



TEATR LUDOWY
NOWA HUTA
PROGRAM NR 4
SEZON 1961/62
DZIADY

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
KRYSTYNA SKUSZANKA

KIEROWNIK LITERACKI:
JERZY BROSZKIEWICZ

CZŁOWIEKU! GDYBYŚ WIEDZIAŁ, JAKA TWOJA WŁA-
DZA!
KIEDY MYŚL W TWOJEJ GŁOWIE: JAKO ISKRA
W CHMURZE
ZABŁYŚNIE NIEWIDZIALNA, OBŁOKI ZGROMADZA,
I TWORZY DESZCZ RODZAJNY LUB GROMY I BURZE;
GDYBYŚ WIEDZIAŁ, ŻE LEDWIE JEDNĄ MYŚL ROZ-
NIECISZ,
JUŻ CZEKAJĄ W MILCZENIU, JAK GROMU ŻYWIOŁY,
TAK CZEKAJĄ TWEJ MYŚLI — SZATAN I ANIOŁY:
CZY TY W PIEKŁO UDERZYSZ, CZY W NIEBO ZA-
ŚWIECISZ;
A TY JAK OBŁOK GÓRNY, ALE BŁĘDNY, PAŁASZ
I SAM NIE WIESZ, GDZIE LECISZ, SAM NIE WIESZ.
CO ZDZIAŁASZ.
LUDZIE! KAŻDY Z WAS MÓGŁBY, SAMOTNY, WIĘ-
ZIONY,
MYŚLĄ I WIARĄ ZWALAĆ I PODŻWIGAĆ TRONY.

z III Części „Dziadów”

ZE ZBIORÓW¹
Działu Dokumentacji ZG ZASP

OD INSCENIZATORÓW

Wiadomą jest rzeczą, że „Dziady” są w naszej dramaturgii narodowej utworem wyjątkowym nie tylko w swym wielowarstwowym obszarze myślowym, ale również w wielowarstwowej strukturze wizji teatralnej. Wiadomo jest również, że każda realizacja sceniczna tego gigantycznego dzieła dokonać musi wyboru jego wartości treściowych i formalnych.

Wybór ten jest manifestacją czasu, miarą współczesności teatru, kluczem jego działania artystycznego.

Wokół realizacji „Dziadów” rodzi się zawsze szereg nieuniknionych, niejako „wstępnych” pytań.

Czy „Dziady” wileńskie i drezdeńskie są dziełem spójnym wewnątrz, czy mamy do czynienia z dwoma odrębnymi utworami? Gdzie szukać ludowości „Dziadów” — w romantycznej stylizacji wyobrażeń gminnych czy w praprzyczynie obrzędu? Dramat metafizyczny, psychoanalityczny, polityczny, czy dramat postaw moralnych? Misterium, jako zasada stylizacyjna, czy jako typ przeżyć? Romantyzm melancholii, buntu, czy obrachunku? Martyrologia, czy prowokacja? Jak w konstrukcji „Dziadów” działa czas, jaka jest jego funkcja i wartość dramatyczna — ciąg fabularny, czy zegar wybijający stale tę samą godzinę?

I z tych pytań wynika pytanie ostatecznie: jak przebiegać wiążąca wielki dramat Mickiewicza z wrażliwością sumienia współczesnego człowieka?

Odpowiedzi wyznaczają kierunek naszych zamierzeń inscenizacyjnych. Zweryfikować je może już tylko wynik przedstawienia.

W „Dziadach” (wileńskich i drezdeńskich) widzimy dramat spójny wewnątrz. Nie w warstwie stylistycznej, ani też w ciągu fabularnym. Spójność tę dostrzegamy przede wszystkim w konsekwentnym ciągu prób dokonywanych na człowieku i gromadzie ludzkiej, na wybranym bohaterze i narodzie, ciągu narastającym warstwowo i prowadzonym do ostatecznego określenia miejsca człowieka i narodu w świecie. Wszystkie te próby mają znaczenie wyzwajające i oczyszczające (katharsis) a zamykane są przestrogą. W „Dziadach” zarówno wileńskich jak drezdeńskich widzimy więc przede wszystkim dramat moralnego rozrachunku człowieka ze światem i dramat ambicji poznania praw, które tym światem rządzą. Dramat ten mieści się w kategoriach romantycznego myślenia i taki właśnie romantyzm wydaje się bliski naszemu pokoleniu.

Mniej interesuje nas natomiast romantyczna (i już zamknięta historycznie) stylizacja wyobrażeń gminnych, „ludowa” maniera literacka wczesnego romantyzmu. Idąc za duchem późniejszych rozważań Mickiewicza (lekcja XVI) o istocie dramatu i teatru, staramy się skupić uwagę na praprzyczynie obrzędu ludowego i jego znaczeniu moralnym. W takim też sensie szukamy teatralnego wyrazu dla ludowego charakteru „Dziadów”.

Misteryjności zaś tego dramatu dopatrujemy się przede wszystkim w typie przeżyć ludzkich, mierzonych nie zwykłą miarą czasu ale czasem jakby zatrzymanym, który stwarza konieczność dokonania rachunku ostatecznego. W tym też znaczeniu mamy do czynienia ze sferą magii. Odcinamy się jednak od wyobrażeń szopkowych, sfery mitologii średniowiecznej — manieri stylizacyjnej teatru misteryjnego epoki romantyzmu, wychodząc z założenia, że maniera ta oddala człowieka dzisiejszego od istoty treści filozoficznych dzieła Mickiewicza.

Wydaje się nam także, iż obszar martyrologii narodowej „Dziadów” może być wymieniony dziś na wartość prowokacji — moralnej i poznawczej — dynamicznej na równi uczuciowo co intelektualnie.

