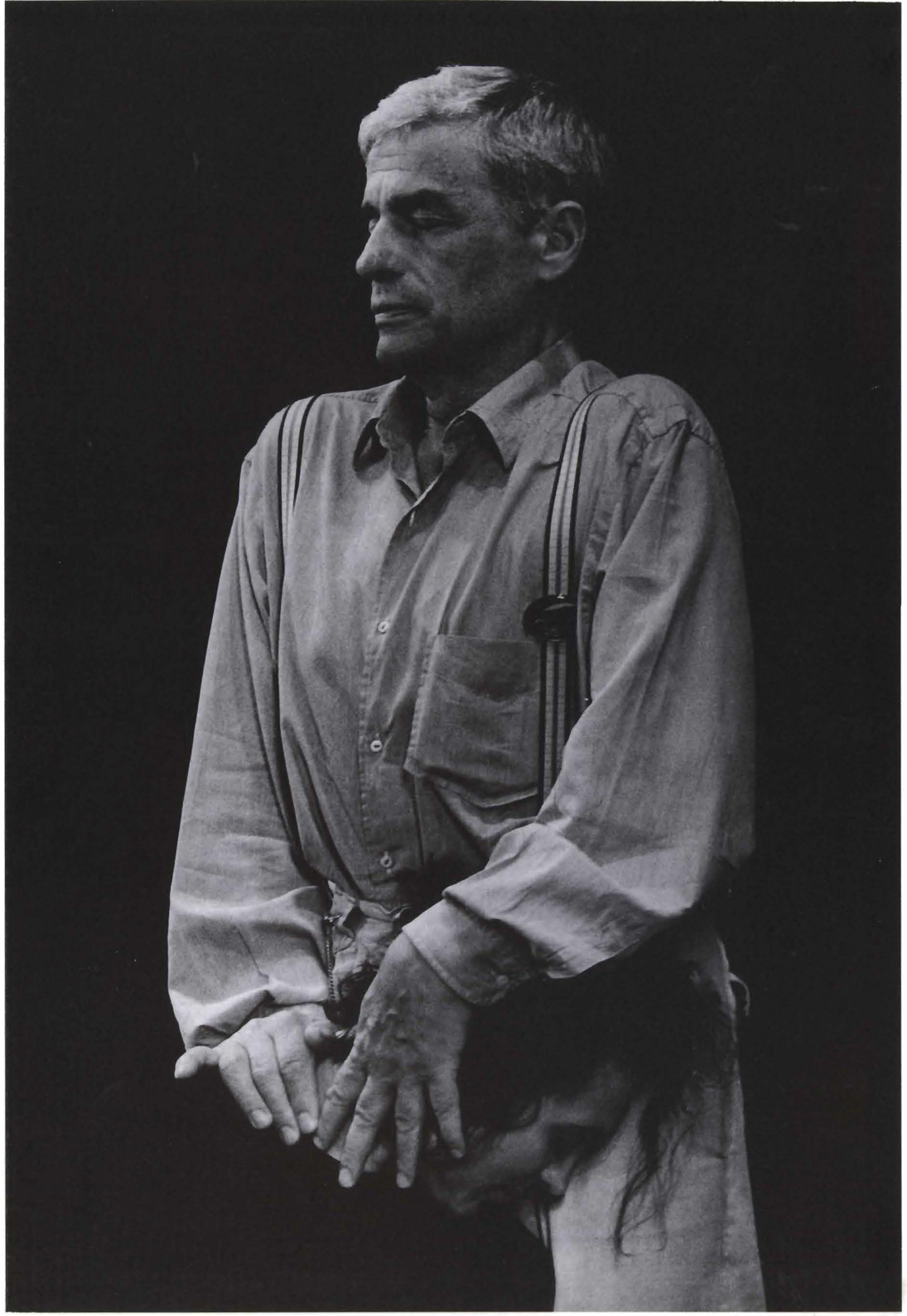


JULIUSZ SŁOWACKI
LILLA WENEDA

| | |
|---|---|
| DZIEWICA | Małgorzata Toczyłowska |
| SZAMANKA W CHÓRZE | Małgorzata Toczyłowska |
| CHÓR | Barbara Damulewicz |
| | Elżbieta Kopocińska |
| | Urszula Kowalska |
| | Teresa Lipowska |
| | Hanna Miśkiewicz |
| | Małgorzata Toczyłowska |
| | Teresa Wasiak |
| | Tomasz Bednarek |
| | Leon Krzycki |
| | Sławomir Lewandowski |
| | Paweł Niczewski |
| | Maciej Sykała |
| | Mariusz Żarnecki |

inspicjent - Tomasz Bednarek
sufler - Małgorzata Toczyłowska

TEATR MIEJSKI W GDYNI



# *OD REŻYSERA*

Dobre teksty dramatyczne to te, które dopiero udźwiękowione mową nabierają pełnego blasku i znaczenia. Takie teksty laikom, którzy je czytają tak jak czyta się powieść - z reguły wydają się złe albo bardzo złe. Niektórzy głusi na nie, choć w swoim rodzaju wybitni krytycy, jak Piotr Chmielowski, wołają wtedy o prokuratora "w obronie polskiego języka".

Kto tego nie rozumie nie powinien zajmować się teatrem, ani o nim pisać. Ten, kto słuchając ze sceny - obojętnie czy wielkiego Tadeusza Łomnickiego, czy jakiegoś biedaka polskiego teatru - myśli, że w obydwu wypadkach słyszy Mickiewicza, też pisać o teatrze nie powinien.

I ten, który słuchając Szekspira, w najlepszym chociażby naszym tłumaczeniu, myśli, że obcuje

z Szekspirem a nie z ... autorem tłumaczenia tylko, też powinien uważać.

Jedynym językiem autora dramatycznego jest język oryginalny, jego jedyna niepowtarzalna partytura dźwiękowa. Każde tłumaczenie jest niczym innym, jak tylko śpiewaniem po polsku oryginalnej piosenki Brela. To naprawdę zupełnie co innego "... ne me quittez pas" i "... nie opuszczaj mnie".

Wydaje się, że wszyscy chłopcy kochają tak samo, tyle że w teatrze decyduje nie to jak kocha, tylko jak wyraża tę swoją miłość. Koleżanki twierdzą, że w tym jedynym wypadku życie nie różni się od sceny. Chciałbym się z nimi zgodzić, ale nie mogę.

Natomiast dziś, układające się niekiedy strony, godzą się, że dopiero intonacje a nie znaczenie wypowiadanych słów, jak to się powszechnie sądzi, określają sens naszych wypowiedzi. Stąd bogactwo wszelkiej mowy i chudość wszelkiej pisaniny. Nawet Platona.

Byłem w Gdyni szczęśliwy. Dziękuję za to koleżankom i kolegom. Dziękuję miastu.

Hanuszkiewicz

Ewa Nawrocka

# CO WAŻY ŚWIAT ... CO WARCI LUDZIE?

20 grudnia 1839 roku w 36 numerze paryskiego pisma "Młoda Polska" ukazała się wiadomość o ukończeniu przez Juliusza Słowackiego nowej tragedii w 5 aktach pod tytułem *Lilla Weneda*. Nim wyszła drukiem u Eustachego Januszkiewicza w pierwszej połowie maja 1840 roku, środowisko emigracyjne ogarnęła gorączka oczekiwania na nowe dzieło autora *Balladyny* i *Anhellego*. Z ust do ust krążyły wieści, słano listy z donosami, że "Słowacki pisze a pisze. (...) jeszcze nie nauczy się na pamięć tytułu dzieła, a tu już nowe wychodzi".
Naśmiewano się z niego, że pisze dużo, szybko i niezrozumiale, a do tego wybiera okropne, krwawe tematy, obce polskiemu duchowi narodowemu. Seweryn Goszczyński, belwederczyk, uczestnik powstania listopadowego pisał do poety Lucjana Siemieńskiego w kwietniu 1840 roku: "*Lilli Wenedy* jeszcze nie znam, będę ją miał zapewne od niego samego, jak poprzedzające. On ją nazywa ulubionym dzieckiem, ale Januszk[(iewicz)] powiada, że tak niedorzeczne, jak wszystko Słowackiego".
Goszczyński nie lubił Słowackiego i trudno mieć do niego pretensje o wyrażanie niepochlebnej opinii w prywatnej korespondencji. Gorzej, że tezę o niezrozumiałości tragedii formułowała niczym wyrok wpływowa w środowisku emigrantów prasa literacka. Nieżyczliwy Słowackiemu "Tygodnik Literacki" (1840 nr 17) zapowiadając druk *Lilli Wenedy* donosił, że jest ona "równie jak i pierwsze płody tego autora, mało zrozumiała dla czytającego".

Słowacki pracę nad *Lillą Wenedą* otoczył wielką dyskrecją, nawet w listach do matki nie zwierzał się na temat powstającego dzieła. Nie chciał zapeszyć, a może spodziewał się zaskoczyć wszystkich niepowszednią urodą swojego nowego "dzieciątka", jak zwykł nazywać swoje utwory.
Podobnie jak *Balladynę* zadedykował *Lillę Wenedę* Zygmuntowi Krasińskiemu, jedynemu wówczas liczącemu się poecie, który docenił talent Juliusza i ubolewał, że ma on tak niedorosłych do swego poziomu krytyków. Słowackiego z Krasińskim łączyła nie tylko zwykła ludzka przyjaźń, ale szczególnego rodzaju więź duchowa, rodząca potrzebę wymiany myśli, dzielenia się przeczuciami, wzajemnego wprawiania w ruch emocji i wyobraźni. Ich korespondencja z lat czterdziestych jest rozmową, nieraz bardzo gwałtowną, dwóch wielkich duchów i umysłów o najżywotniejszych sprawach wieku XIX, które dla nich były sprawami świata, kosmosu, ludzi i Boga, i przede wszystkim sprawami Polski.
Gdy emigracyjna krytyka zarzucała poezji Słowackiego brak ducha narodowego, a Mickiewicz na wykładach paryskich w College de France o literaturze słowiańskiej małodusznie pominął milczeniem jego dorobek literacki, Krasiński twierdził, że dramaty autora *Lilli Wenedy* są "przepełnione instynktem historii polskiej" i że nikt prócz Słowackiego nie zmierzał do wykrycia idei rządzącej naszymi dziejami. W tonie ewangelicznej przypowieści pisał: "Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam, wy się na nim nie znacie, przyjdzie czas, w którym się poznacie".

A przecież nie było łatwo poznać się na tej twórczości ani współczesnym, ani potomnym.

*Lilla Weneda*, tak jak poprzedzająca ją *Balladyna*, jak kontynuujący ją w pewnym sensie historiozoficzny poemat *Król Duch*, jak zresztą inne dramaty historyczne Słowackiego przerażały "tysiącem anachronizmów".
Słowacki w niepojęty i drażniący dla jego współczesnych sposób mieszał wszystko ze wszystkim: fakty historyczne z legendami słowiańskimi, narodowe podania i rodzimy folklor z podaniami o legendach innych narodów, a to razem wzięte z Biblią, z Szekspirem, z Calderonem, z Osjanem, z Ariostem, z Dantem, z Homerem ... Można tak wymieniać w nieskończoność.
Tragedia wenedyjska pisana była jako początek cyklu dramatycznego o Polsce bajecznej, prehistorycznej. Słowacki zapowiadał sześć kronik dramatycznych. Powstały zaledwie dwie - *Balladyna* i *Lilla Weneda*, jeśli nie liczyć fragmentów *Kraka*. Później temat bajecznych dziejów w powiązaniu z historią opracowywał w formie epickiej w *Królu Duchu*.
Wenedów wymyślił Słowacki w guście epoki romantycznej. Przedstawił w dramacie czasy legendowe, kiedy mieszały się pierwiastki pogańskie i chrześcijańskie, kiedy z chaosu sprzeczności, krwawych starć, zbrodni i ofiary, mieszaniny mitologii i teologii wyłaniała się historia i formował naród.
Szukanie genealogii narodu było wówczas w modzie i na pytanie "skąd idziemy?" odpowiadano nie tylko z naukową rzetelnością, lecz i z poetycką fantazją. Zdaniem romantyków tylko sięgnięcie do zamierzchłych dziejów utrwalonych w podaniach, legendach, pradawnych pieśniach pozwalało znaleźć odpowiedź na drugie ważne pytanie - "dokąd idziemy?"
Słowacki zgodnie z duchem romantycznej epoki nie zamierzał opisywać narodowych dziejów, chciał je z r o z u m i e ć , chciał uchwycić ich d u c h a , rządzącą nimi z a s a d ę . *Lilla Weneda* jest dramatycznym przedstawieniem tej zasady, rozpoznaniem istoty polskiego losu u samego zarania dziejów. A sens tego rozpoznania i postawionej przez Słowackiego diagnozy jest przerażająco pesymistyczny.
Oto nasze polskie dzieje zaczęły się od podboju i zbrodni. Tubylcy, słowiański lud Wenedów został w okrutny sposób wymordowany przez brutalnych i bezwzględnych najeźdźców - Lechitów. Ci zaś, którym z oczu

*Patrzy gburostwo, pijaństwo, obżarstwo,*
*Siedem śmiertelnych grzechów, gust do wrzasku,*
*Do ukwaszonych ogórków, do herbów,*
*Zwyczaj przysięgać in verba magistri,*
*Owczarstwo -*

"ufundowali na trupach królestwo."
Lilla Weneda jest jednym z ogniw w łańcuchu tekstów Słowackiego uprzytomniających gorzką prawdę, że sielski naród Lechitów, "lejący słodkie miody", z łagodnym kołodziejem Piastem, wyrósł na krwawym pobojowisku, że lud, będący przodkami dzisiejszych Polaków, wyłonił się z wielkiej rzezi. Król Lechitów Popiel, uwieczniony w zbiorowej pamięci dzięki podaniomnarodził się z kobiety zapłodnionej prochami wymordowanych, więc jakby z ojca-trupa, zatem duch narodowy kształtował się wśród rzezi, zbrodni, dantejskiego piekła plemiennych walk. Jakaś krwawo - trupia jest ta nasza polska genealogia i jako taka determinuje całą naszą historię.

