

Poza i ponad treścią zdarzeń realnych, ponad ludźmi i poza słowami wibruje nieustannie melodia duchowa, o której postaci mówią nieraz, że ją „słyszą”, że się w nią „zasiłuchały”, którą poeta podkłada wyrazom i rytmom. Tę tonację muzyczną inscenizator wydobyl i podkreślił: każde uniesienie mistyczne, każdy akcent w czynach i słowach, odniesiony do świata ponadzmysłowego barwił i podkładał muzyką, jak by obiektywizując, niejako udzielając widzowi tego, co jest udziałem osób działających na scenie.

Ta reprezentacja dowiodła, że ów „romans dramatyczny” Słowackiego jest utworem o istotnym walorze scenicznym, o sile sugestywnej, nawet wręcz narkotyzującej. Przy całej dystansowości dla widza dzisiejszego fluid poetycki tego utworu okazał się niesłabnącej siły.

(Fragment rozdziału *Teatry lwowskie z Rocznika Literaturackiego za rok 1932*, Warszawa, 1933 — Tytuł fragmentu od nas.)

Jan Kott:

NOWO-HUCKIE DOŚWIADCZENIA SKUSZANKI

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

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

Zakończenie nie pasowało do żadnej z koncepcji. *Sen* się rozsypywał i łamał. W Teatrze Narodowym w Warszawie, w inscenizacji Trzczińskiego w roku 1926, grano

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

Ale zakończenie dalej wyskakiwało z dramatu. Najłatwiej było zgodzić się, że *Sen* jest utworem nieudanym i pękniętym, że przynajmniej jest nie-teatralny.
[...]

Na świętego kłnę Franciszka,
Z weselnego pociąganiem kieliszka.

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

[...]

Po Kleinerze odczytywano liryki Słowackiego poprzez doświadczenia poetyckie znacznie ostrzejsze i dalej zaawansowane. W krąg lektur i porównań wprowadzono Mallarmé'go i Lautréamonta, Rilkego, nawet surrealistów. Porównania te miały przeważnie charakter estetyzujący i czysto formalny. Były one zresztą zawsze ograniczone do przygód i wypraw w nieznaną nowoczesnej poezji. A przecież Słowacki pierwszy chyba albo przynajmniej jeden z pierwszych w literaturze europejskiej przeniósł tę wewnętrzną niebezpieczeństwo i niespoistość nowoczesnej poezji do dramatu. I to właśnie w Księdzu Marku, w *Samuelu Zborowskim* i przede wszystkim w *Snie*

srebrnym Salomei. Późną lirykę Słowackiego odczytujemy poprzez doświadczenia nadrealistów, ale w *Snie* chcemy uparcie widzieć dramat calderonowski połączony z XIX-wiecznym melodramatem. Tak było w krytyce i historii literatury, cóż dopiero mówić o teatrze? Teatr stawał bezradny wobec *Snu*. *Sen* nie dał się grać ani jako dramat calderonowski, ani jako realistyczne sceny z historii polsko-ukraińskiej. Ani tym bardziej jako obie rzeczy na raz. Nie dał się również grać ani w konwencji Sheakspeare'a, ani w konwencji Dumasa. Nie dał się grać jak *Lilla Weneda* i nie dał się grać jak *Mazepa*. I dlatego właśnie inscenizacja Skuszaneki w Nowej Hucie ma znaczenie przełomowe. Po raz pierwszy *Sen* pokazany został poprzez doświadczenia nowej dramaturgii i nowego teatru.

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

Wiosny prolog już otwarty,
Bowiem już z zielonych włości
Wszczely Thiersy i Picardy
Loty pełne wspaniałości! [...]

Mają czaka, szable, trąbki
A nie świeczki do zabawy.
Ale próżno ostrzą ząbki
Na łódź tnącą prądy krwawe.

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

Thiers i Picard heliotropy
Porywają jak amory. —
Corot płonie w ogniu ropy,
Jak pszczoł brzęk brzmią rozhowory. [...]

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

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

To *Paryska piosenka wojenna* Arthura Rimbaud w przekładzie Iwaszkiewicza. Niewątpliwie znaleźć można przykłady jeszcze bardziej wyraziste, ale i ten wystarczy, aby pokazać gatunek poezji, w którym groza skłócona jest z szyderstwem, a okrucieństwo połączone z wybuchem frenetycznej liryki. Taka jest właśnie historyczna i poetycka jednocześnie materia *Sen*, która kotłuje się i przelewa aż po brzegi w ogromnych nie kończących się monologach postaci. *Sen* odczytywać można jak tekst poetycki, ale nie jest tylko poetyckim tekstem. Jest dramatem. Wewnętrzna opozycja stylu, niezbieżność i niespoistość, sprzeczności i kontrasty stykają się przez to jeszcze gwałtowniejsze i ostrzej zarysowane.
[...]

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

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

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

(Fragmenty eseju pt. *Tragifarsa Słowackiego* drukowanego w „Dialogu” nr 2 z lutego 1960 r. — Tytuł fragmentu od nas.)

MARIAN GARLICKI

PROJEKTY KOSTIUMÓW
DO «SNU SREBRNEGO SALOMEI»
DLA TEATRU POLSKIEGO W WARSZAWIE, R. 1963





Salomea



WERNER

Sen srebrny Salomei Juliusza Słowackiego w Teatrze Polskim grany jest w układzie tekstu i reżyserii Krystyny Skuszanki, scenografię zaprojektował Marian Garlicki, muzyka — Józefa Boka.

Obsada: Władysław Hańcza (Regimentarz), Czesław Wołłejko (Leon), Stanisław Jasiukiewicz (Semenko), Mariusz Dmochowski i Michał Pawlicki (Sawa), Maciej Maciejewski (Pafnucy), Tadeusz Białoszczyński (Wernyhora), Wiktor Nanowski (Gruszczyński), Maria Ciesielska i Barbara Pietkiewicz (Salomea), Eugenia Herman i Alicja Raciszówna (Księżniczka), Jolanta Czaplińska i Mirosława Wyszogrodzka (Anusia), Halina Dunajska (Popadianka pierwsza), Jolanta Stiller (Popadianka druga), Ludosław Kozłowski, Michał Danecki, Ludwik Jabłoński (Chłopi ukraińscy), Edward Kowalczyk, Andrzej Chomiński, Kazimierz Dejunowicz, Jerzy Kaczmarek, Józef Kalita, Krzysztof Kowalewski, Bohdan Krzywicki, Kazimierz Meres, Ryszard Piekarski, Leon Pietraszkiewicz (Szlachta), Zdzisław Szymborski (Kozak).

Fotografie: na okładce i str. 19 wykonał T. Rolke; na str. 8 i 10 z wydawnictwa «Królowi Duchowi w dniu Jego powrotu Teatr im. J. Słowackiego»; na str. 38 i 39 z «Biesiady Literackiej» i «Świata» z r. 1910; na str. 42, 43, 45, 46, 47 i 48 z wydawnictwa «Wincenty Drabik», Warszawa 1936, fot. S. Brzozowski i J. Małarski, na str. 50 i 51 fot. S. Brzozowski ze zbiorów S. W. Bałlickiego