I wreszcie, w warstwie politycznej „Dziadów” odwołujemy się do realnego układu sił politycznych Europy w przededniu Wiosny Ludów i tej nieprzemijającej w swych wartościach idei wyzwolenia i postępu, której Poeta poświęcił swe życie.

KRYSTYNA SKUSZANKA
JERZY KRASOWSKI

PÓŻNO WYRZYGNAŁEM DUMĘ I ZEPSUCIE, NAZBIERANE PRZEZ LAT DZIESIĘĆ.

Mickiewicz o III Części „Dziadów”

UKŁAD SCEN PRZEDSTAWIENIA

CZĘŚĆ PIERWSZA PRZEDSTAWIENIA

Część II „Dziadów”

Część IV „Dziadów”

„Upiór” (fragment)

CZĘŚĆ DRUGA PRZEDSTAWIENIA

Część III „Dziadów”, scena VII — „Salon Warszawski”

Część III „Dziadów”, scena VIII — „Pan Senator”

CZĘŚĆ TRZECIA PRZEDSTAWIENIA

Część III „Dziadów”:

Prolog

Scena 1 — Więzienie

Scena 2 — Improwizacja

Scena 3 — Egzorcyzmy

Scena 6 — Widzenie Senatora

Scena 5 — Widzenie Ks. Piotra

Duch (finał Prologu)

OPRACOWANIE TEKSTU

Z tekstów składających się na całość „Dziadów” nie weszły w ogóle do przedstawienia: tzw. I Część „Dziadów”, sceny 4 (Widzenie Ewy) i 9 („Noc Dziadów”) z III Części oraz „Dziadów III Części Ustęp”.

Tekst według Wydania Narodowego „Dzieł” Adama Mickiewicza.

Przy opracowywaniu scenariusza przedstawienia dokonano następujących skreśleń (informujemy tu tylko o ważniejszych, większych skrótach):

II CZĘŚĆ DZIADÓW — niewielkie, kilkuwierszowe skróty, głównie w tekście Dziewczyny (wiersze 406—423, 436—440) oraz w scenie ostatniej zjawy (wiersze 505—512, 521—544, 574—579, 584—591, 610—613). Finał tej sceny stanowi włożony w usta Gustawa tekst Jean Paula (motto do IV Części): „Podniosłem wszystkie zmurszałe całuny leżące w trumnach; oddaliłem wzniosłą pociechę rezygnacji, jedynie po to, by sobie wciąż mówić: — Ach, przecież to tak nie było! Tysiąc radości zrzucano na zawsze w dół, a ty stoisz tu sam i przeliczasz je. Nienasycony! nienasycony! nie otwieraj całkowicie podartej księgi przeszłości!... Czyż nie dość jeszcze jesteś smutny? (przekład Stanisława Pigonia).

IV CZĘŚĆ DZIADÓW — skreślono m. in. piosenki Gustawa (ww. 51—58, 63—67, 142—143), scenę z gałęzią jedliny (181—247), z wielkiego monologu Gustawa przed zgaśnięciem drugiej świecy usunięto kilkadziesiąt wierszy (ok. 3/4 tekstu); inne większe skróty: wiersze 308—350, 377—431, 485—570, 580—631, 778—852, 878—947.

Zakończenie tej sceny stanowią dwie strofy (1 i 3) „Upiora”.

SALON WARSZAWSKI — niewielkie, kilkuwierszowe skróty.

PAN SENATOR — usunięto m. in. tekst dotyczący syna Kanissy (ww. 37—58), scenę ze Starostą (ww. 420—439), fragment Balu (ww. 456—478), pierwszą przypowieść Ks. Piotra oraz zakończenie sceny — spotkanie Ks. Piotra z Konradem.

PROLOG — niewielkie skróty, usunięto tekst Anioła Stróża, słowa Ducha przesunięto na koniec spektaklu.

WIĘZIENIE — skreślono m. in. rozmowę o Tomaszu (ww. 99—134), bajkę Goreckiego (ww. 320—351), opowiadanie Kaprała (ww. 374—414). Usunięto całkowicie postać Kaprała.

IMPROWIZACJA — skreślono kilkadziesiąt wierszy (ok. 20% tekstu) oraz scenę Diabłów.

EGZORCYZMY — znacznie skrócono początek sceny (tekst i postać Kaprała), skreślono fragmenty dotyczące Rollisona (ww. 58—76, 145—147) oraz tzw. Śąd Aniołów.

WIDZENIE SENATORA — skreślono kilkanaście wierszy i usunięto sceny z Diablami.

WIDZENIE KS. PIOTRA — skrócono ok. 50% tekstu.

Z NOT INSCENIZACYJNYCH LEONA SCHILLERA DO „DZIADÓW”

W części dramaturgicznej swej pracy pozwolił sobie inscenizator na poważne skróty w tekście dialogów, na kondensację dramatyczną scen zbyt rozwlekłych, nawet na usunięcie niektórych epizodów dosyć z czytania znanych, co słuchacza teatralnego niepokoić musi. Usprawiedliwić mógłby się koniecznością zawarcia obu części poematu (wileńskiej i drezdeńskiej) w widowisku, którego trwanie w dzisiejszych teatrach „rozrywkowych” nie śmie, jak twierdzą ich światli nieraz kierownicy, przekraczać trzech do trzech i pół godzin. Mógłby się także powołać na niedyskutowaną w krytyce europejskiej, a przez siebie propagowaną tezę, że dzieło dramatyczne posiada swój byt samoistny w postaci książkowej, jego zaś realizacja sceniczna w postaci widowiskowej; że najskrupulatniej podług informacji autora odtworzony na scenie dramat zawsze będzie przeróbką oryginału: że inny jest odbiór myślowy i uczuciowy czytelnika, inny widza teatralnego.