Słowacki kpił z uczonych dziejopisów i historyków, zwłaszcza z tych wszystkich, którzy, jak klasyk Kazimierz Brodziński, zastanawiali się nad charakterem narodowym Polaków i dowodzili jego łagodności, umiłowania prostoty, przyrodzonych upodobań do sielskości, niechęci do scen gwałtownych i niepowściągliwej mowy. Autor *Lilli Wenedy* z okrutną determinacją dowodził, że trupi odór unosi się ponad polskimi dziejami i mówienie o opiece Matki Boskiej nad umiłowanym ludem polskim jest co najmniej niestosownością. Finał tragedii z Bogarodzicą - "cudownym widmem w obręczy z płomyków", która zjawia się na niebie nad wyrżniętym w pień narodem Wenedów ma charakter w istocie pogański, żeby nie powiedzieć bluźnierczy.
Wyczuwał to wrażliwy na punkcie religijności Zygmunt Krasiński. Nie podobał mu się w *Lilli Wenedzie* ten dwuznaczny święty zwany Gwalbertem, moralnie lichy, zadufany w sobie, przejęty misją nawracania choćby i na krwawym pobojowisku, chrzczący niedobitych i tak łatwo dający błogosławieństwo najeźdźcom i mordercom. Nie podobał mu się nikczemny księży sługa - Ślaz, kompromitujący swego pana swoimi odrażającymi wadami, jakby odbitymi w krzywym, deformującym zwierciadle, dwuznacznymi cnotami świętego.
Nie mogła podobać się Krasińskiemu wymowa dramatu, niezgodna, by tak rzec, z "wartościami chrześcijańskimi", które Krasińskiemu były bliskie, choć i on się z nimi dramatycznie borykał.

Bo cóż znaczy ten finalny cud z Bogarodzicą? Czy to wyższy, moralny ład świata przebłyskuje przez chaos ziemskich zdarzeń? Bynajmniej! Bo choć wedle słów św. Gwalberta Najświętsza Panna objawiła się

"nad najświętszym trupem,
Nad krwią najbardziej Bogu ukochaną - "

trudno pojąć to jej upodobanie do wykrwawiania się wzajemnego ludów, aż do unicestwienia.
To raczej wyraz tragicznej ironii dziejów i ludzkich losów. Nadzwyczaj gorzka, pesymistyczna diagnoza.
Prawdziwie, Polska to Boże igrzysko - zdaje się mówić Słowacki, żeby posłużyć się tytułem Historii Polski napisanej współcześnie przez Normana Dawiesa. "Boże igrzysko" jako plac boju, na którym Bóg rozgrywa jakieś swoje, tylko sobie znane, gry. Albo jako zabawka w bożych dłoniach, służąca jemu tylko wiadomym celom, choć i to wątpliwe, czy jest jakiś cel.
Słowacki wierzył w Boga i bardzo chciał go ujrzeć także w Historii, zobaczyć jego boski palec w dziejach, ale dzieje Polski nie bardzo mu się do tego nadawały.
W Kordianie historia była dziełem szatańskim, wszak

*Ziemia - to plama*
*Na nieskończoności błękicie,*
*A Bóg ją zetrze palcem lub wleje w nią życie*
*Jak w posąg gliniany Adama.*

Tak mówią Aniołowie w scenie *Przygotowania*, a oni przecież wiedzą, co mówią. A co Bóg zechce uczynić z ziemią?
Ludzie myślą, wierzą. chcą wierzyć, głównie Polacy chcą wierzyć, że Bóg jest Bogiem wolności, że każdy człowiek, który walczy o wolność, który jak mówi Kordian, "poświęca się za wolność, jest człowiekiem, nowym Boga tworem".
Ale Szatan wybija Polakom z głowy ich naiwną wiarę - "wolność garncarskie koło dziś

pokręca", Bóg odpoczywa, rękę na rękę założył i nie miesza się do ludzkiej historii.

Lilla Weneda, świeżo nawrócona chrześcijanka, żarliwa neofitka wierzy w opiekę Matki Boskiej, ofiarowuje jej swoją dziewiczą cnotę, liczy na jej pomoc w ratowaniu ojca i braci. Na próżno! Jej prawdziwie chrześcijańska postawa miłości i poświęcenia, zdolności do ofiary nie przydaje się na nic. Lilla ratując trzy razy ojca od śmierci, tylko trzy razy wygrywa zakład z okrutną Gwinoną, tylko opóźnia ostateczną klęskę. Nie ocala ani ojca, ani braci, sama ginie i ginie jej naród.
Głupi, tchórzliwy, niemoralny, kłamliwy Ślaz nieświadomie uruchamia lawinę zdarzeń tragicznych, niweczy wszystkie szlachetne zamiary, unieważnia skutki dobroci, miłości i ofiarności. Kłamstwo, złość, cynizm i zbrodnia okazują się silniejsze. Historia nie ma nic wspólnego z moralnością, a najmniej z chrześcijańską.
Jej koło toczy się po trupach, w morzu krwi, przy akompaniamencie jęków i złorzeczeń mordowanych i mordujących.

Miał prawo Słowacki do tak pełnego goryczy i sarkazmu spojrzenia na historię po klęsce powstania listopadowego, ale wydaje się, że miał w ogólne nadzwyczaj trzeźwe widzenie mechanizmów dziejowych, wolnych od złudzeń wiary w postęp.
Jakiż może być postęp w tym, że nieurodziwi, niewyrośnięci, prymitywni i okrutni Lechici, w dodatku jacyś obcy zachodni najezdnicy wyrzynają z błogosławieństwem bożym pradawnych mieszkańców ziem nad Gopłem - rosłych, pięknych i szlachetnych Wenedów? Już pierwsi czytelnicy tragedii pytali, dlaczego Wenedzi zginęli mimo liczebnej, fizycznej i duchowej przewagi?
Bo musieli zginąć! Brak im było duchowej siły, czekali znaku, czekali na głos harfy. Ich kapłanka - wróżka Roza Weneda łudziła ich nadzieją cudu, ale przedłużała tylko termin agonii swego ludu, nad którym zawisło przekleństwo. Dlaczego? próżno pytać i to jest istota historiozoficznej tezy Słowackiego,
W historii próżno szukać logiki, sensu i moralności. Ludy, narody giną nie dlatego, że na to zasługują, ale, że tak jest, gdyż historią rządzi absurd i przypadek.
Bóg nie jest za to odpowiedzialny, ludzie także nie. Nie ma wyroku boskiego, ani losu jak w antycznej tragedii - jest przekleństwo, ale nie wiadomo, kto je rzucił. Ta tragedia jest podszyta ironią z powodu pustej, czy choćby nieprzejrzystej transcendencji, która rzuca cień nawet na majestat śmierci. Jacyż to bogowie patronują ziemskim zdarzeniom - pogańscy czy chrześcijańscy? I czemu tak lubują się w strumieniach krwi, w chrzęście miażdżonych czaszek, w tratowanych kościach?
Anachronizmy historyczne *Lilli Wenedy* nie były wyłącznie pomysłem Słowackiego. Teza o dwuplemienności narodu polskiego oraz teoria najazdu i podboju Słowiańszczyzny przez obce zachodnie ludy były bardzo popularne w historiografii XIX wieku. Nie dziw, że pobudzały wyobraźnię poetów.
Słowacki, jak się sądzi, był w tej kwestii pod dużym wpływem zaprzyjaźnionego z nim historyka Fryderyka Henryka Lewestama, autora *Pierwotnych dziejów Polski* (1841); podobnie o obcym rodowodzie szlacheckich najeźdźców podbijających słowiańską ludność miejscową pisali już w roku 1800 Tadeusz Czacki, a następnie Karol Szajnocha: *Lechicki początek Polski* (1858).
Obcych najeźdźców, którzy zniewolili Słowian wywodzono spośród plemion germańskich, z Normandii, ze Skandynawii lub utożsamiano z Celtami. W każdym razie duchowość i wyobraźnia romantyczna ciążyły zdecydowanie ku Północy. Pieśni, podania, mity, runy ludów

celtycko-germańskich, skandynawska *Edda* przetłumaczona przez Joachima Lelewela, słowem dawna barbarzyńska północna Europa ze swoją surowością, dzikością, zaciekłością i okrucieństwem inspirowała nową jakość poezji Północy i nowe północne czucie tragiczności. *Lilla Weneda* jest jednym z najświetniejszych utworów europejskiej literatury demonstrującej owego ducha romantycznej poezji Północy. Nie ma w niej nic z sentymentalnych nastrojów osjanicznych i pretensjonalnej literackości, jest brutalna surowość północnego pejzażu i twardość oraz dzika namiętność ludzi Północy.
Śmiały ale jakże poetycki i malarsko-muzyczny okazał się pomysł przeniesienia na nadgoplańskie ziemie celtyckich kapłanów - druidów, zasiadających wśród borów na kamiennych tronach. Byli oni jednocześnie poetami - śpiewakami, grającymi na harfach pieśni bojowe i bohaterskie, zwycięskie i żałobne.
Cała *Lilla Weneda* zdaje się być takim harfianym rapsodem żałobnym, mającym coś z ducha późniejszych muzycznych dramatów Ryszarda Wagnera. Jest pieśnią o zagładzie starszego narodu, na którego mogiłach funduje się młody, zwycięski choć barbarzyński naród, by dać początek dziejom krwawym i tragicznym.

Z perspektywy doświadczeń XX wieku, zarówno historycznych jak i literackich, *Lilla Weneda* okazuje się zdumiewająco współczesna i bliska naszej żądnej mocnych efektów wrażliwości estetycznej. Przy tym, jak na dramat mityczny przystało, jest bardzo uniwersalna: to, co przedstawia, dzieje się zawsze, tu i teraz, tu i wszędzie. Bo jest *Lilla Weneda* wiecznie prawdziwą tragedią ludzi - rodzin, rodziców i dzieci, sąsiadów i współplemieńców wrzuconych w straszliwą otchłań historii, rwącej naturalne ludzkie więzi, unicestwiającej naturalne odruchy dobroci, miłości, współczucia, litości, szacunku dla wieku.
Ludzie tu prawdziwie szaleją, wpadają w paroksyzm wściekłości, żądzy krwi, bezrozumnej zemsty, bezcelowego okrucieństwa, dla samej przyjemności zadawania cierpienia, które nieczemu nie służy. Ich duma i ambicja, żądza władzy i panowania nad innymi, ich pogarda dla racji odmiennych i niezdolność do ujrzenia w przeciwniku człowieka, wreszcie cynizm i zwyczajna głupota nakręcają spiralę nienawiści i chęci odwetu.
I tylko jedna biała, łagodna, dobra i kochająca Lilla nie ulega powszechnemu szaleństwu. Nie chce znać praw historii, nie pyta o jej cele i racje, obce są jej takie kategorie jak naród, lud, powinność jednostki wobec zbiorowości. Lilla jest tylko (i jakże to wiele znaczy), kochającą córką i siostrą, kieruje się elementarnymi uczuciami rodzinnymi i prawdziwą miłością bliźniego. By rozbroić gniew i okrucieństwo Gwinony apeluje do jej najprostszych ludzkich uczuć, przemawia łagodnie, ze szlachecką pokorą, z głęboką wiarą w zniewalającą zło siłę miłości.

Gdyby wierzyć Słowackiemu, inspiracją do napisania tragedii o wenedyjskiej królewnie był ujrzany przezeń w Szwajcarii rzymski grobowiec Julii Alpinuli, z następującym napisem:

*Tu leżę*
*Nieszczęśliwego ojca, nieszczęśliwa córka,*
*Bogów Awentyńskich kapłanka*
*Wyprosić ojca od śmierci nie mogłam.*
*Nieszczęśliwie umrzeć w losach jego było.*
*Żyłam lat XXIII.*

Badacze wiedzą, że ten grobowiec nie jest autentyczny, że go postawiono dopiero w wieku XVI i sądzą, że postać Alpinuli przeniknęła do wyobraźni Słowackiego raczej za poś-

rednictwem kilku strof *Childe Harolda* Byrona oraz między innymi z tragedii Sofoklesa *Antygona* i Szekspira *Król Lear*, gdzie pojawił się motyw daremnej ofiary szlachetnej siostry i córki.
Imię Lilla niewątpliwie kojarzy się z lilią i właśnie te kwiaty widziane niegdyś przez Słowackiego na pińskich błotach użyczyły imienia bohaterce tragedii oraz podsunęły poecie pomysł uratowania Derwida od śmierci głodowej. Podobno łodygi tych lilii mają słodki, gąbczasty rdzeń, który w czasie głodu służył okolicznym chłopom za pokarm.

Bogate inspiracje literackie i impulsy życiowe wykorzystał Słowacki twórczo i oryginalnie. W tej gwałtownej i krwawej opowieści o rzezi i zagładzie postać biało-srebrnej Lilli Wenedy wprowadza coś czystego, delikatnego, cichego, co pozwala uwierzyć w istnienie prawowitego człowieczeństwa. Nie wymaga ono spektakularnych rycerskich czynów, ani hałaśliwych wodzowskich gestów, nie potrzebuje wielkich słów przywódców i trybunów ludu. Przeciwnie, jest niezwykle kruche, bezbronne, narażone na unicestwienie. Jest jak drobna słaba dziewczyna. I zawsze przegrywa z szaleństwem historii.
Ale zanim przegra, broni po kobiecemu, z dziecięcą ufnością praw ludzkiego serca, upomina się o szacunek dla rodzinnych więzi, rzuca na szalę zdolność do poświęceń nie w imię ludzkości czy narodu lecz w imię miłości i przywiązania do konkretnego, najbliższego człowieka - ojca, brata, kochanka, dziecka.

