

Ogólnie podobały się również dekoracje Drabika, a szczególnie scena cmentarna ukazująca większy cmentarz porośnięty melancholijnymi brzoźami.

W czasie pierwszej wojny światowej wystawiano fragmenty *Dziadów* kilkakrotnie — w 1916 i 1917 w Moskwie (rolę Księdza Piotra grał J. Osterwa), w 1916 w Kijowie, w 1917 w Charkowie. Przedstawienia te nie wprowadzały szczególnie interesujących innowacji inscenizacyjnych, odegrały jednak ważną rolę ze względu na narodowo-rewolucyjne treści utworu, nabierające specjalnego znaczenia w ówczesnej sytuacji politycznej. Te i następne przedstawienia *Dziadów*, opierały się w dalszym ciągu na adaptacji Wyspiańskiego. Wprowadzono do tekstu drobne zmiany, odrzucano lub przywracano poszczególne fragmenty, stosowano nowe chwytły inscenizacyjne, cieniowano interpretację wybranych scen — zasadniczy układ sceniczny dramatu stawał się jednak coraz bardziej uświęconą tradycją.

Spośród kilkunastu premier dramatu, które poprzedziły lwowską inscenizację Schillera, kilka zaledwie pretendować może do nazwy samodzielnych realizacji.

Najbardziej odbiegł od układu Wyspiańskiego T. Leszczyński reżyserujący *Dziady* w 1923 w Łodzi. Na przedstawienie jego złożyły się fragmenty części I, część II i IV oraz IX scena (Noc *Dziadów*) części III. Obok wątku osobistego zaakcentowane zostały silnie elementy obrzędowo-ludowe dramatu.

W inscenizacji S. Wysockiej i R. Wasilewskiego dokonanej w Lublinie w 1926 r. wprowadzone zostały ważne dla późniejszych dzieł scenicznych dramatu zmiany — Konrad sam wypowiedział ostatnie słowa Improwizacji (nie jak dotychczas Duch-Diabeł), widma ukazywały się na scenie nie w ludzkiej postaci ale tylko przy pomocy głosu i światła. Te same chwytły powtórzyła Wysocka w reżyserowanym przez siebie rok później przedstawieniu poznańskim.

Próbą nowej interpretacji scenicznej *Dziadów* był również spektakl opracowany przez A. Zelterowicza w Teatrze Narodowym (1927). Przedstawienie to wywołało niezwykle gwałtowne sprzeciwy, domagające się nawet ustąpienia ówczesnego dyrektora teatru Jana Lorentowicza. W interpelacji złożonej Radzie Miejskiej J. Kaden-Bandrowski oświadczył: „Z uwagi na to, że Teatr Narodowy (...) wystawiając *Dziady* w sposób nieudolny i uwłaczający wielkości Mickiewicza pominął w tej dziedzinie pracę Wyspiańskiego, że obecnie kierownictwo Teatru Narodowego nie stoi na wyżynie tych ideałów, które powinny przyświecać scenie polskiej, noszącej dotąd tylko formalną nazwę Teatru Narodowego,

Zelter

2 2

Rada Miejska poleca Magistratowi rozpatrzenie środków mających przeciwdziałać tego rodzaju błędom i stosunkom w dziedzinie Teatrów Miejskich".* W artykule zamieszczonym w »Wiadomościach Literackich« S. Napierski pisał: „Fachowcy znawcy teatru ocenili gruntowniej, ile pretensjonalnej bezmyślności mieściło się w odstępstwie od inscenizacji ustalonej przez jedyne samodzielne twórcę teatru w Polsce, S. Wyspiańskiego”.**

Adaptacja Zelwerowicza zachowywała tylko porządek scen zgodny z „kanonem” Wyspiańskiego, wprowadzając do tekstu bardzo poważne zmiany. Scenografię opracował W. Drabik. Inszenizacji zarzucano przester widowiskowości i elementów naturalistyczno-groteskowych: „Najbardziej ożywną dyskusję wywoła zapewne akt u Senatora, ujęty w stylu wybitnie kabaretowym: Z galerii gdzie siedzi orkiestra, wystaje na salę prosta tekturowa trąba na 2 metry długa; Senator w klaunowskim niemal mundurze, upstrzonym kilkudziesięciu orderami, gra w stylu goldoniowsko-cyrkowym”*** — pisał w recenzji z przedstawienia Boy.