PRZEDMOWA MICKIEWICZA DO II CZĘŚCI DZIADÓW

DZIADY — Jest to nazwisko uroczystości obchodzonej dotąd między pospólstwem w wielu powiatach Litwy, Prus i Kurlandii, na pamiątkę dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków. Uroczystość ta początkiem swoim zasięga czasów pogańskich i zwała się niegdyś uczta kozła, na której przewodniczył Koźlarz, Huslar, Guślarz, razem kapłan i poeta (gęślarz). W terażniejszych czasach, ponieważ światłe duchowieństwo i właściciele usiłowali wykorzenieć zwyczaj połączony z zabobonnymi praktykami i zbytkiem częstokroć nagannym, pospólstwo więc święci Dziady tajemnie w kaplicach lub pustych domach niedaleko cmentarza. Zastawia się tam pospolicie uczta z rozmaitego jądła, trunków, owoców, i wywołują się dusze nieboszczyków. Godna uwagi, iż zwyczaj częstowania zmarłych zdaje się być wspólny wszystkim ludom pogańskim, w dawnej Grecji za czasów homerycznych, w Skandynawii, na Wschodzie i dotąd po wyspach Nowego Świata. Dziady nasze mają to szczególnie, iż obrzędy pogańskie pomieszane są z wyobrażeniami religii chrześcijańskiej. zwłaszcza iż dzień zaduszny przypada około czasu tej uroczystości. Pospólstwo rozumie, iż potrawami, napojem i śpiewami przynosi ulgę duszom czyścowym. Cel tak pobożny święta, miejsca samotne, czas nocny, obrzędy fantastyczne, przemawiały niegdyś silnie do mojej imaginacji; słuchałem bajek, powieści i pieśni o nieboszczykach powracających z prośbami lub przestrogami: a we wszystkich zmyśleniach poczwarnych można było dostrzec pewne dążenie moralne i pewne nauki, gminnym sposobem zmysłowie przedstawiane. Poema niniejsze przedstawi obrazy w podobnym duchu, śpiewy zaś obrzędowe, gusła i inkantacje są po większej części wiernie, a niekiedy dosłownie z gminnej poezji wzięte.

WIĘC ŻADNYCH NIE MA DUCHÓW? ŚWIAT TEN JEST
BEZ DUSZY?

ŻYJE, LECZ ŻYJE TYLKO JAK KOŚCIOTRUP NAGI,
KTÓRY LEKARZ TAJEMNĄ SPRĘŻYNĄ PORUSZY;
ALBO JEST TO COŚ NA KSZTAŁT WIELKIEGO ZE-
GARU,

KTÓRY OBIEGA POPEDEM CIEŻARU?
TYLKO NIE WIECIE, KTO ZAWIESIŁ WAGI!
O KOŁACH, O SPRĘŻYNACH ROZUM WAS NAUCZA;
LECZ NIE WIDZICIE RĘKI I KLUCZA!
GDYBY Z TWYCH OCZU ZIEMSKIE OPADŁO NAKRY-
CIE,
OBACZYŁBYŚ NIEJEDNO WKOŁO SIEBIE ŻYCIE,
UMARŁĄ BRYŁĘ ŚWIATA PĘDZĄCE DO RUCHU.

z IV Części „Dziadów”

FRAGMENT „DZIADÓW”
JULIUSZA SŁOWACKIEGO

LAT TEMU DWADZIEŚCIA I CZTERY,
PRZYSZEDŁ DO MEGO DOMU — TRUP WOSKOWEJ
CERY,
W SUCHYM WIEŃCU... GDY BYŁEM Z DZIEĆMI PRZY
PACIORKU.
ROZMAWIAŁ ZE ŚWIERSZCZAMI, Z KOŁATKIEM
W KANTORKU,
JAK NIETOPERZ... PRZELOTEM SKRZYDŁA ZGASIŁ
ŚWIECE,
A ZA NIM BURZA, WICHER, GRZMOT I BŁYSKAWICE
GONIŁY... I STUKAŁY WE DRZWI... W OKIENNICE,
ŚWIECĄC OGNIEM PRZEZ WSZYSTKIE SZCZELINY
I SZPARY...
TO TEN SAM... AKTOR STRASZNY... ZABÓJCA SWEJ
MARY...
KTÓRY POD PŁASZCZEM STRASZNE ŻELAZO PO-
CHOWAŁ,
SAM SIEBIE ZA KRTAŃ CHWYCIŁ I ZASZTYLETOWAŁ,
A NIE MAJĄC JUŻ CIAŁA... SKRWAWIŁ WŁASNĄ
DUSZĘ.

T E Z A
(NA KATEDRĘ LITERATURY)

„DZIADY” SĄ ZBYT TRAGICZNE — NIE MA W NICH
KOBIECY,
TYLKO KSIĄDZ, I TO JESZCZE KSIĄDZ PROBOSZCZ,
NIESTETY,
W CIEMNEJ IZBIE, GDZIE TLI SIĘ OGIEŃ POMALEŃKU.
PYTANIE: CZY DLATEGO GUSTAW Z WIECHĄ W RĘKU?
PYTANIE, NAD KTÓREGO SENSEM BY USYCHAŁ
EGZEGETA TYSZYŃSKI I GRABOWSKI MICHAŁ —
BYSTRY NEHRING, TARNOWSKI, CO ZNA KWINT-
ESENSJE.
ALBOWIEM MOŻNA Z WIECHY ROBIĆ KONFERENCJE.
KOMIN, GDY WYTRZESZ ŚWIATŁOŚĆ SILNIEJSZA SIĘ
STAWA,
WIĘC DRAMAT BEZ POCZĄTKU, CHOĆ KONIEC BY
ZYSKAŁ,
PROBOSZCZ POZNAŁBY Z SWOJEJ PARAFII GUS-
TAWA,
A GUSTAW BY PROBOSZCZA, POZNAWSZY UŚCISKAŁ.