Dlatego Lilla jest tytułową bohaterką dramatu Słowackiego i w jej osobie skupia się cała wzniosła tragiczność pojedynczego istnienia ludzkiego w zderzeniu z szaleństwem ludzi rozniecających pożar świata.
Roza Weneda, straszliwa kapłanka ginącego narodu, rządząc życiem i śmiercią tysięcy, gardzi pojedynczym istnieniem, nawet jeśli jest to istnienie jej własnej siostry, braci, ojca. To w jej usta włożył Słowacki efektowne metaforyczne zdanie, które zrobiło wielką karierę w naszym stuleciu.

*Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy!*

Wiek XX odsłonił całą grozę ludzkich dziejów kierujących się tą zasadą, podporządkowujących interes jednostki interesom masy, wartościujących ludzkie istnienia wedle matematycznego rachunku i kupieckiej wagi.

## RÓŻA, LASY I ŚWIAT

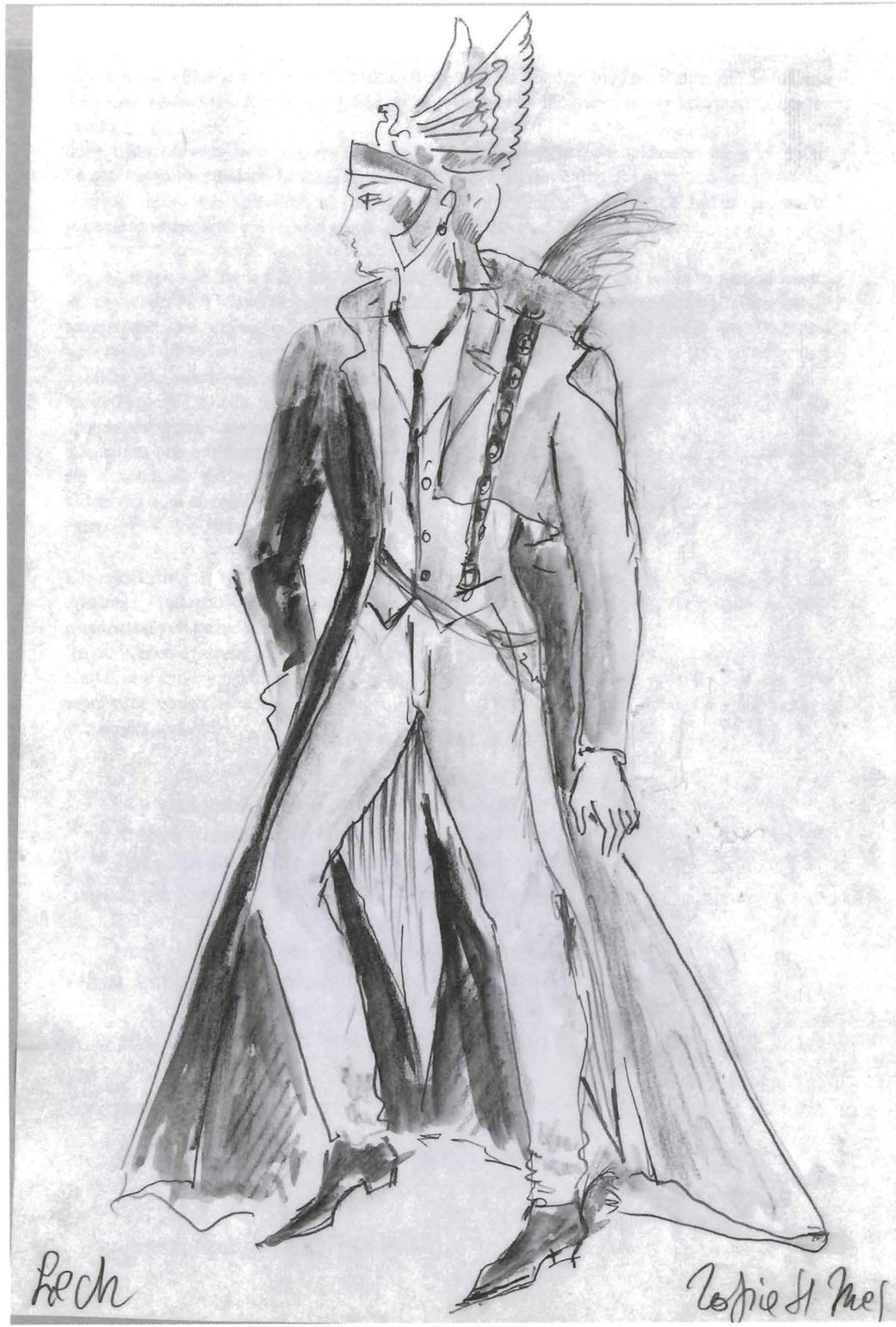
**Nie czas żałować róży, kiedy płoną lasy -**
**Nie czas lasów żałować, kiedy płonie świat,**
**Gdy obszar ziemski jedną staje się Saharą ...**
**Nie czas żałować świata, gdy wznowił się chaos,**

**Gdy dnia i godziny nikt nie wie,**
**Kiedy Bóg, kulą ziemską w pierś trafiony, padł**
**I powstał jak lew w swym gniewie! -**
**Gdy noc każda najgłębszą czerni się żałobą ...**

**.....**

**Jednak żałuję róży i płaczę nad sobą ...**

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska




**Halina Kasjaniuk**

# TYRTEUSZ, ARIOST i rock ...

## czyli krótka historia inscenizacji *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego na scenie polskiej (1863-1993)

*Ile razy dramat Słowackiego zetknie się*
*z realistyczną lub szablonową interpretacją*
*na scenie - umiera*
Franciszek Siedlecki

Dramaty Juliusza Słowackiego, dziś przynajmniej z tytułu znane przeciętnemu licealiście, długo nie mogły "przebić" się na scenę. Winę za ten stan rzeczy ponosiła treść (niecenzuralna) i forma, którą nie wahamy się nazwać awangardową. Klasyk Słowacki reformatorem teatru? - czy to nie nadużycie efektownego sformułowania? Otóż nie. Śledząc losy udanych i nieudanych realizacji utworów wieszcza widzimy ewolucję formy teatralnej jaką ta dramaturgia wymuszała. Bez zbytniej przesady można powiedzieć, że zmagania teatru z materią tekstów Słowackiego kształtowały w istotny sposób współczesne myślenie o tej dziedzinie sztuki jako wielotworzywowej i synkretycznej.
Początkowe patetyczne deklamacje aktorów poddawane były reżyserskiej "obróbce" szukającej uzasadnień psychologiczno-historycznych dla postaci i zdarzeń, by zakończyć się fejerwerkiem inscenizacyjnym wykreowanym przez scenografów.

Jak każdy nowator, tak i Słowacki bombardowany był absurdalnymi (z dzisiejszego punktu widzenia) zarzutami. Najcięższy z nich dotyczył niesceniczności utworów. Sądzono, że autora *Balladyny* ponosi nieokiełznana fantazja w świat niemożliwej do zrealizowania wizji scenicznej. Mit ten rozwiał prof. Raszewski udawadniając, że Słowacki był namiętnym teatromanem "wykształconym" doświadczeniem zdobytym w teatrach Londynu i Paryża, poeta wiedział, że jego utwory fantastyczno-wizyjne mogą być wykonywane na scenie.
Dramaty poety - zdaniem Raszewskiego - stanowią swoistą kombinację różnych efektów, które autor widział na własne oczy w Operze Paryskiej i Cyrku Olimpijskim. Błyskawiczne zmiany kulis z jednoczesnym plastycznym zabudowaniem sceny, tłumy aktorów i statystów, orgia świateł możliwa dzięki oświetleniu gazowemu - były w teatrach Europy Zachodniej na porządku dziennym. Wobec nich dziewiętnastowieczny teatr polski był prymitywną scenką prowincjonalną - nic dziwnego, że *Lilla Weneda*, w której autor przewidywał dwadzieścia dwa miejsca akcji wydawała się miemożliwą do realizacji. Zmian otwartych (przy podniesionej kurtynie) w Polsce wówczas nie stosowano, a "cięcie" przedstawienia na

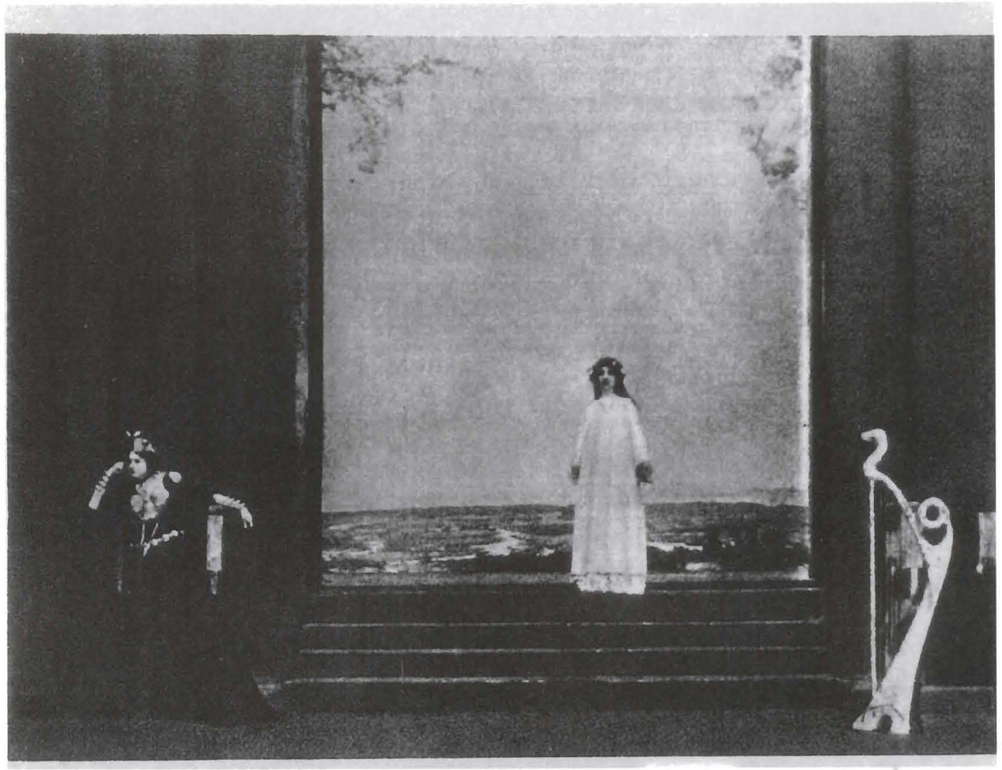
odcinki nużyło publiczność prowokując złośliwe komentarze w rodzaju "antrakty razem wziąwszy dłuższe były niż przedstawienie". Przerwy osłabiały wrażenie, wybijały widzów z nastroju tak potrzebnego do odbioru wizji poety.

Słowacki był obrazoburcą - jego gryzącej ironii współcześni woleli nie odczytywać - a do tego naruszał dotychczasowe konwencje grając nastrojami od groteski po tragedię, łamał przyzwyczajenia widowni, a także wykonawców, którzy nie mogli poradzić sobie z patosem i właściwą interpretacją wiersza. Zarzucano poecie (paradoksalnie) nadmierną urodę języka, z którą nie mogli poradzić sobie aktorzy dysponujący zapasem gotowych, mocno skonwencjonalizowanych środków wyrazu. Mimo to, właśnie oni stali się najsprawniejszymi akuszerami dramaturgii Słowackiego - czuli bowiem, że autor proponuje im wspaniałe, choć trudne role. Wielu z uporem wybierało fragmenty dramatów wieszcza do deklamacji lub jako benefisy. Nieocenione zasługi dla poety oddała Antonina Hoffmann, Feliks Benda, Józef Śliwiński, Ludwik Solski. To im w większości zawdzięczamy prapremiery *Mazepy*, *Balladyny* i wreszcie *Lilli*.
Sceniczne dzieje dramaturgii Słowackiego rozpoczyna prapremiera *Mazepy* z 1848 roku, która odbyła się w ... Budapeszcie. Utwór przetłumaczony z niemieckiego na węgierski nie odniósł spodziewanego sukcesu. Polską recepcję utworów poety zawdzięczamy również "realistycznemu" *Mazepie* wystawionemu po raz pierwszy w roku 1851.
*Lilla Weneda* musiała poczekać jeszcze kilkanaście lat na swoją prapremierę. Stało się to we Lwowie w pamiętnym 1863 roku (24 czerwca), który nie sprzyjał wydarzeniom kulturalnym. Popowstaniowe represje trwały, szalał Murawiew i Berg, w tej sytuacji wystawienie *Lilli* w teatrze Stanisława hrabiego Skarbka było aktem odwagi. I choć symbolika utworu wyraźnie korespondowała z nastrojami społecznymi nie było to przedsięwzięcie udane. O przedstawieniu zachowała się jedynie krótka wzmianka w "Gazecie Lwowskiej" przepełnionej wiadomościami z placu boju. Do przedstawienia odnosi się dosłownie jedno zdanie: "mimo najusilniejszych starań, aby odpowiedzieć ciężkiemu zadaniu przedstawienia, całości nie można nazwać udałą".