Samodzielny układ dramatu zaprezentował w 1931 r. w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie T. Trzciański. Spektakl składał się z 6 obrazów (Pokój Dziewicy, Pochód na Dziady, Kaplica, Mieszkanie Księdza, Więzienie, Prolog i scena I części III), mających ilustrować tezę inscenizatora o potrójnym prometeizmie *Dziadów* — Gustaw, Konrad, Ksiądz Piotr. Całkowicie pominięte zostały wielkie sceny polityczne III części — Salon Warszawski i Pan Senator.

Prawdziwy przełom w sposobie interpretacji scenicznej *Dziadów* stanowiła jednak dopiero inscenizacja Schillerowska.

Trzy nasepujące po sobie realizacje, opracowane przez L. Schillera — we Lwowie r. 1932, Wilnie 1933 i Warszawie 1934 stały się wielkim wydarzeniem teatralnym, poruszającym nie tylko opinię współczesną ale do dziś stanowiącym dla wielu teatrologów najdoskonalszą realizację sceniczną utworu Mickiewicza. Autorem scenografii wszystkich trzech przedstawień był A. Pronaszko.

„Schiller muzyk niemniej od teatrologa subtelny i wszechstronnie wykształcony — pisał w recenzji z przedstawienia lwowskiego W. Kozicki — związał w logiczną, zwłaszcza artystyczną, całość wszystkie fragmenty z wyjątkiem

* Tekst interpelacji zamieściła Rzeczypospolita 1927 nr 341.

** S. Napierski, Wiadomości Literackie 1927 nr 51.

*** T. Boy *Flirt z Melpomeną. Wieczór VIII*, W-wa 1929 str. 136/7.

In wende!
uwaga (Polska)
Schiller pole
jencu w 922

To
prezera
do
Jankuba

3

Ustępu (...) związał je różnorodnym i bogatym pozasłowiem, wyczytanym niejednokrotnie w tekście, ale przede wszystkim wyinterpretowanym z tzw. dramaturgii Mickiewicza owej lekcji XVI.”*

Tłem akcji we wszystkich trzech inscenizacjach były trzy krzyże na tle zachmurzonego nieba stojące w głębi sceny, której trójpozio- mowość mimo nieregularnych kształtów została wyraźnie zaznaczona. Na tym tle ustawiono fragmenty dekoracji odpowiadające poszczegól- nym scenom — fragment dworku, złamaną ko- lumnę, dwie trumny oraz fragmenty okien i drzwi kaplicy, kantorek i świece, kratę, stoliki do gry w karty itp. Tylko Widzenie Księdza Piotra odbywało się pod jednym centralnie umieszczonym krzyżem.

Po raz pierwszy pokazane zostały w teatrze: Salon Warszawski i Widzenie Ewy (tę ostatnią scenę pominięto w inscenizacji warszawskiej). Decyzję tę motywował Schiller w sposób nastę- pujący: „Pierwsza scena jest ważna dla misterio- wości utworu, dla jego mistycznej równowagi (...) Za wprowadzeniem Salonu przemawia jego jadowita satyryczność i ważność dla niepodle- głościowego rewolucjonizmu Mickiewicza i pier- wszorzędne walory sceniczne”.**

Wątek osobisty Gustawa-Konrada uzupełnił twórca spektaklu dwoma scenami mimicznymi — spotkanie Maryli z Gustawem w czasie pochodu na dziady i Maryla w ślubnym stroju rozpa- czająca pod strzaskaną kolumną. Zjawy części II pojawiały się u Schillera, podobnie jak u Wy- sockiej, pod postacią świateł, głosów i dymów, towarzyszyła im mimiczna reakcja gromady. Misteryjny charakter przedstawienia wydobyty został bardzo silnie w IV części — godziny mi- łości, rozpacz i przestrogi przeżywał Gustaw wstępując kolejno na trzy kondygnacje sceny. Gaśnięciu świec towarzyszył śpiewający za sceną chór obrzędowy. Obecność duchów w III części była podobnie jak w scenie obrzędowej akcento- wana tylko przy pomocy światła i głosów, słowa Diabła w Improwizacji wypowiadał aktor gra- jący Konrada i w tym momencie opuszczano kratę oddzielającą go od reszty sceny.