CYPRIAN NORWID

OKOŁO „DZIADÓW”

„Dziady” mają budowę niezwykłą, ale nie jest to budowa w tym znaczeniu przejrzysta. Przechodząc od sceny do sceny nie mamy wrażenia, że zawartość poematu uzupełnia się, zaokrągla. Ten poemat piętrzy się każdą sceną w nieskończoność; sceny nie zatrzymują swojej treści, ale i nie zahaczają się wyraźnie jedna o drugą, lecz biegną jakby równolegle, a często jednocześnie ku ostatecznym konsekwencjom spraw, które poruszają.

*
* *
*

Układ scen nie jest ważny w tym dziele. Poeta wahał się z ustaleniem ich następstwa; to, które wybrał, częściowo tylko ułatwia ułożenie sobie w wyobraźni całości wizji poetyckiej. Jakikolwiek byłby porządek scen, nie byłby doskonały, chyba żeby były podane w jakiś sposób synchroniczny, a tego w druku uwidocznic nie sposób. Bo sceny dzieją się równocześnie. Prolog, w zwłaszcza epilog (sc. IX) wybiegają poza ramy dramatu i można je pojąć w rozważaniu o roli czasu w „Trzeciej części”. Tylko wielka scena więzienia, pierwsza chronologicznie, nie ma wspólnego czasu z inną sceną. Improwizacja i scena egzorcyzmów dzieje się równocześnie z modlitwą i widzeniem Ewy w scenie czwartej. Tej samej nocy doznaje widzenia ksiądz Piotr (sc. V), w której męczy senatora sen (sc. VI). „Salon warszawski” (sc. VII) i „Pan Senator” (sc. VIII) odpowiadają sobie w czasie: w tych samych godzinach kiedy w salonie podejmuje generał wielki świat warszawski, pan Senator wydaje bal u siebie w Wilnie.

Sceny nie układają się na sobie, jedna po drugiej, warstwami, lecz się wzajemnie przenikają. Należy je wywoływać w wyobraźni równocześnie. Uczucie poruszone Improwizacją trzeba owionąć wzruszeniem obudzonym sceną w domu wiejskim pod Lwowem. Widzenie księdza Piotra, lapidarne, o zbyt naturalnej interpretacji alegorycznej, związane jest czasem z koszmarnym snem Senatora. Jak mocny i okrutny obraz powstanie w wyobraźni czytelnika, jeśli zespoli te dwie sceny w jeden akt wizji.

Fragm. książki „Czytając Mickiewicza”

NOCY CICHA, GDY WSCHODZISZ, KTO CIEBIE ZAPYTA,
SKĄD PRZYCHODZISZ; GDY GWIAZDY PRZED SOBĄ
ROZSIEJESZ

KTO Z TYCH GWIAZD TAJNIE PRZYSZŁEJ DROGI
TWEJ WYCZYTA!

ZASZŁO SŁOŃCE, WOŁAJĄ ASTRONOMY Z WIEŻY,
ALE DLACZEGO ZASZŁO, NIKT NIE ODPOWIADA;
CIEMNOŚCI KRYJĄ ZIEMIĘ I LUD WE ŚNIE LEŻY,
LECZ DLACZEGO ŚPIĄ LUDZIE, ŻADEN Z NICH NIE
BADA.

PRZEBUDZĄ SIĘ BEZ CZUCIA, JAK BEZ CZUCIA
SPALI —

NIE DZIWI SŁOŃCA DZIWNNA, LECZ CODZIENNA
GŁOWA;

ZMIENIA SIĘ BLASK I CIEMNOŚĆ JAKO STRAŻ
PUŁKOWA;

ALE GDZIEŻ SĄ WODZOWIE, CO JEJ ROZKAZALI?

z III Części „Dziadów”

ADAM MICKIEWICZ

DZIADY

Układ tekstu i reżyseria — KRYSZYNA SKUSZANKA

JERZY KRASOWSKI

Scenografia — JÓZEF SZAJNA

Muzyka — JERZY KASZYCKI

PREMIERA 25 MAJA 1962 R.

CZEŚĆ I PRZEDSTAWIENIA

Guślarz	— Stanisław Michalik
Gromada	— Eugenia Romanow Horecka (Aniołek) Jan Güntner (Widmo) Edward Rączkowski (Kruk) Marta Grey (Sowa) Anna Lutosławska (Dziewczyna) Wanda Uziembło (Dziewczyna) Marianna Gdowska Janina Grudniewicz Jan Brzeziński Jan Krzywdziak
Gustaw	— Andrzej Hrydzewicz
Książd	— Tadeusz Szaniecki
Dzieci	— Krzesiśława Dubiel Tadeusz Kwinta

CZEŚĆ II PRZEDSTAWIENIA

1. SALON WARSZAWSKI

Adolf	— Ryszard Kotas
Niemojewski	— Alexander Polek
Młoda Dama	— Maria Gerhard
Jeden z Młodych	— Rajmund Jarosz
Wysocki	— Ferdynand Matysik
Hrabia	— Zdzisław Klucznik
Kamerjunker	— Józef Harasiewicz
Jenerał	— Edward Łada Cybulski
Mistrz Ceremonii	— Michał Lekszycki
Literat I	— Jan Mączka
Literat II	— Zbigniew Bednarczyk
Dama I	— Maria Cichočka
Dama II	— Bogusława Czuprynowna