Nieco inaczej wyglądała premiera *Lilli Wenedy* w Teatrze Polskim w Krakowie. Był rok 1869 (17 listopada). Antonina Hoffmann namówiła Stanisława Koźmiana, by wystawić ten dramat. Sama zagrała z powodzeniem Rozę. Koźmian podchodził do Słowackiego ze szczególnym pietyzmem, gdyż widział w poecie wielkiego sprzymierzeńca mowy i literatury, które jego zdaniem stawały się najlepszym obrońcą politycznego bytu narodu. Wielkość Koźmianowskich inscenizacji polegała przede wszystkim na naturalnym podawaniu słowa, na swobodnym, realistycznym geście i mimice, które stawały się wyznacznikiem nowoczesnego aktorstwa. Reżyser kładł nacisk na grę zespołową oraz właściwą oprawę widowiska, czyli kostium, rekwizyt a także dekorację i muzykę. Najtrudniej było ze scenografią, bowiem na cztery lata przed premierą *Lilli* do teatru krakowskiego sprowadzono z Wiednia (za ciężkie pieniądze) komplety gotowych dekoracji. Koźmian zmuszony był z nich korzystać, gdyż jak zawsze w teatrze brakowało pieniędzy, a trudno się było posiłkować własną kiesą.
Mimo starań Koźmiana na scenie oglądano ciosany pałac Lecha, miasto z porządnymi kamienicami i jakąś katedrą średniowieczną pamiętającą Dziewicę Orleańską - tak przynajmniej zapamiętał jeden z recenzentów. Kostiumy budziły zachwyt widowni i sprzeciw krytyki. Uwzględniono bowiem pewne elementy historyczne, ale operowano nimi w sposób dowolny. Dewrwid na przykład był w czarnym aksamitnym kostiumie. Lech również, a do tego miał strojne galony i hełm ze strusimi piórami. Gwinona ozdobiła sukinię współczesną biżuterią. Dość to śmieszny konglomerat nijak mający się do Słowackiego. Ale widownia nie stawiała wówczas żadnych pytań, wystarczyła jej malownicza i bogata "wystawa". W krakowskim przedstawieniu występowali znakomici aktorzy. *Lilla* była benefisem Feliksa Bendy. Rozę grała wspomniana Antonina Hoffmann łącząc "prostotę z naturalnością" i podbijając publiczność piękną dykcją i mistrzowskim opanowaniem wiersza. Natomiast Bolesław Ładnowski - Lech w nowym "naturalnym" stylu - nie spotkał się ze zrozumieniem. Kwestie mówione cicho, w sposób znamionujący nerwowość i niepokój wewnętrzny postaci, odebrane zostały jako "aktorstwo nie robiące wrażenia z powodu nikłych środków artystycznych".

Granie Słowackiego w Galicji na przełomie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku napotykało na liczne trudności natury politycznej, zważywszy na konserwatywne stanowisko Stańczyków, którzy byli zdecydowanymi przeciwnikami walki narodowo- wyzwoleńczej a zatem i poezji Słowackiego, która do niej pośrednio zachęcała. Znacznie gorzej było jednak w Warszawie, gdzie szalała carska cenzura i *Lilla Weneda* doczekała się premiery dopiero w roku 1905 (6 października). Reżyserem przedstawienia był Józef Śliwicki - znany aktor, scenografem Marian Wawrzecki, a muzykę skomponował Władysław Żeleński. Śliwicki próbował pracować z aktorami w sposób nowoczesny, wymagał obecności na próbach i bezwzględnego pamięciowego opanowania tekstu. Mimo to "Tygodnik Ilustrowany" odnotował zbytnią deklamacyjność, narzekał również na opuszczenie wielu partii "pierwszorzędnej piękności" - jedynie dekoracje spotkały się z uznaniem. Zamieszczona fotografia ujawnia historyczne poszukiwania Wawrzeckiego stylizowane na prasłowiańszczynę. Chór Starców z długimi białymi brodami nosił proste jasne szaty. Nieodłączne były również harfy - ten historyzujący model okazał się obowiązujący na długie lata, choć konwencję tę zdecydowanie naruszyli dwaj wybitni scenografowie: Franciszek Siedlecki i Ferdynand Ruszczyc, którzy w jubileuszowym roku 1909 przygotowali pieczołowicie inscenizację *Lilli*, pierwszy w Krakowie a drugi w Wilnie.

23 stycznia na scenie Teatru im. Słowackiego odbyła się pamiętna premiera z Solską w roli Rozy i Solskim-Ślazem. Siedlecki był wówczas najbardziej awangardowym ze scenografów. Zdecydowany przeciwnik naturalizmu i archeologii scenicznej (autentyczne meble uważał za absurd), nie odtwarzał, nie rekonstruował miejsca akcji, lecz szukał znaku plastycznego określającego jego istotę. Dla *Lilli* były to draperie w niebieskim kolorze i takaż podłoga - symbolizujące odchłań jeziora i nieba. Scenograf zerwał z tradycyjną sceną kulisową i "papierowym realizmem". Ściany zamku stanowiły "jednotonowe ciemnoniebieskie kotary, wśród których znajdowały się spiżowe dźwierze. Scena została zabudowana wielopoziomowo, a każdy poziom przyporządkowany został grupie występującej w dramacie. Naruszenie granic wyznaczonej przestrzeni powodowało konflikt. Tak skomponowany obraz sceniczny oświetlony zmiennym światłem podkreślał głębię sceny. Również kostium został opracowany w kolorystyce symbolicznej. Wenedowie dążący do ideału otrzymali szaty biało-złote. Lechici mający "gust do wrzasku" ubrani zostali w kożuchy brązowo-złote odpowiadające kolorytowi ziemi. Pewnym zaskoczeniem było obuwie. Wenedowie mieli na nogach rodzaj góralskich kierpców, za to Lech "papucie sukienne, do których z tyłu przypięto ostrogi". Szczegóły te wzburzyły krytykę, ale były dowodem na to, jak konsekwentnie Siedlecki komponował plastyczną stronę przedstawienia. Scenograf jak ognia unikał rozwiązań iluzjonistycznych posiłkując się w sposób nowatorski plamą, barwą



*Lilla Weneda*, reż. L. Solski, scen. F. Siedlecki, Teatr Słowackiego, 1909

i światłem. A tak zapamiętała finał jedna z krakowskich bywalczyń teatralnych: "na stos zapuszcza się przejrzysta zasłona oświetlona ognisto i pomalowana w charakterystyczne dla Siedleckiego języki ognia - gra przez chwilę muzyka - a gdy zasłona się usuwa - widnieje pośród kamieni druidycznych, na tle czarnym, na miejscu lasu zjawisko Częstochowskiej. Wszystko to było szokiem dla publiczności, która po raz pierwszy stykała się z tak daleko idącą umownością, tworzącą początki monumentalizmu w polskim teatrze.

Wileńska premiera *Lilli* miała miejsce na scenie Teatru Letniego, który mieścił się w budynku "pozbawionym najprymitywniejszych urządzeń z dziedziny techniki teatralnej". Nie przeszkodziło to Ruszczycowi w zainscenizowaniu 23 obrazów, "które przypominały znane i cenione pejzaże jego pędzla". Spektakl rozpoczynał prolog, w czasie którego odczytano list Słowackiego do autora *Irydiona*. W tle pojawiał się plastyczny grób Julii Alpinuli - klasyczny grobowiec, zapewne z białego marmuru, i pochylająca się nad nim wierzba, do tego widok Alp i błękitnego nieba.
Potem akcja przenosiła się nad Gopło do groty Pustelnika, co kształtem przypominała "czaszkę olbrzymią". Projekt sali Lecha nosił silne piętno inspiracji Wyspiańskim, zwłaszcza wystawionym w Krakowie (1903) *Bolesławem Śmiałym*. Grubo ciosane bale, pod sufitem skośnie ścięte, przypominały budownictwo góralskie, zdaniem Wyspiańskeigo najwierniejsze prasłowiańszczyźnie. Wejście podpierały cztery kolumny, a sprzęty wstawiono

Strycharski (Ślaz), Wilno, 1909

Helena Szymańska (Gwinona), Wilno, 1909

W. Nowakowski (Polelum),
L. Dubiszański (Lelum), 1909

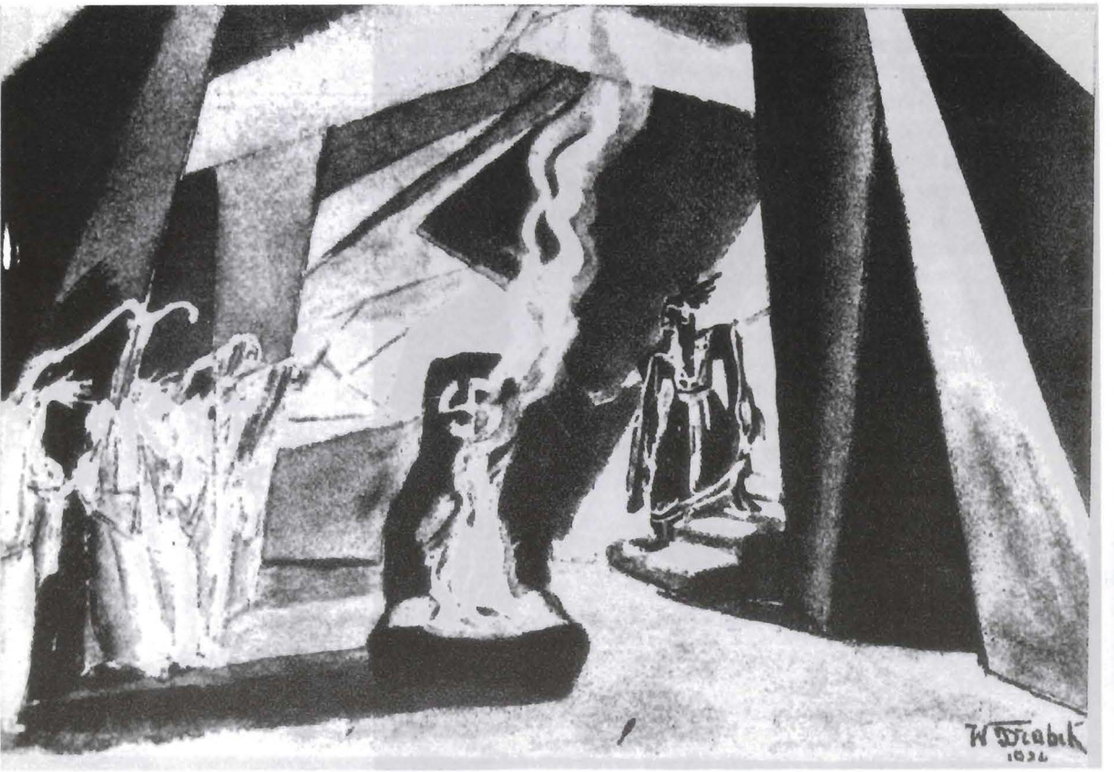
Nuna Młodziejowska (Lilla Weneda), Wilnie, 1909

najprostrze - drewniane. Pomysłowość artysty zachwyciła publiczność wileńską, która z zapartym tchem oglądała "wypukłe sklepienie niebieskie z błyszczącymi na nim siedmiu gwiazdami Wielkiej Niedźwiedzicy. Wywołało to efekt niezwykły, teatr grzmiał oklaskami". Artysta położył nacisk na inscenizację plastyczną, w której wizyjność obrazów, kolor, światło odegrały rolę pierwszoplanową a nazwisko scenografa - inscenizatora wyparło z pamięci imię reżysera. Z pozostawionych dokumentów i szkiców wynika, że Ruszyc chciał potraktować oprawę do *Lilli Wenedy* historycznie, jednakże z braku materiałów o czasach prasłowiańskich odwołał się do wzorów merowińskich według malarstwa Alberta Meigan. "Szczególnie wspaniałe były kostiumy Gwinony i Rozy w kolorach czarnym krwawym i złotym oraz Lecha w pasie i pancerzu mosiężnym nabijanym guzami, w hełmie z rogami krętymi".

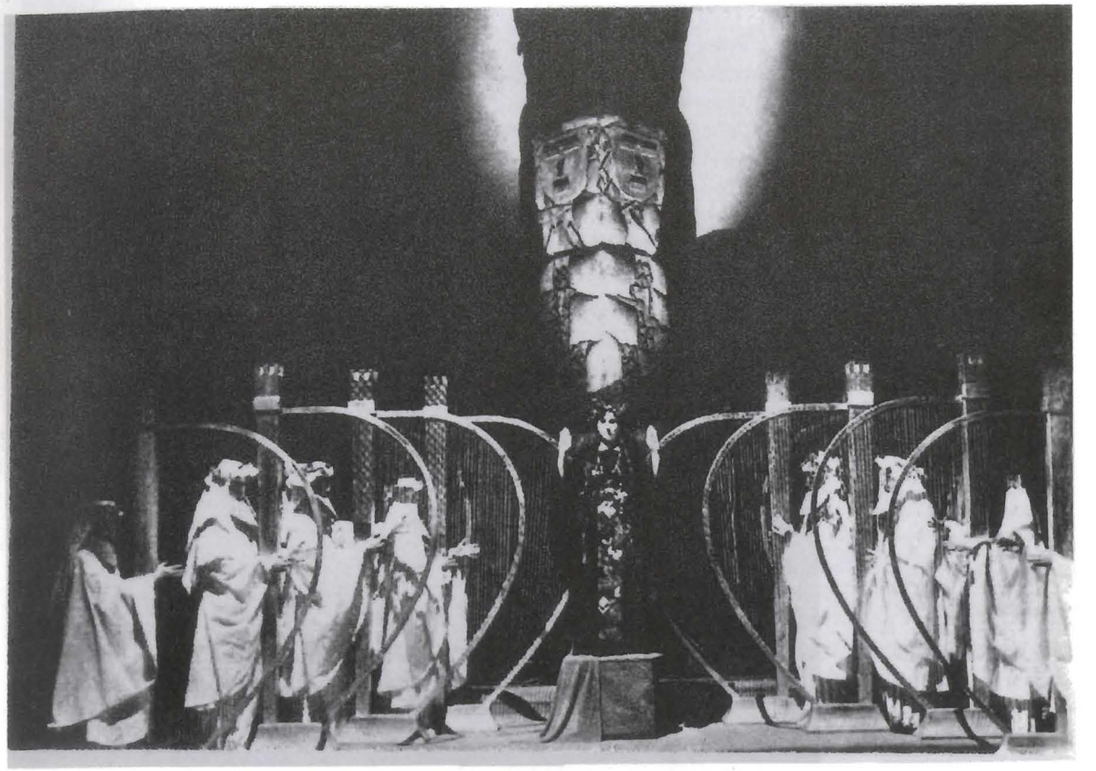
Rozę grała Antonina Podgórecka, której czarne warkocze podtrzymywała na czole metalowa przepaska, szatę długą i obfitą spinał na piersi rodzaj metalowego pasa. Strój wykańczały piękne naramienniki. Lillę kreowała Nuna Młodziejowska wyglądająca zjawiskowo w białej miękkiej szacie z obfitymi spadającymi do pasa włosami. Gwinona - Helena Szymańska wyglądająca groźnie w napierśnikach i metalowym pasie ochronnym. Lelum-Polelum przyodziani zostali w słowiańskie łapcie i futrzane kamizele spięte skórą nabijaną ćwiekami. Ciężkie miecze i hełmy z bawolimi rogami dopełniały całości. Derwid, podobnie jak pozostali harfiarze z białą brodą do pasa, ubrany był w surowy strój płócienny. W ręku trzymał nieodłączny atrybut - harfę w kształcie złotego, secesyjnego łabędzia. A historycznie potraktowany instrument - symbol wprowadzał klimat baśni, tak chwalony przez recenzentów.