W Salonie Warszawskim ogromne wrażenie wywołało połączenie opowiadania Adolfa z ryt- micznym rzucaniem kart przez zgromadzone przy stolikach towarzystwo. Scenę zamykały dalekie dźwięki *Warszawianki*. Bal u Senatora odbywał się również na tle chmurnego nieba i trzech krzyży. Z najwyższej kondygnacji przemawiał Ksiądz Piotr.

* W. Kozicki, *Wiadomości Literackie* 1934 nr 1.

** L. Schiller *Teatr Ogromny*, W-wa 1961 str. 193/4.

4

Wszystkie inscenizacje schillerowskie spotkały się z niezwykle wysoką oceną krytyki — „Wielką zasługą teatru lwowskiego i jego dyrektora Wilama Horzycy jest, że przodując innym scenom polskim w kultywowaniu poetyckiego repertuaru, zwrócił się właśnie do Schillera z propozycją wystawienia *Dziadów*”^{*} napisał W. Brumer, zaś T. Boy w recenzji z warszawskiego spektaklu stwierdził m. in. „prawie niepodobna sobie wyobrazić powrotu do dawnego realizmu w inscenizacji *Dziadów*. Wystarczy sobie przypomnieć operowego diabła z Teatru Narodowego sprzed lat kilku i wszystkie ówczesne iluzjonizmy, aby docenić zdobycze Schillera. Ujęcie to wsparte wielkim talentem p. Proszki, daje obrazy niezrównanej piękności, jak na przykład prolog na cmentarzu, niema scena Maryli. Nawet te obrazy, dla których to misteryjne podszycie wydaje się paradoksem, godzą się z nim wybornie: na przykład bal u senatora. Ten bal u senatora, pod kopułą mglistego nieba, na tle majaczących krzyżów, robi przejmujące wrażenie; ta orgia bydłowego okrucieństwa, nędza ludzkiego użycia działa wobec tego kosmicznego tchnienia tym upiorniej”^{**}.

Nie brakło oczywiście i ostrych ataków. Oskarżono reżysera o dokonywanie skrótów „nie kosztem Schillera, ale kosztem Mickiewicza; najpiękniejsze strofy poezji polskiej padły ofiarą pasji reżyserskiej”^{***}. Schiller nie mógł jednak skraćć „kosztem Schillera”, przeprowadzał on konsekwentnie swoją inscenizację „arcydramatu polskiego dramatu monumentalnego”.

W Polsce przedwojennej wystawiono jeszcze *Dziady* kilkakrotnie. Przedstawienia te nie odegrały jednak większej roli w dziejach scenicznych dramatu, pozostając wydarzeniami lokalnymi.

Na następną premierę *Dziadów* trzeba było czekać bez mała dwadzieścia lat. Odbyła się ona 26.XI. 1955 r. w Teatrze Polskim w Warszawie w inscenizacji A. Bardinięgo. Spektakl pomysłany był jako biografia bohatera, którego smotność podkreślała stała obecność na scenie gwieździstego horyzontu. Widma w II części miały być tworem wyobraźni poety, ukazywały się w ludzkiej postaci, głosy ich zostały wzmocnione przez magnetofony, zaś zebrana na obrzędzie gromada nie dostrzegała ich — reagowała dopiero na pojawienie się ostatniego widma — żywego człowieka.

* W. Brumer *Dwie inscenizacje „Dziadów”* W-wa 1937 s. 5—7.

** T. Boy-Zeleński, *Kurier Poranny* 1934 nr 352.

*** A. Słonimski, *Wiadomości Literackie* 1934 nr 1.