2. PAN SENATOR

Senator	— Franciszek Pieczka
Doktor	— Edward Rączkowski
Pelikan	— Jan Güntner
Bajkow	— Witold Pyrkosz
Pani Rollison	— Bronisława Gerson Dobrowolska
Kmitowa	— Eugenia Romanow Horecka
Panna	— Marianna Gdowska
Lokaj	— Jan Brzeziński

Goście na balu — Maria Cichočka, Bogusława Czuprynowna, Krzesiśława Dubiel, Maria Gerhard, Marta Grey, Janina Grudniewicz, Zbigniew Bednarczyk, Józef Harasiewicz, Rajmund Jarosz, Zdzisław Klucznik, Jan Krzywdziak, Tadeusz Kwinta, Edward Łada Cybulski, Jan Mączka, Alexander Polek.

CZEŚĆ III PRZEDSTAWIENIA

Konrad	— Andrzej Hrydzewicz
Duchy z lewej strony	— Anna Lutosławska Michał Lekszycki Józef Harasiewicz
Duchy z prawej strony	— Wanda Uziembło Tadeusz Kwinta Jan Güntner
Więźniowie	— Alexander Polek (Jakub) Ryszard Kotas (Adolf) Zbigniew Bednarczyk (Żegota) Zdzisław Klucznik (Ks. Lwowicz) Jan Krzywdziak (Tomasz) Ferdynand Matysik (Sobolewski) Witold Pyrkosz (Frejend) Rajmund Jarosz (Jankowski)
Książd Piotr	— Stanisław Michalik
Senator	— Franciszek Pieczka
Duch	— Tadeusz Szaniecki

Inspicjent	— Alicja Woźniak
Sufier	— Zdzisława Wątroba
Oświetlenie	— Ludwik Kolanowski
Realizacja akustyczna	— Hubert Breguła
Brygadier sceny	— Edward Górski
Kier. prac. krawieckiej	— Feliks Kolak Zdzisława Gajdeczko
Kier. prac. perukarskiej	— Henryk Jargosz
Kier. prac. stolarskiej	— Zygmunt Osika
Prace malarskie i modelatorskie	— Władysław Grabowski

BOHDAN KORZENIEWSKI

W OBRONIE ANIOŁÓW

Po której stronie barykady stoją ze swymi płomiennymi mieczami Mickiewiczowskie anioły? Pytanie nie jest wcale tak żartobliwe, jak na to z pozoru wygląda. Chodzi przecież o nasze najświetniejsze dzieło sztuki, w którym pewne idee przypinają sobie skrzydła anielskie po to, żeby słowom nadać znaczenie o wiele donioślejsze, niż je posiadają w zwyczajnej ludzkiej mowie. Jakież więc są te idee, które się ukrywają za promiennymi twarzami aniołów? Jakich to spraw bronią, spraw tak ważnych, że celowo podniesionych na wyżynę prawd ostatecznych? Jakiż więc w końcu jest ideowy sens wielkiej metafory?

*
* * *

Trzeci z aniołów odwiedzających Gustawa w „Prologu”, mówi, jak pamiętamy, bardzo mało; ledwie dwa wiersze. Ale drugi wiersz zawiera słowo tak niezwykle dla mowy anielskiej, że w pierwszej chwili gotowiśmy zapytać, czy się nam przypadkiem nie przesłyszało. Wiersz znamy na pamięć, ale ponieważ sens zawierał się w tradycyjnej interpretacji, więc warto to zdanie jeszcze raz przytoczyć. Chodzi mianowicie o tego anioła, który obwieszcza Gustawowi: „Wkrótce muszą tyrani na świat puścić ciebie”. I tu właśnie przetykamy uszy. Jak to tyrani? Anioł mówi tyrani? Przecież ten anioł przemawia tak, jakby przez wiele lat pełnił obowiązki anioła-stróża u karbonariuszów, jakby się uczył frazeologii politycznej od uczestników tajnych związków! Posługuje się językiem spiskowców knujących zamachy na Święte Przymierze, które uroczyście głosiło także obronę religii i dlatego z przyzwolenia kościoła przybierało tę dostojną nazwę. Więc cóż to, u Boga Ojca? Anioł wy-

stepuje przeciw kościołowi? Anioł opowiada się przeciw instytucji, która się oficjalnie mianuje świętą?

Doprawdy, jest tu nad czym kręcić głową. Ale to nie koniec zadziwień. Jeszcze niezwyklesze przy głębszym namyśle jest to, że słowa „tyrani” z całkowitym rozeznaniem jego obelżywości używa funkcjonariusz Najwyższego Tyrana Wszechświata. Romantyzm, inspirowany przez Byrona, urobił sobie na długie lata dość straszny obraz Boga. Bóg po Kongresie Wiedeńskim objął urzędową opiekę nad jedną z najbardziej brutalnych i bezczelnych przemocy, jakie znają dzieje świata. W jego imieniu zamieniono Europę w jedno wielkie więzienie, a społeczeństwa w szajki szpiegów i donosicieli tropiących każdą śmielszą myśl. Dla tych poetów, którzy tym namiętniej wiązali się ze sprawą wolności, stawał się wcieleniem przemocy, właśnie owym „Carem” w Wielkiej Improwizacji. Konrad obraca się całkowicie w kręgu pojęć właściwych dla buntowniczego romantyzmu. I oto jeden z wysłańców Niebieskiego Autokraty, więc osobistość chyba dobrze zorientowana w tajnikach wysokiej polityki, rzuca słowa, po którym ówczesni rewolucjoniści poznawali się natychmiast, jak masoni po sposobie podawania ręki.