Te dwie najistotniejsze przedwojenne realizacje dramatu ustaliły obok "historycznego" również symboliczny kierunek poszukiwań inscenizacyjnych, które bardziej korespondowały z fantastyką utworu niż propozycje iluzjonistyczne.

*Lilla Weneda* zdobyła sobie prawo obywatelstwa na polskich scenach, co nie znaczy że przestawała sprawiać "kłopot" interpretatorsko-inscenizacyjny. Grało się ją najczęściej jako alegorię patriotyczną - i tak było na wygnaniu w Moskwie. 6 maja 1916 roku Arnold Szyfman wyreżyserował na scenie Teatru Polskiego *Lillę*. Po "całonocnej nerwowej próbie wprowadzono widza na szczyty poezji polskiej". Wśród aktorów wyróżniał się Jaracz - Lech i Ślaz - Osterwy, który rolę obmyślił "bardzo starannie i oryginalnie. Groteskowy komizm nie zagłuszał w tej kreacji wewnętrznej obrzydliwości postaci pełnej kłamstw, wybiegów i tchórzostwa". Dekoracje według pomysłu Stabrowskiego przedstawiały "zadumane Gopło, apokaliptyczne niebo, grotę Rozy, scenę burzy - wszystko to tworzyło przedziwną i posępną atmosferę uprzytomniającą losy tragicznie walczącej Polski." - notował recenzent. Miciński zaś oczarowany widowiskiem uznał, że "uczyniono tu dla Słowackiego więcej niż w Warszawie, więcej nawet niż w Krakowie." Była to przesada spowodowana wzburzeniem uczuć narodowych. Utrwalony schemat patriotyczny *Lilli* trudny był do przełamania, mimo że w utworze szukano różnych wartości. Zwłaszcza scenografowie usiłowali znaleźć współczesny sobie klucz plastyczny dla tego dramatu. Jako pewną ciekawostkę należy odnotować fakt, że właśnie scenografią do fragmentów *Lilli Wenedy* debiutował Andrzej Pronaszko. Wieczór złożony z fragmentów dramatu Słowackiego oraz *Legionu* odbył się 28 listopada roku 1915 w Zakopanem. Reżyserem przedsięwzięcia był... Stefan Żeromski. Szkoda, że Pronaszko nigdy więcej nie wrócił do tego tekstu.




*Lilla Weneda*, scen. W. Drabik, Teatr Miejski w Łodzi, 1924



*Lilla Weneda*, reż. J. Osterwa, scen. K. Frycz, Teatr Słowackiego, 1934

Wincenty Drabik próbował zastosować nowe kubistyczne rozwiązania przestrzeni. (Teatr Miejski w Łodzi, 1924). Bryły skalne ułożył w trójkąty a kombinacja płaszczyzn i kubów mimo, że pogłębiała uzyskaną w ten sposób perspektywę bardziej przypominała schron żelazobetonowy niż strefę nadgoplańską.
Karol Frycz współpracujący z Juliuszem Osterwą (Teatr im. Słowackiego, 1934) oparł się na "fakturze dramatu poetyckiego i monumentalnego, ustawił pośrodku i w głębi sceny na tle czarnych kotar posąg Światowida. Harfiarze mieli maski a forma harf była uproszczona, zgeometryzowana. Nie było żadnej aluzji do relistycznego miejsca akcji, raczej dążenia do pewnego symbolizmu, do umowności teatralnej do prostoty, bryłowatości i monumentalności" - pisał Strzelecki. Była to jedna z ciekawszych inscenizacji utworu "baśniowa, zbliżona do dramatu muzycznego, efektowna i z ariostycznym uśmiechem", której centralną postacią stał się Ślaz w rewelacyjnym wykonaniu samego reżysera. Poszukiwania Osterwy szły w innym zresztą niż dotychczasowy kierunku. Czytał on Słowackiego w sposób indywidualny, wynosząc na czoło problemy wewnętrzne bohaterów. Szukał sposobów na wyrażenie psychologii postaci, wydobywanie mocy słowa, eksponowanie przeżycia.
Jeszcze inaczej do *Lilli* zabierała się Stanisława Wysocka, wybitna odtwórczyni roli Rozy, w przedstawieniu z 1920 roku (Teatr im. Słowackiego) starała się "eksperymentować" wierszem. Wymagała od aktorów znajomości wersyfikacji, ukochała średniówkę, którą kazała akcentować bez względu "na logikę zdania". Wyszła z tego swoista "sieczka" a jej fantastyczna (i pedantyczna) teoria podawania wiersza poddana była ostrej krytyce. Nie mniej tego rodzaju różnorodne tropy realizacyjne świadczyły o niezmiennej żywotności dramatu.

Wraz z odzyskaniem niepodległości *Lilla Weneda* straciła urok pieśni nawołującej do zrywu narodowego - wręcz przeciwnie, pierwsza powojenna inscenizacja odsądzona została od czci i wiary za "interpretację niepokojącą błędną", "rozkochaną w cierpiętnictwie". Reżyserem przedstawienia był nie kto inny, lecz sam Osterwa (17 stycznia 1946, Teatr Miejski). Sprawcą premiery Arnold Szyfman, a pretekstem pierwsza rocznica wyzwolenia Warszawy. Atmosfera skandaliku o zabarwieniu socrealistycznym nasiliła się, mimo że "były kwiaty i liściki własnoręczne od Bieruta ("gratuluję i pozdrawiam"). Romantycy byli niebezpieczni... Osterwę zaatakował Schiller a także Balicki na łamach Odrodzenia, znajdując przedstawienie realistycznym, "uszekspirowanym" przez co "*Lilla* zatraciła baśniowość i poetyczność. Nieprzekonywujące dekoracje Borowskiego nadużywały kotar, co dało nużącą operę z pomieszaniem patosu i naturalizmu". Mimo to przedstawienie zagrano 138 razy dla 110 tysięcy widzów z Warszawy i okolic. W triumfie tym nie miała udziału krytyka.

W latach następnych *Lilla Weneda* grana była z rzadka na scenach zwanych prowincjonalnymi: w Jeleniej Górze, Bydgoszczy, Kaliszu, Olsztynie. Dopiero rok 1973 przyniósł pamiętną i kontrowersyjną realizację Skuszanki (17 października, Teatr im. Słowackiego). Autorka inscenizacji skreśliła jedną trzecią tekstu, resztę przeczytała przez *Grób Agamemnona* interpretując utwór jako dramat podświadomości Polaków na emigracji po klęsce listopadowej. Miejscem akcji uczyniła Skuszanka ... salon dziewiętnastowieczny, gdzie wadzą się stronnictwa polityczne. Marta Fik napisała o przedstawieniu, że było "poruszające, oskarżające, żywe, mądre, gorzkie i tragiczne". Trudno wadzić się z autorytetami, zwłaszcza, że zachwytów krytyki było znacznie więcej, ale *Lilla* Skuszanki w odbiorze widowni (ja również przedstawienie to widziałam) była po prostu nudna, co jest grzechem najcięższym w teatrze. Postaci zaś z dramatu fantastycznego przebrane w dziewiętnastowieczne kostiumy i recytujące wiersze *Lilli* były po prostu śmieszne. Derwid - Mickiewicz trzymał steropianową harfę w dłoni. Nic nie pomoże opinia (Żuk Opalski), że spektakl ten będący zaskoczeniem, zrywający całkowicie z tradycją dotychczasowych wystawień znalazł klucz do tego utworu i "uratował go dla teatru". Przez dziesięciolecia klucza tego nikt (poza Skuszanką w roku 1982) nikt nie użył, a dramat Słowackiego tonął sobie spokojnie w kurzu zapomnienia.

Czy gdyńska inscenizacja, której autorem jest Adam Hanuszkiewicz zbudzi na trwałe wenedyjskie duchy? Zobaczymy. Reżysera tego specjalnie rekomendować nie trzeba. Niejedno arcydzieło polskiego romantyzmu przełożył na żywy, współczesny język teatru. Krytyka gorszyła się i zatrzymała okrzykując go skandalistą szargającym świętości. Publiczność zaś wypełniała i wypełnia sale na przedstawieniach Hanuszkiewicza żywo odbierając to co artysta przekazuje im przy pomocy "rewizjonistycznie" odczytanych tekstów klasycznych.
Jedno jest pewne - *Lilla Weneda* pomyślana jako rock-opera złamie z pewnością schemat interpretacji w duchu narodowym wyostrzając równocześnie uniwersalną myśl poety i reżysera o absurdzie wszelkich wojen i bezcennej wartości ludzkiego życia.

Bata Guczalska

# WYOBRAŹNIA WYZWOLONA OZDOBNIE

Kostiumy Zofii de Ines - podmiot i przedmiot jej działań teatralnych, rozkwitają w olśniewającej gamie kształtów i form. Raz ulotne, frywolnie unoszące się w powietrzu, to znów pełne dostojnego ciężaru. Mają też rzadką cechę prawdziwości, niczego nie udają, a przy bliższym oglądzie można zauważyć, że są równie piękne, szachetne i precyzyjnie wykonane, jak sugerowało wrażenie z oddali. Nie znajdziemy tu koronek namalowanych na płótnie, stylonu udającego jedwab ani sztucznego futra w miejsce gronostajów. Ani odrobiny tandety, fałszu, teatralnego oszustwa. Kostiumy te łączy nie tylko piękno indywidualnego plastycznego stylu i jednorodność estetyki. Można powiedzieć, że są organiczne, tkwi w nich utajona żywotność, jakieś tajemne i głębokie więzy z natury. W wielu z nich deformacji ludzkiej postaci służą formy roślinne lub zwierzęce, wydobywające na jaw głęboko skrywane obsesje, urazy, perwersje. Czasem też ilustrują powykręcane, animalne relacje w sferze między ludzkiej. Na ich organiczność wpływa sposób, w jaki są powoływane do życia. Sama autorka przyznaje, że ostateczny kształt kostiumu krystalizuje się dopiero podczas jego konstruowania, czyli "upinania kawałków materiału na manekinie". Ta forma stwarzania rzeczy w bezpośrednim akcie wyławiania ich z chaosu materii jest na pewno bliższa naturze niż konsekwentna realizacja z góry obmyślonego projektu. Dzięki tej adogmatycznej postwie scenografa kostiumy nie tylko unikają schematyzmu i stereotypu, ale mają też bliski związek z aktorem, któremu służą. Nie bez znaczenia w budowaniu tej sieci wzajemnych relacji jest też używany surowiec. Artystka, obdarzona wyjątkową wrażliwością na impulsy ze strony przedmiotu, wyraźnie ulega naciskowi poddawanego obróbce materiału. Ale szacunek okazywany tworzywu jest w pełni uzasadniny, jako że składają się nań wyłącznie szlachetne, z natury wywiedzione tkaniny, objawiające wyraźnie swoją osobowość. Wełny i jedwabie, tafty, żorżety i szyfony roztaczją przed nami niezwykłe bogactwo jakości i faktur, jedne tak gładkie, że niemal wyślizgujące się z rąk, inne chropowate jak gęste sito, ulotne i nieważkie, ciężkie i mięsiste, sztywne i hieratyczne. Ale może najbardziej iskrząca jest obecność rozmaitych, skrzętnie przechowywanych staroci, drobnych świadectw czasu minionego. Artystka z uporem gromadzi okruchy dawnych balowych sukien i futer, w których drzemią jeszcze ślady istnienia ich właścicieli. Komponując z tych skrawków swoje kostiumy Zofia de Ines przywraca do życia i blasku te materialne znaki przeszłości. Ulubione przez nią kolory - wiele odmian czerni, połączenie czerni ze złotem i srebrem, zgaszone fiolety, przełamane szarością - także wywołują klimat czasu przeszłego, odsyłając do elegancji w dawnym stylu. Czasem jednak artystka odstępuje od swych wyrafinowanych kompozycji z piór i koronek i pokazuje siłę i sugestywność środków najprostszych: form geometry-

cznych, czystej plamy barwnej. Częściej jednak zwycięża miłość do szczegółu, zmysłowość i czułość wobec tworzywa, które składają się na warsztat Zofii de Ines. Jej kreacje, projektowane z myślą o konkretnym użytkowniku, doskonale współgrają z warunkami fizycznymi i fizjonomią aktora. Nacechowane wybitną dekoracyjnością, często upiększają sylwetkę i twarz. Zazwyczaj też mocno interpretują postać, zmuszając do uległości albo wyzwalając konieczność budowania roli wbrew charakterystyce sugerowanej kostiumem. Mają także szczególną moc wydobywania na jaw ludzkiego ciała. Prześwitujące gdzieniegdzie spoza zbyt przejrzystych tkanin, odsłonięte głębokim rozcięciem sukni lub nieoczekiwanym dekoltem, staje się ono nagle bardziej intensywnie obecne. Ludzkie ciało poddawane jest nieustannej grze, jego kształty i proporcje tętnią zmiennym rytmem obnażenia i ukrycia. Zofia de Ines zdaje się wyznawać pogląd, że strój nas odsłania, że jest jak najbardziej autentycznym i wiele mówiącym wyrazem ludzkiej postawy wobec świata: chęci upodobnienia się albo wyróżnienia z tłumu, okazania swoich gustów, przekonań, duchowego pokrewieństwa z jakąś formacją społeczną. "Nie dość jest istnieć po prostu, trzeba jeszcze istnienie swe zamanifestować wyraźniej..." - jak pisał Witkacy, wielki mistrz maski i stroju, który udając się na byle przechadzkę zabierał ze sobą - na wszelki wypadek - wetknięte za pasek płaszcza różnokolorowe berety. Maska wdziewana na twarz nie jest więc pustą przesłoną, ale pełną znaczeń. Zofia de Ines jest jak mało kto świadoma reguły gry, jaka się toczy między ludźmi na stroje, fryzury, gesty i pozy. W teatrze, gdzie owa gra jest usankcjonowana i jawna, te reguły wciela w życie i zarazem obnaża.