*
* *
*

Pod koniec „Prologu” przemawia — i przemawia potężnie — „duch”. Jest to ktoś stojący w tym świecie tak wysoko, że poeta nie chce go nazwać po imieniu. Być może, że stykamy się tu z osobistością na szczyblu boskości. Otóż ten najwyższy dygnitarz niebieski znowu posługuje się językiem rewolucji. Kiedy chce ludziom ukazać bezmiar ich władzy, sięga do frazesu, który powtarzano w sposób aż uprzykrzony z trybun konwencji. Wedle niego naj-

większą miarą potęgi człowieka jest to, iż mógłby „zwalac i podźwigać trony”. Ten Duch najraźniej terminował u obywateli przybranych w czapki wolności i trójkolorowe szarfy. Trudno i darmo, trzeba się będzie pogodzić z niemłą prawdą. To niebo, które Mickiewicz rozpiął w „Dziadach” nad światem gwałtu i upodlenia, jest niebem wolności. Te anioły, które zlatują zza chmur dla podtrzymania na duchu ludzi walczących z przemocą, to są anioły czerwone, jeśli już używać politycznej symboliki kolorów.

Białe w tej terminologii jest piekło. Diabły, służą równie gorliwie uciskowi, jak anioły wolności. Diabeł, który wdarł się w duszę Konrada, aby za niego wykrzyknąć słowo „Carem...”, odsłania podczas egzorcyzmów pewne gradacje służbowe, obowiązujące w tym pionie administracji państwowej. Układają się one na podobieństwo ustrojów absolutnych, opierających swoją potęgę na drapieżnych, okrutnych i tchórzliwych służalcach. „Jestem jako Kreishauptmann, Gubernator, Landrat — każą duszę brać w areszt, biorę sadzę w ciemność...” — powiada diabeł z tą naiwną obłudą, która cechowała za czasów Mickiewicza urzędników carskich. To tylko porównanie i tylko gwałtowny paszkwil polityczny, zwrócony przeciw rządowi trzech państw zaborczych? Zgoda. Ale zasada wciągania w politykę sił zaziemskich nie uległa zmianie. Poeta korzysta w piekle z takiej samej swobody, jaką sobie wyznaczył w niebie. Nawet idzie tu jeszcze dalej. Diabeł na wyższym stanowisku od wymienionego, Belzebub ze „Snu Senatora”, nie może przywołać do porządku dwóch rozhukanych diabłów — dręczycieli. Wtedy ucieka się do ostatecznego sposobu. Ujawnia, jak się to mówi, personalia służbowe: „Łotrze, a znasz mój czyn? Od Cara zwierchność mam!” I tak oto wychodzi na jaw, że car jest w znaczeniu dosłownym potęgą piekielną. Siły ponadświatowe sięgają głęboko w sprawy

ziemskie. Zarazem i one także podlegają zasadniczemu podziałowi obowiązującemu na ziemi. Ostra granica między niebem a wolnością po jednej stronie a piekłem i niewolą po drugiej, przebiega także przez „sferę mistyczną”.

* * *

Jak wiadomo, główna informacja zesłana księdzu Piotrowi z wysoka nie posiada charakteru rewelacyjnego. Napisano się o tym dosyć. Posłannictwo mesjaniczne stanowi odwieczną pociechę narodów podbitych. Nie myśmy je wynaleźli. Wskazane jednak może byłoby przy tej sposobności na użytek przyszłych inscenizatorów poematu wprowadzenie pewnej poprawki do tradycyjnej interpretacji. Obraz chrystusowej ofiary Polski w „Widzeniu” księdza Piotra zawiera sporo, a może nawet większość podobieństw pozornych. Ludziły one przez długie lata uczonych i pobożnych komentatorów. Można by nawet powiedzieć, dlaczego tak chętnie ulegali tym złudzeniom. Rozebrana ze swoich ewangelicznych szat językowych idea mesjaniczna nabiera uderzającego podobieństwa do haseł głoszonych w sprawie Polski przez programy różnorodnych ugrupowań wolnościowych. W większości dadzą się one sprowadzić do paru pięknych myśli. Rozbiór Polski, powiadają te programy, jest zbrodnią polityczną; Polska nigdy się nie pogodzi z utratą wolności, będzie starała się ją odzyskać i wskutek tego stanie się wiecznym zarzewiem rewolucji; to właśnie stanowić będzie jej cenny wkład w budowę przyszłego wolnego świata; wolność odzyska wraz z powszechną wolnością ludów. Takie stanowisko wobec niepodległości Polski zajmowali przez długie lata, aż po rok 1863, twórcy socjalizmu naukowego. Może więc zestawienie trzech nazwisk: Marks, Engels i ksiądz Piotr nie jest tylko intelektualnym zuchwalstwem. Bo ksiądz Piotr w gruncie rzeczy

głosi te same idee, tylko je po swojemu nazywa; ofiarą, odkupieniem, zmartwychwstaniem. Zresztą poprzez te przechrzczone nazwy przebija to samo uwielbienie wolności, które promieniowało i z tamtych programów.

Nie trzeba więc zbytnio ulegać wizji Golgoty. W „Widzeniu” księdza Piotra panuje zupełnie odmienny nastrój wzniosłości. Polski „Chrystus Narodów” nie jest wcale tak szlachetnie bezbronny, jakby można sądzić po wywodach wielu starszych i niektórych młodszych historyków literatury. Alegoria daje przede wszystkim sposobność do niesłychanie jadowitego paszkwilu politycznego. Ksiądz Piotr w obliczu Boga pozwala sobie na mocne słowa. „Motłoch, tyrany, zbóje, zgraja, żołądki, siepacze...” — oto próbki wyzwisk rzucanych na przeciwników.