Kostium, zwłaszcza historyczny, bierze aktora w swe władanie, roztacza nad nim swoją moc dyktując ruchy, podsuwając pomysły, narzucając konwencję zachowania. Nagle, wbrew przyzwyczajeniom, nie można ruszyć zatopioną w gęstej kryzie szyją ani tułowiem w sztywnym gorsecie, krynolina przeszkadza swobodnemu opuszczeniu rąk wzdłuż ciała. Trzeba więc szukać kompromisu z suknią, zbroją, płaszczem i kapeluszem, trzeba mozolnie budować przymierza. Ta współpraca jest bardzo opłacalna: zrośnięcie się na dobre z kostiumem sprawia, że aktor przestaje być obcy samemu sobie. Przeciwnie, ma możliwość odkrycia siebie na nowo, wydobycia na jaw tkwiących w nim predyspozycji. Rozpoznaje własne, choć nieznane dotąd oblicze. Funkcja wszelkiego stroju jest więc dwoista, zarazem odśrodkowa, skierowana na zewnątrz, jak i dośrodkowa, ku temu, kto go przyobleka.

Kostium Zofii de Ines często dotyka jeszcze jednego tematu - wieloznaczności płci, zewnętrznych, kulturowych atrybutów tego, co kobiece i męskie i ich wzajemnego przenikania się. Świat, nieuchronnie podzielony i nacechowany tymi dwoma pierwiastkami, mieni się jednocześnie tysiącem odcieni pośrednich. Powstają sytuacje, w których granica się zaciera, a wysyłane ku innym znaki pulsują niepokojącą dwuznacznością. Piętrzą się metamorfozy płci, odwrócone zostają znaki pożądań. To fantastyczne kłębowisko pełne jest napięć między symbolami grzechu i niewinności, wyuzdania i niedostępnej wyniosłości, pierwiastka kobiecego i męskiego. Ale rozbłyskują w nim także symbole zaprzeczone, o stępionym lub wręcz odwróconym ostrzu, które zdają się godzić sprzeczności i unicestwiać opozycję płci. Przywołana kostiumem i gestem ambiwalencja seksualna, wyrafinowany albo brutalny erotyzm tworzą aurę z lekka perwersyjną, prowokując pytania i wątpliwości. Jak funkcjonują znaki płci użyte w innym kontekście: czy zachowują ślady swej pierwotnej treści, czy zostają przenicowane do końca? Czy istnieją obiektywne i bezbłędnie rozpoznawalne cechy wizerunku kobiety, mężczyzny, homoseksualisty, hermafrodyty, transwestyty, czy też każda epoka tworzy własne, na miarę swoich wyobrażeń? W poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania Zofia de Ines penetruje szeregi utrwalonych w kulturze kobiecych i męskich typów. Nadając im indywidualny, plastyczny wyraz tworzy imponującą galerię postaci, zamieszkałą przez wielkie miłośnice, wyniosłe frygidy, demony i wampy, rycerzy, fircyków, świętoszków i uwodzicieli.

# Piszą o nas

"Teatr Miejski i z nazwy, i z konsekwentnie realizowanego programu działania jest naszym, gdyńskim teatrem. Uczestniczy, mocniej niż jakakolwiek inna placówka kulturalna, w życiu miasta, stara się być przy każdym znaczącym dla niego wydarzeniu. Coraz częściej wychodzi na ulice, bezpośrednio do mieszkańców, organizując happeningi cieszące się ogromnym powodzeniem i sympatią gdynian.
W budynku TM dzieje się dużo i ciekawie. Są poranki dla dzieci "Bawimy się w teatr", festiwale, czwartki literackie, kabaret, Sax Club ze znakomitymi wykonawcami i dobrą muzyką. Coraz częściej na naszej scenie reżyserują i grają gościnnie wybitni artyści polscy.
W sobotę, w Międzynarodowym Dniu Teatr, po raz setny (to ewenement) będziemy mogli obejrzeć "Księcia i żebraka" w reżyserii Jarosława, a w scenografii Adama Kilianów."

*(ig), Aktorom i pracownikom TM. Samych sukcesów!, "Dziennik Bałtycki", 25 marca 1993r.*

"Artyści i menedżerowie trójmiejskich teatrów, przedstawiciele teatru spotkali się w gdyńskim Teatrze Muzycznym, aby uczestniczyć w uroczystości wręczenia nagród wojewody gdańskiego z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru.
W dziedzinie scenografii laureatem został Adam Kilian za "Przygody Sindbada Żeglarza" Bolesława Leśmiana i "Pastorałkę" Leona Schillera wystawione w Teatrze Miejskim w Gdyni.
Przy okazji Dnia Teatru przyznano także nagrodę za najbardziej spektakularne przedsięwzięcie teatralne - spektaklowi "Księga Krzysztofa Kolumba" Claudela, pokazanemu na Skwerze Kościuszki, z udziałem Daniela Olbrychskiego."

*DSG. Sukcesy nagrodzone, "Głos Wybrzeża, 29 marca 1993 r.*

"W przeddzień Międzynarodowego Dnia Teatru - w piątek 26 marca Prezydent Miasta Franciszka Cegielska przekazała na ręce dyrektorów obu gdyńskich scen listy z życzeniami i wyrazami wdzięczności od widzów dla zespołów. Ośmiu pracowników Teatru Muzycznego i Miejskiego otrzymało z tej szczególnej okazji nagrody. Są to z Teatru Miejskiego: Piotr Gulbierz, Stefan Iżyłowski, Halina Kasjaniuk, Piotr Tomczak".

*Międzynarodowy Dzień Teatru, "Ratusz", 1 kwietnia 1993 r.*

"Helikopter Marynarki Wojennej, który o godz. 16.30 nadleciał nad Plac Grunwaldzki w Gdyni, zapowiadał główną atrakcję pierwszego dnia wiosny - topienie Marzanny. W parę minut później, już na plaży, z wiszącej w powietrzu maszyny zjechał w dół marynarz, zaczepił liną kukłę i po przelocie nad głowami ludzi, wrzucił Marzannę do morza.
Ponad 3-metrowa Marzanna wyruszyła w swą ostatnią drogę sprzed Teatru Miejskiego o godzinie 14.00. Na trasie pochodu zgromadziła się cała Gdynia, ruch samochodowy został wstrzymany i nareszcie Świętojańska stała się deptakiem. A Marzanna ustawiona na scenie muszli koncertowej, spokojnie przyglądała się występom sióstr Winiarskich, Kabaretowi dziecięcemu "Figlik", zespołowi artystycznemu "Muszelki" i zespołowi "Zajazd".
Organizatorami całej imprezy był Teatr Miejski i Urząd Miasta przy wsparciu licznych sponsorów. Po utopieniu Marzanny, zabawa na plaży trwała do późnych godzin".

*(eg), Marzanna utopiona, "Głos Wybrzeża", 22 marca 1993 r.*

"Na ulice Gdyni wyległy tłumy. Zorganizowana z rozmachem uroczystość witania wiosny dowiodła raz kolejny, że mieszkańcy chętnie uczestniczą we wspólnych zabawach. Ale też był to happening na prawdziwie amerykańskim poziomie, jak twierdzili uczestnicy.
Na czele pochodu, ruszającego sprzed Teatru Miejskiego, szli na szczudłach aktorzy "Teatru Snów", tego samego, który otwierał w Hiszpanii EXPO'92, za nimi Tambur Majorki w żółto-czarnych mundurkach wywijając batami, potem orkiestra wojskowa z liceum wojskowego w Gdańsku. Do pomalowanego na żółto trolejbusu napis "Marzanna" przymocować pomagała prezydent Franciszka Cegielska, a szampanem oblewał go oczywiście restaurator Tadeusz Mazurek. Prawdziwa Marzanna sunęła majestatycznie na wózku, górując swoimi sześcioma metrami wysokości ponad tłumem. Towarzyszyły jej Marzanny duże i zupełnie maleńkie, niesione przez dzieci oraz młodzież przebraną w pomysłowe stroje.
Zimę wygnano więc ostatecznie i nieodwołalnie. Istnieje tylko obawa, że jeśliby złośliwie wróciła na kilka dni, gdyńscy liberałowie zarzucą dyrektorowi Wójcickiemu, który całą uroczystość zorganizował, brak skuteczności i zażądają obcięcia budżetu dla Teatru Miejskiego.

*Wiesława Kwiatkowska, Zima do morza, "Dziennk Bałtycki", 22 marca 1993 r.*

"Przypomnijmy, że spektakl ten miała rezyserować Olga Lipińska, ale z powodów zdrowotnych zrezygnowała. Czasu było niewiele, przedstawienia nie można było odwołać. Zgodził się na jego przygotowanie w ekspresowym, bo dwutygodniowym tempie Zbigniew Bogdański (obecnie związany z Teatrem Wielkim w Warszawie), wcześniej przez kilka sezonów dyrektor Teatru Dramatycznego, teraz Miejskiego, za którego czasów (warto przypomnieć) teatr gdyński odnosił sukcesy artystyczne.
Podziwiać należało Zbigniewa Bogdańskiego, który w roli Papkina wykazał niesłychaną sprawność fizyczną, mimo blokady ręki, spowodowanej wypadkiem. Publiczność długo nagradzała zespół brawami. Zbigniew Bogdański otrzymał od absolwentów Studium Wokalno-Aktorskiego przy Teatrze Muzycznym z lat 70. symboliczną statuetkę Oscara."

*A.G., "Zemsta" Fredry, "Gazeta Gdańska", 5 kwietnia 1993 r.*

"Przedstawienie zdominował Papkin, którego w premierowym spektaklu zagrał gościnnie reżyser, Zbigniew Bogdański. Pokazał nam komizm "z myszką", budowany na zewnętrznych grepsach. Czegóż nie było w tej roli - trzęsący się" ze strachu" bluszcz, przeglądanie się w lusterku, ujeżdżanie skrzyni, zasłanianie kapeluszem (kiedy mówi "na stronie"). Ani "Zemsta", ani rola Papkina nie jest Bogdańskiemu obca. Gra ją obecnie na scenie Teatru Polskiego u Kazimierza Dejmka, grał również - choć trudno to sobie wyobrazić - u Stanisława Hebanowskiego jedenaście lat temu w Teatrze Wybrzeże. W tamtej interpretacji Papkin był "człowiekiem, którego ze snu budzi rzeczywistość, tragiczniejszym od Don Kichota, bo nie wierzącym nawet w swoje złudzenia". Wyciągnięcie konsekwencji z owej tragicznej samoświadomości błazna, pozwoliło Hebanowskiemu wyreżyserować komedię z jej gorzkim, niepokojącym podtekstem. Bogdański poszedł na całość i przedstawił farsę."

*Joanna Chojka, Przykurzona farsa, "Gazeta Morska", 10 kwietnia 1993 r.*

"Po "Panu Tadeuszu" przygotowanym przez mistrza Adama Hanuszkiewicza, szukano klamry w "Zemście". Łącznikiem we wspólnocie repertuarowo-myślowej miał być scenograf - znakomity Józef Napiórkowski. I to się udało. Bardzo pomysłowa zminiaturyzowana scenografia w "Panu Tadeuszu" utkwiła już w pamięci, a teraz mamy monument. Po rozsunięciu kurtyny (publiczność nagradza scenografię brawami) ukazują się dwie stylowe baszty (jedna Cześnika, druga Rejenta), nie dokończony mur (owa kość niezgody), a dalej - fragmenty ogrodu. Na proscenium będzie miejsce na szybką aranżację wnętrz. Miły szlachecki, niby ciepły i spokojny nastrój, oraz dobry stylowy kostium. To atuty "Zemsty"."

*Alina Kietrys, "Zemsta" w Gdyni, czyli..., "Głos Wybrzeża", 7 kwietnia 1993 r.*

"Do zobaczenia "Zemsty" w Teatrze Miejskim nie umiem ani zachęcić, ani zniechęcić. To jedno z przedstawień, któremu krytyk wiele może zarzucić, a widz - znacznie mniej. Widz się bawi tyradami Papkina i cieszy oko sielankową scenografią autorstwa Józefa Napiórkowskiego. A krytyk zrzędzi, współczując widzom, którzy być może widzieli w swym życiu inne, gorsze inscenizacje Fredrowskiej komedii (bywają!), albo i nie widzieli wcale. "Zemsta" którą proponuje nam w Gdyni reżyser Zbigniew Bogdański, jest farsą, w której Papkin (grany na premierze przez Bogdańskiego) staje się postacią najważniejszą."