Nie byłyby one czymś niezwykłym w stosunkach międzynarodowych, gdyby nie specjalne okoliczności. Oto przez wypowiedzenie w chwili ekstazy mistycznej obelgi te zyskują najwyższą sankcję moralną. Ów władca świata, którego Konrad posądzal o całkowitą obojętność dla spraw wolności, zdaje się przynajmniej potakiwać słowom najgwałtowniejszego potępienia ciemiężców. Pierwszy z monarchów znosi bez mrugnięcia powiek dotkliwe szyderstwa z królów czołgających się przed Carem. Wobec takiej chłosty to, co dostaje się liberalnej, mieszczańskiej Francji, mogłoby uchodzić za błahostkę. Trzeba jednak na chwilę postawić się w sytuacji Francuza, aby zrozumieć, ile w takim powiedzeniu jak: „Na trybunale gęby, bez serc, bez rąk — sędzie...”, kryje się obrazy.

* * *

Ten z pozoru poczciwy i nabożny braciszek jest w gruncie rzeczy jednym z najgroźniejszych kacerzy. Miałby się z pyszna, gdyby był kimś więcej niż postacią literacką

i musiał stanąć przed sądem duchowym. Wszystko, co mówi składa się na jedno wielkie odszczepieństwo. Wszystko, co robi, jeszcze bardziej domaga się potępienia. Mniejsza już z tym, że egzorcyzmami zajmuje się najwyraźniej pokątnie, gdyż kościół na ogół nie udzielał pozwolenia na wypędzanie diabła duchownym o tak niskiej godności i wiedzy. Ale te pioruny i śmierci, które wytrząsa z rękawów habitu w odwet za osobistą zniewagę dostarczyłyby oskarżycielowi znakomitych argumentów. Kto wie, czy nie posłużyłyby za dowód, że całe prorocstwo wyrosło z podszeptu szatana, gdyż to tylko on mógł skłonić do aktów terroru indywidualnego; święci pańscy unikają go jak ognia. W tym świecie, gdzie prawdy dowieść nie można, odwrócenie wartości dokonuje się niezmiernie łatwo. Wszystko ostatecznie zależy od tego, kto posiada prawo narzucania obowiązującej interpretacji.

Nie jest celem tego artykułu wdawanie się tutaj w sprawy kompetencyjne. Chodziło w nim tylko o zwrócenie uwagi, ile to najbardziej ludzkich myśli i namiętności odsłoni się nam w pozaziemskiej sferze „Dziadów”, kiedy odgarniemy trochę chmury mistyczne. Smuga światła, która wędruje się wówczas w mroki narodowej niewoli może spotęguje surową wielkość poematu, ale jednocześnie rozproszy dużo ponurości nagromadzonych wokół niego przez całe pokolenia słabe i wątpliwe. Pozwoli bowiem ujrzeć w całym majestacie tę ideę, z której najlepsi ludzie z epoki klęski powstaniowej czerpali wiarę w historię, a której ich następcy nie potrafili już obrać za przewodnika życia — wielką ideę wolności.

Fragmenty szkicu opublikowanego w „Pamiętniku Teatralnym”, 1956, z. 1.

ANIOŁOWIE W INTRYGĘ DRAMY BEZ OGRÓDEK
WCHODZĄ

NORWID

KRZYSZTOF TEODOR TOEPLITZ

BEZ KSIĄŻEK ZBÓJECKICH

Nie wiem, czy w powojennej szkole wyrosło pokolenie racjonalistów. Raczej wątpię. Wiem, że wyrosło tam pokolenie ludzi głuchych na istotne wdzięki poezji romantycznej.

Przyczyną tego smutnego stanu, który jak wskazują na to moje obserwacje, jest niestety stanem faktycznym, jest zakorzenione — jeśli nie w nauce o literaturze, to w każdym razie w świadomości szeregowych odbiorców literatury i nie tylko literatury — fałszywe przekonanie o antynomiach, zachodzących pomiędzy postawą romantyczną a postawą racjonalistyczną, pomiędzy romantyzmem, pojmowanym nie jako prąd literacki, lecz stosunek do rzeczywistości, a realizmem w myśleniu. Jest to przekonanie rozpowszechnione również wśród młodego pokolenia, którego myśląca część starając się ugruntować w sobie — zgodnie z charakterem naukowego socjalizmu — postawę racjonalistyczną i realistyczną, czyni to tłamsząc w swojej psychice i myśleniu wszelkie elementy romantyczności. Jest to proces bolesny, ma on w sobie coś z autokastracji, ale wielu młodych dokonywuje go z masochistycznym uporem w imię czystości postawy racjonalistycznej, w imię „czystości światopoglądu naukowego”. Pobudki tej autokastracji mogą być zresztą rozmaite. Może to być ów ortodoksyjny racjonalizm, o którym pisałem, zdając sobie przy tym sprawę, że jest on raczej udziałem najbardziej dojrzałej, najbardziej rozwiniętej części pokolenia. U większości dwudziestolatków proces ten jest znacznie mniej wysublimowany, prostszy. Impulsem jest tu uporczywa chęć zaasekurowania się przed lipą, przed bujaniem w obłokach, niechęć do poddawania się wielkim hasłom, które tylekroć już — chociażby w samym dziesięcioleciu, a więc na oczach pokolenia zaczynającego myśleć w Polsce Ludowej — uległy naglej dewaluacji. Nie bez znaczenia wydaje mi się również dążność do opędzenia się niepokojom metafizycznym, dla których jak dotąd, na skutek opieszałości myślowej