*Anna Jęsiak, Kernalia i Papkinalia (z krokodylem), "Dziennik Bałtycki", 5 kwietnia 1993 r.*

"Był to jedyny spektakl "Zemsty", podczas którego Papkin spełnił żądanie Klary i krokodyla dostarczył. Gad łaził sobie potem po schodach w foyer, gdzie odbywał się popremierowy bankiet, ufundowany przez najmilszego chyba teatrowi sponsora - restauratora Mazurka.
Takie bankiety służą wymianie opinii o obejrzanej sztuce, ale przede wszystkim wymianie plotek, że zaś w Teatrze Miejskim bankietem podejmuje się wszystkich premierowych gości, stanowi to jedną z form tworzenia środowiska kulturalnego w mieście. Mogę się założyć, że nigdzie w Polsce nie stosuje się tylu różnorodnych sposobów, aby zdobyć publiczność teatralną jak tutaj."

*W K, Notki-Plotki. Premierowy krokodyl, "Dziennik Bałtycki", 6 kwietnia 1993 r.*

"Do pogoni za widzem włączyła się także "Polonia". Tym, którym nieśpieszno było do Teatru Miejskiego w Gdyni, albo poczuli się przez dyrektora K. Wójcickiego zapomniani "Trójka" zaproponowała w dniu premiery "Zemsty" Z. Bogdańskiego - "Zemstę" J. Śiwderskiego. Jest to o tyle ciekawe, że już w przeszłości wydarzyła się podobna heca, gdy na tej samej scenie, choć pod inną dyrekcją, wyprodukowano "Popiół i diament". Jakieś siły natury zadziałały na tyle skutecznie, że na parę godzin przed uroczystą premierą można sobie było obejrzeć oryginał Wajdy na szklanym ekranie.
Szczęściem dla gdyńskiej Melpomeny tym razem - jak twierdzą recenzenci - przy ulicy Bema obronili się wszyscy. Nawet Fredro i nawet krokodyl."

*Adam Grzybowski, Z pudła. Newsy, "Gazeta Gdańska", 7 kwietnia 1993 r.*

"W programie poranka "Bawimy się w teatr" w dniu 4 kwietnia były jakby trzy bloki tematyczne: poranek z jajem, wielkanocne zwyczaje i ludowe wierzenia. Na początku dzieci śpiewały o wiośnie i pisankach. Na scenie oprócz młodocianych aktorów wystąpił też

sympatyczny, młodziutki baranek - zaznaczając swą obecność pobekiwaniem.
Alina Afanasjew wprowadziła dzieci w sztukę scenografii. Po tej części dzieci i młodzież ze szkoły nr 1 w Gdyni wystąpiły z programem "Wielkanocne zwyczaje". Na tle roztańczonych dzieciaków przedstawiono tradycyjne obrzędy ludowe, np. malowanie pisanek, strzelanie z korkowca, smaganie rózgami, dyngus itp.
Zaś na koniec programu przygotowano niespodziankę - "Miły poczęstunek - wielkanocny placek - to nasz podarunek". Ciastem ułożonym na olbrzymiej tacy częstowano publiczność."

*E.S., Wielkanocne zwyczaje, "Kurier Gdyński", 11 kwietnia 1993 r.*

"Wczoraj, przed swoim pierwszym spektaklem "Equus" w Teatrze Miejskim, z dziennikarzami spotkali się przedstawiciele Stowarzyszenia Dramatycznego "The Tamartitans" z Plymouth: prezes David Bishop, reżyser Brian Finch oraz aktorzy Chris Hunt i Terry Stark. Założone w 1931 r. Stowarzyszenie to liczy obecnie 80 członków - ludzi różnych zawodów. Przygotowują pięć premier rocznie, wybierając wyłącznie sztuki sprawdzone już w innych teatrach, a wystawiają je gościnnie przede wszystkim na scenach w Plymouth, głównie w Teatrze Królewskim. Swą działalność "The Tamartitans" finansują ze sprzedaży biletów, ze składek członkowskich, a 10 procent wydatków to dotacje z Rady Artystycznej Plymouth.
Próby dramatu psychologicznego "Equus" Petera Schaffera zespół rozpoczął w lutym tego roku. W gdyńskim Teatrze Miejskim spektakl ma swoją premierę."

*(ank), W Teatrze Miejskim - po angielsku, "Dziennik Bałtycki", 14 kwietnia 1993 r.*

"17-letni chłopiec oślepia sześć koni. Psychiatra poszukuje przyczyn tego czynu w jego przeszłości. Chłopiec uwielbia konie, psychiatra - starożytną Grecję. Tak w skrócie można przedstawić treść "Equus'a" - sztuki, której najważniejszym wątkiem jest potrzeba wielbienia.
Nad "Equus'em" zespół "The Tamartitans" pracował od lutego tego roku. Po raz pierwszy sztuka została wystawiona w Teatrze Narodowym w Londynie. Pod koniec lat 70. dramat wystawiono w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Po kilkunastu latach przyszła kolej na Gdynię".

*Beata Rogaczewska, Trzeba coś wielbić, "Gazeta Morska", 14 kwietnia 1993 r.*

"Występy Teatru Miejskiego w stolicy Danii zbiegły się z pierwszą rocznicą przybycia pierwszej polskiej (tzw. buraczanej) emigracji do tego kraju. Na scenie kopenhaskiej zaprezentowano dwa spektakle. "Księcia i żebraka" w reżyserii Jarosława Kiliana obejrzała trzypokoleniowa publiczność w wieku od 3 do 83 lat. Przedstwienie odebrano entuzjastycznie. Jeszcze większym aplauzem, owacją na stojąco, rzucaniem kwiatów na scenę, zakończyła się niedzielna premiera Fredrowskiej "Zemsty" w reżyserii Zbigniewa Bogdańskiego. Okazało się, że publiczność polska w Danii reaguje o wiele żywiej na Fredrowskie, nawet archaiczne słowa, jej śmiech jest znacznie częstszy, aniżeli w krajowych teatrach, gdzie rodzima widownia o wiele mniej czuje to słowo. Zakończenie "Zemsty" ma również swoją nadal aktualną wymowę dla wielopokoleniowej Polonii duńskiej, która nie zawsze żyje ze sobą w zgodzie."

*D.H., Teatr Miejski w Kopenhadze, "Gazeta Gdańska", 20 kwietnia 1993 r.*

"Na obu przedstawieniach widownia Merkur Teatret licząca 750 miejsc była pełna po brzegi. Spektakle były grane po polsku, ale wśród publiczności znalazło się także wielu Skandynawów.
Po przedstawieniu "Książę i żebrak" w reżyserii Jarosława Kiliana, odbyła się długa dyskusja z publicznością, jak się okazało nie tylko dziecięcą. Po "Zemście" w reżyserii Zbigniewa Bogdańskiego brawa były równie huczne. Ciepłych słów nie poskąpił ambasador Polski w Danii, wybitny znawca teatru Jerzy S. Sito. Dyrektor Wójcicki nawiązał w Kopenhadze wiele ważnych kontaktów, odbył spotkanie w Komitecie Helsinskim i nie ukrywa, że szykują się kolejne podróże. W Goeteborgu gdyńscy aktorzy zaprezentują jeszcze w tym roku "Pastorałkę", a w Malmoe "Ferdydurke" Gombrowicza. Przedsięwzięcia będą prawdopodobnie wspomagały finansowo ambasada Królestwa Szwecji w Warszawie i ambasada Polski w Sztokholmie".

*DSG, Gdyńscy artyści oklaskiwanie w Kopenhadze, "Głos Wybrzeża", 20 kwietnia 1993 r.*

"Znaczny nadkomplet publiczności stawił się we czwartkowe popołudnie w Teatrze Miejskim w Gdyni. Ściągano z całego Trójmiasta, jak gdyby miał przyjechać Fellini czy Woody Allen. Okazało się, że i Jerzy Stuhr cieszy się popularnością nie mniejszą. Po stu minutach wieczoru autorskiego poleciało gromkie "Sto lat!", po czym mistrz oświadczył, że się z tego powodu nie rozpłacze, bo potem by dopiero było gadanie, że znów odegrał kolejną rolę....
Jerzy Stuhr kontakt z widownią nawiązuje momentalnie. Posiadł zresztą dość unikatową sztukę dyskutowania o kwestiach poważnych bez namaszczonego zadęcia. Wypowiadał się zatem o sensownie pojmowanym szacunku dla tradycji w kulturze i obyczajach. Mówił o poczuciu humoru w teatrze, filmie i życiu prywatnym ("Lubię też tak zwane głupie kawały i nie wstydzę się tego"). Mówił o epidemii pisania książek przez osoby publiczne i o perypetiach związanych z powstawaniem własnej książki "Choroba sercowa"."

*Henryk Tronowicz. Sto minut z Jerzym Stuhrem, "On niestety ma talent", "Dziennik Bałtycki", 24 kwietnia 1993 r.*

"Mowy nie było, aby sala widowiskowa Teatru Miejskiego pomieściła wielbicieli Jerzego Stuhra, stali wzdłuż ścian i w wejściu, zachwyceni obcowaniem z wielkim aktorem.
Z pierwszych wielkich braw i wybuchów śmiechu wynikało wyraźnie, że ludzie przyszli się pośmiać, przekonani, że aktor dostarczy do tego wielu okazji. Tymczasem Jerzy Stuhr gładko podporządkował sobie widownię i zmusił do poważnego, oczywiście poważnego w miarę, słuchania tego co chciał powiedzieć. Fascynujące było obserwować jak reaguje na salę, wsłuchany w każdy jej odgłos, i gestem lub słowem wprowadza taki nastrój, o jaki jemu chodzi. Sprawiał wrażenie szczerego aż do ekshibicjonizmu, aby w chwilę potem obnażyć swoją grę mówiąc: gdybym zachowywał się inaczej, wyszlibyście stąd państwo już dawno. Pokazał, że jest nie tylko wielkim aktorem, ale człowiekiem świadomym potęgi swej osobowości.
W najbliższy czwartek, bo Teatr Miejski swoje czwartki literackie prowadzi regularnie, spotkamy się z Niną Andrycz."

*W.K., Notki-Plotki. Potęga osobowości, "Dziennik Bałtycki", 27 kwietnia 1993 r.*

"To było wydarzenie! Tak twierdzi wielu miłośników jazzu, którzy trafili do Teatru Miejskiego na występ Urszuli Dudziak i zespołu "Walk Away". - To była muzyka przez duże M, profesjonalizm przez duże P i żywiołowość przez duże Ż - zrecenzował koncert student prawa. "Walk Away" pokazał co to znaczy perfekcja wykonania, wyobraźnia muzyczna, jakaś niezwykła lekkość, a jednocześnie głębia gry. A przy tym to nie był "suchy" występ, artyści cieszyli się , że grają i ta radość udzielała się słuchaczom. A Dudziak - w doskonałej formie, ale u wokalistki tej klasy to przecież normalne. A na dodatek przy perkusji Nippy Noya! Trudno dziwić się, że widownia była uszczęśliwiona. To świetnie, że "Miejski" stał się miejscem, do którego wielcy muzycy chcą przyjeżdżać. Nie jest to pierwsza (a zapowiadane są następne na najwyższym poziomie) impreza, którą coraz liczniejsi bywalcy naszego teatru oceniają jako wydarzenie."

*(ig), To było wydarzenie, "Dziennik Bałtycki", 3 maja 1993 r.*

"Cięciem fotograficznej gilotynki w poprzek kliszy rozciągniętej w drzwiach Galerii'78 prezydent Gdyni Franciszka Cegielska otworzyła wystawę fotosów Wojciecha Glinki, utrwalających zeszłoroczną inscenizację "Księgi Krzysztofa Kolumba" na pokładzie "Daru Pomorza". Otwarcie wystawy poprzedził przejazd ulicą Świętojańską wielkiego statku z ubranymi w teatralne kostiumy aktorami. W tej samej zaś galerii oglądać można siedemdziesiąt kolorowych fotogramów, pokazujących nie tylko spektakl, ale również przygotowania do zeszłorocznego przeboju teatralnego, jakim była "Księga" zrealizowana pod opieką Andrzeja Wajdy. Na wystawie zobaczyć możemy zmęczony uśmiech reżysera, rozmarzonego Olbrychskiego z papierosem, Niemena jedzącego jajecznicę... Fotosy Wojciecha Glinki stanowią dokumentację różnych fragmentów prac nad inscenizacją oraz samego przedstawienia. Autor na planie spektaklu w ciągu 7 dni wykonał około 2 tysięcy fotografii. Jak sam przyznał, największe wrażenie zrobiła na nim muzyka - tego jednak niestety, nie dało się sfotografować."

*Joanna Jarzymowska, Kolumb w obiektywie, "Gazeta Morska", 10 maja 1993 r.*

"W najbliższy czwartek, 22 kwietnia, Adam Hanuszkiewicz z zespołem naszego Teatru Miejskiego rozpoczynają próby do "Lilli Wenedy" według tragedii Juliusza Słowackiego. W reżyserii Adama Hanuszkiewicza będzie to rock opera. "Lilla Weneda" będzie miała swoje wystawienie plenerowe 19 czerwca na "Darze Pomorza". Łączy się to z rocznicą sprowadzenia morzem w czerwcu 1927 roku prochów Juliusza Słowackiego z Francji do Polski na Wawel. Z tej to okazji Teatr Miejski planuje specjalny program plenerowy."

*(ank.), "Lilla Weneda" w rock operze, "Dziennik Bałtycki", 28 kwietnia 1993 r.*

MAZUREK

Restauracja POLONIA

zaprasza codziennie od 8.00 do 6.00

poleca zakąski * potrawy gotowe * desery
* napoje * alkohole * dania * ciasta
* organizuje bankiety i przyjęcia

GDYNIA, ul. Świętojańska 92/94
tel. 20 58 48

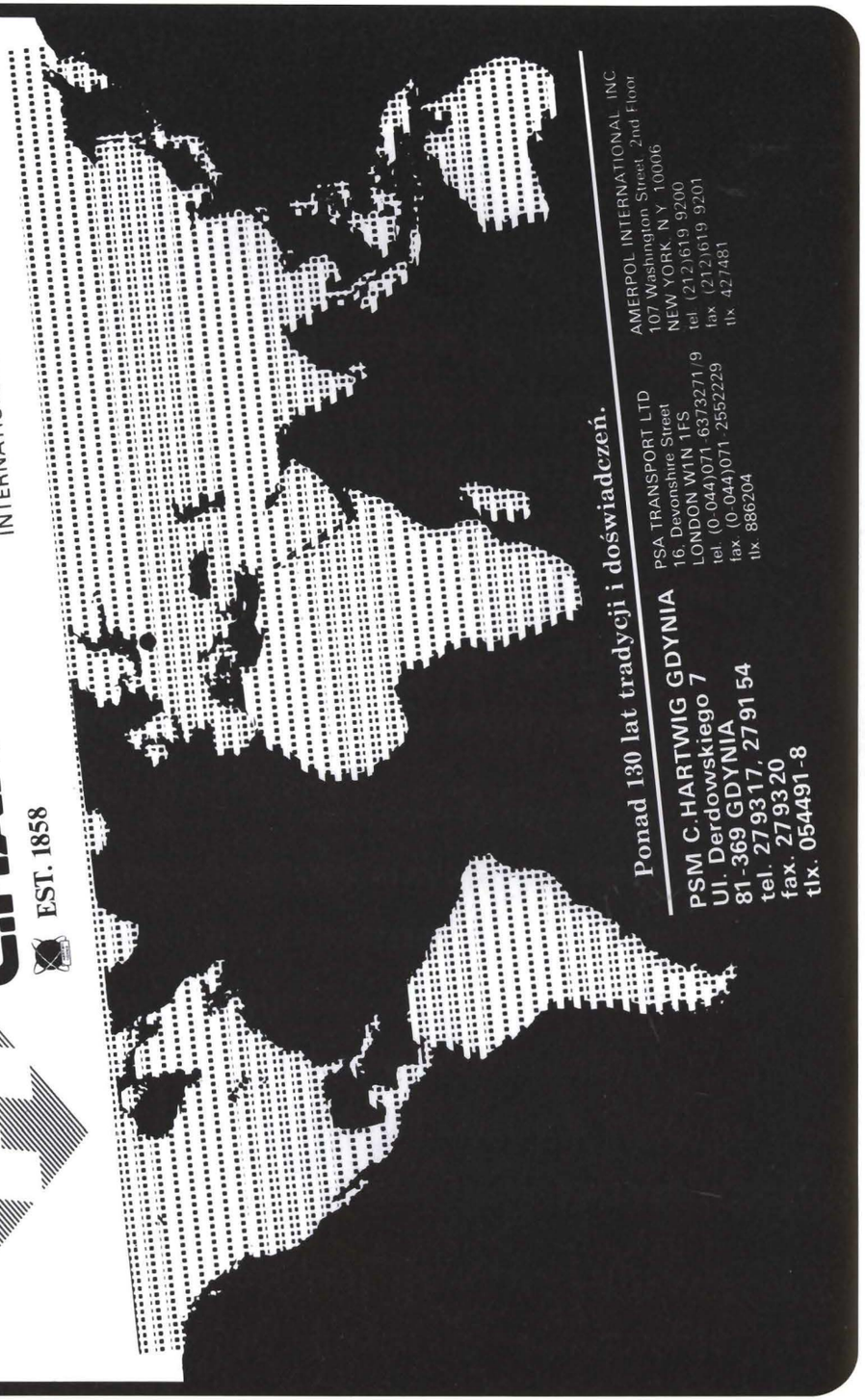
AUS-POL ®

NAPOJAMI
Z AUS-POLU
UGASISZ
KAŻDE PRAGNIENIE !

**C.HARTWIG GDYNIA**

INTERNATIONAL FORWARDERS

EST. 1858



Ponad 130 lat tradycji i doświadczeń.

PSM C.HARTWIG GDYNIA
Ul. Derdowskiego 7
81-369 GDYNIA
tel. 279317, 279154
fax. 279320
tlx. 054491-8

PSA TRANSPORT LTD
16, Devonshire Street
LONDON W1N 1FS
tel. (0.044)071-6373271/9
fax. (0.044)071-2552229
tlx. 886204

AMERPOL INTERNATIONAL INC
107 Washington Street, 2nd Floor
NEW YORK, N.Y. 10006
tel. (212)619 9200
fax. (212)619 9201
tlx. 427481



**FOTO - WORLD** a joint venture with KODAK zaprasza
do autoryzowanych przez **KODAK** Ltd laboratoriów fotograficznych

**Kodak EXPRESS**

**FOTO - WORLD**
**A JOINT VENTURE WITH KODAK**

**Gdynia ul. Świętojańska 68 — Gdańsk Długi Targ 30**

W naszych laboratoriach - sklepach firmowych:

- **wywołasz film i slajdy**
- **wykonasz zdjęcia na najwyższym światowym poziomie w ciągu 1 godziny**

**KODAK TO KOLOR**

- **kupisz wyroby firmy KODAK:**
  - **filmy**
  - **aparaty fotograficzne**
  - **kasety video**
  - **baterie**

**Zapraszamy do PUNKTÓW KOLEKTORSKICH KODAK EXPRESS**

**SPRZEDAŻ HURTOWĄ WYROBÓW KODAKA PROWADZI BIURO REGIONALNE FOTO-WORLD**

**Gdynia, ul. Świętojańska 68 lp — tel. 20 - 16 - 75**



**tomarco LTD**

**EXPORT—IMPORT**

sklepy:
fotograficzny, ul. 10 lutego 2
żeglarski, ul. 10 lutego 2
nasiona i kwiaty, ul. Mściwoja 9

**Sprzedaż mebli i informacje: Gdynia, ul. 10 lutego 41, tel./fax: 20 77 53**

**Hurtownia wyrobów BRAUN, mebli biurowych, sklepowych i ogrodowych**



**SEWACO** *firma budowlana*

***81-206 GDYNIA***
***UL. MORSKA 173***
***TEL./FAX: 23-44-28***

# DATEL

**PRZEDSIĘBIORSTWO TECHNICZNO-HANDLOWE**

81-391 Gdynia
ul. Świętojańska 40/2
tel./fax: (058) 204 716

- urządzenia i systemy telekomunikacyjne, telefony komórkowe
- doradztwo, sprzedaż, instalacja, serwis
- sprzęt firm: Panasonic, Nokia, Motorola

## Drukarnia "DRUK" zaprasza

*Drukujemy na materiale własnym i powierzonym.*
*Polecamy opracowania graficzne Waszych wydawnictw.*
*Współpracujemy z najlepszymi artystami grafikami i fotografikami.*

Zakład Poligraficzno-Wydawniczy
"DRUK" s.c. Markuszewski & Markuszewski
80-747 Gdańsk, ul. Toruńska 12
tel./fax (058) 31 50 66, tlx-cabina 0512880

BIS

**Przedsiębiorstwo Wielobranżowe**
**ul. Dmowskiego 11**
**81-243 Gdańsk**

13 MAJA 1988 ZAUFAJ NAJSTARSZEJ PRYWATNEJ FIRMIE W BRANŻY

PIERWSZY RACHUNEK

CPU 13MAJA1988

KSEROKOPIARKI Canon NOWE I PO REMONCIE Z GWARANCJĄ

DOKUMENTACJA SZKOLENIE USŁUGI SERWIS CZĘŚCI MATERIAŁY

PAPIER KSERO NA WIZYTÓWKI ponad 50 WZORÓW!

RATY LEASING

GDYNIA Waszyngtona 34/36

tel. 27 62 10
27 62 59 fax

ZAMIENIAMY STARSZE NA NOWSZE

MERCADO Sp. z o.o. (Ltd)

ELEKTRONIKA I HURTOWNIA SZTUCZNYCH KWIATÓW
ARTIFICIAL FLOWERS AND ELECTRONICS
Sp. z o.o

Hurtownia kwiatów i roślin sztucznych
oraz hurtownia art. użytkowych i dekoracyjnych

OFERUJE KWIATY SZTUCZNE
ROŚLINY, DRZEWA, PTAKI, MOTYLE
ORAZ
KOMPOZYCJE KWIATOWE NA KAŻDĄ OKAZJĘ
WYKONANE Z MATERIAŁÓW JEDWABNYCH
WYSOKIEJ JAKOŚCI
TRWAŁYCH I ESTETYCZNYCH
IMPORT Z RFN I CHIN

W ciągłej sprzedaży około 400 asortymentów

ADRESY HURTOWNI:

- 81-814 SOPOT, ul. Tatrzańska 17 (dawna kawiarnia „AFRODYTA") telefon 51-80-61 telex 54681 fax 51 49 51
- 40-008 KATOWICE ul. Graniczna 3 (na wys. ul. Warszawskiej 66) telefon 58-87-72
- 02-672 WARSZAWA-SŁUŻEWIEC telefon 43-65-41 ul. Domaniewska 52 (za „Mazowszanką")

MACIEJ BATYCKI

**Gdynia, ul. Hutnicza 16**
**Tel./Fax 058-23 15 09 Tel. 058-23 35 61 w. 209**

GRUPA FINANSOWA PELLI

Gdynia, ul. Hutnicza 16
Tel. 23 07 22 Fax 23 07 22

**Teatr Miejski w Gdyni, ul. Bema 26**

**kierownik techniczny:**
**Piotr Tomczak**

kierownicy pracowni
krawieckiej: Andrzej WITKOWSKI
perukarsko-fryzjerskiej: Jadwiga PIKIEWICZ
stolarskiej: Henryk SZRAMKA
malarskiej: Lech WEDLE
modelatorskiej: Sławomir CUPIAŁ
ślusarskiej: Zbigniew WASZAK

kierownik sceny: Zbigniew PAWŁOWICZ
rekwizytor: Michał KWIATKOWSKI
elektryk: Marek PERKOWSKI
akustyk: Wiesław MIECZNIKOWSKI
transport i zaopatrzenie: Stanisław WEJMAN

**BIURO OBSŁUGI WIDZÓW i REKLAMY:**
**– udziela informacji o repertuarze i terminach przedstawień**
**– przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe**
**– rezerwuje bilety indywidualne**
**– organizuje przedstawienia zamknięte**

**KASA TEATRU**
**czynna jest codziennie w godzinach od 8.00 do 20.00**
**w niedzielę od 11.00 do 13.00 i od 16.00 do 20.00**

**redakcja programu: Halina KASJANIUK**
**współpraca: Bożena OLECHNOWICZ**
**opracowanie graficzne: Sławomir WITKOWSKI**
**okładka: Zofia de INES**
**zdjęcia: Ewa GRABOWSKA-SADŁOWSKA**

W bieżącym repertuarze:

Mark Twain
KSIĄŻĘ I ŻEBRAK
reż. Jarosław Kilian, scen. Adam Kilian

Adam Mickiewicz
PAN TADEUSZ
reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Józef Napiórkowski

Molier
MIESZCZANIN SZLACHCICEM
reż. Waldemar Śmigasiewicz, scen. Maciej Preyer

Bolesław Leśmian
PRZYGODY SINDBADA ŻEGLARZA
reż. Jarosław Kilian, scen. Adam Kilian

Krzysztof Wójcicki
KSIĘGA BAŁWOCHWALCZA
reż. Waldemar Śmigasiewicz, scen. Maciej Preyer

Kabaret literacki
PLAYBOY
reż. Marek Pacuła, scen. Sławomir Witkowski

Kabaret Juliana Tuwima
NASZA JEST NOC
reż. Marek Pacuła, scen. Sławomir Witkowski

Aleksander Fredro
ZEMSTA
reż. Zbigniew Bogdański, scen. Józef Napiórkowski

W przygotowaniu:
Paul Claudel
KSIĘGA KSZYSZTOFA KOLUMBA
z udziałem D. Olbrychskiego i Cz. Niemena (wznowienie)

ZAPRASZAMY na imprezy cykliczne Teatru Miejskiego:
BAWIMY SIĘ W TEATR - poranki dla dzieci, które odbywają się w każdą niedzielę o godz. 12.00
SAX CLUB i jego goście będą bawić Państwa w każdy piątek o godz. 21.00
CZWARTKI LITERACKIE - w wybrane czwartki miesiąca spotykamy się z pisarzami i piszącymi; naszymi gośćmi byli m. in. Barbara Wachowicz, Izabela Cywińska, Agnieszka Osiecka, Antoni Libera, Juliusz Machulski, Daniel Olbrychski, Jan Różewicz, Bogusław Kaczyński, Zygmunt Kałużyński, Tomasz Raczek, ks. prof. Janusz Pasierb, Jerzy Sztur
SPEKTAKLE IMPRESARYJNE - prezentujemy najciekawsze dokonania aktorskie, głośne hity teatralne i dramatyczne. Na naszej scenie grali: Anna Polony, Anna Chodakowska, Zofia Kucówna, Krystyna Janda, Tadeusz Łomnicki, Marian Opania, Jan Peszek, Jan Englert, Jacek Fedorowicz, Jacek Wójcicki, Marek Walczewski