marksistów, jedynie konsekwentne rozwiązanie daje fideizm, będący jednak z innych znów względów nie do przyjęcia dla wielu ludzi z powojennego pokolenia. Ortodoksyjna postawa racjonalistyczna lub też, częściej, cwaniacki realizm życiowy skazuje młode pokolenie na wiele zubożeń jego życia duchowego, a co za tym idzie, separuje je od wielu uroków sztuki, w pierwszym zaś rzędzie sztuki opartej na prymacie wyobraźni, sztuki wizyjnej, symbolicznej, do której należy niewątpliwie polska literatura romantyczna. Z pola widzenia i odczuwania usuwa się ogromna połać spraw, będących przez wieki całe źródłem niezwykłych, olśniewających ekscytacji i motorem światoburczych wzlotów.

* * *

Ogłuszanie na tzw. pozaracjonalne, duchowe i emocjonalne a nawet metafizyczne treści, któremu ze szczególną pieczołowitością poddano pokolenie powojennych maturzystów, doprowadza bowiem nie tylko do tego, że całe dzieziny literatury wypadają z kręgu widzenia jej nowego odbiorcy, w końcu bowiem Wielka Improwizacja, jeśli by pokazać ją na scenie jako zwykły monolog aresztanta, nie ma w sobie nic atrakcyjnego i pod tym względem znacznie ciekawszy byłby np. raport carskiej ochrony o zachowaniu się wileńskich więźniów w czasie odbywania kary. Skutkiem owego ogłuszania jest przede wszystkim zubożenie odbiorcy o całą paletę uczuć nie tylko indywidualnych ale i społecznych. Nieprawdą jest bowiem, że romantyzm wyinterpretowany — zgodnie zresztą z prawdą, ale prawdą jednostronną — jako ideowy wyraz postępowych nastawień patriotycznej szlachty XIX w. jest nam dziś bardziej pomocny, niż romantyzm jako wzór przyszłościowego, opartego o wielką perspektywę i wielki gest, myślenia o losach swego narodu. Nieprawdą jest, że artykuły Mickiewicza z „Trybuny Ludów” lepiej służą sprawie socjalizmu niż mniej klarowne ideowo, ale porywające potęgą wizji obrazy „Dziadów”, „Grażyny” czy „Konrada Wallenroda”.

Zdaje mi się, że nie dosyć cenimy tkwiące potencjalnie w literaturze romantycznej możliwości rozbudzania ludzkiej wyobraźni i zapału w kierunku całościowej, przyszłościowej wizji świata, kształtowania myślowych i moralnych postaw ludzkich nie według miary krawca, lecz Fidasza. Nie zamierzam protestować przeciwko realizmowi, historycznie uwarunkowanemu pokazywaniu arcydzieł dramatu romantycznego — uważam taki zabieg za pożyteczny. Ale jeśli z „Kordiana” zechce się wydobyć tylko obraz powstania listopadowego a z „Dziadów” — tylko obrzęd ludowy i przekrój społeczeństwa polskiego w pierwszym ćwierćwieczu XIX w., to jest to zabieg podobny do używania karabinu po to, aby jego kolbą zabijać pluskwy.

Fragmety artykułu zamieszczonego w „Teatrze” 1956, nr 7.

„A IMIĘ JEGO CZTERDZIEŚCI I CZTERY”

Nad rozplątaniem tajemnicy „męża 44” biedziły się pokolenia badaczy i uczonych od chwili ukazania się III części „Dziadów” do naszych czasów. Profesor Juliusz Kleiner dał skrupulatny wykaz wszystkich tego rodzaju prób. Wymienia również domniemane źródło symbolu użytego przez autora „Dziadów”. Widzi je raczej w symbolice Starego Testamentu, w nauce Kabały o symbolice masonskiej. Sam poeta, pytany o to, kogo miał na myśli podając tajemniczą liczbę 44, nie dał żadnej odpowiedzi pozytywnej. Wiemy tylko, że wiedział wtedy, kiedy to pisał, że wtedy wydawało mu się to prawdą, że tak mu się „nasunęło”. Domysłów na ten temat znamy sporo. Wskazywano na Mickiewicza i poeta nie zaprzeczał. Chciano widzieć w mężu opatrności innego Adama — Czartoryskiego, Ludwika Napoleona, Towiańskiego. Wreszcie uraczono nas monografią, dowodzącą, że mężem opatrnościowym jest Piłsudski *).

Rozważając różnego rodzaju kombinacje liczbowe na poparcie tego lub innego imienia, profesor Kleiner nie wyklucza możliwości, że owym „mężem 44” mogła być nie tylko osoba fizyczna, lecz i zbiorowość ludzka. Wskazuje na użycie tu takich zwrotów, jak „lud ludów”, „trud trudów”, zamiast tradycyjnych w stylu biblijnym „Króla królów” i „Pana panów”.

Ale czy rozwiązanie zagadki szukać należy na gruncie biblijnym i kabalistycznym? Czy nie ma innych źródeł, bardziej bliskich sercu poety?

Przed wojną, w latach trzydziestych, autor przebywając w rodzinnych stronach Mickiewicza, w Nowogródczyźnie wdał się kiedyś w rozmowę ze starym chłopem.

Chłop lubił opowiadać. Słuchałem cierpliwie, wtrącając co pewien czas inteligentne pytanie, czy zwierzyzna zdrowa, czy zwierzyny dużo?

*) Warło tu dodać, że bibliografia mickiewiczowska notuje w latach 1870—1955 aż 74 publikacje poświęcone wyłącznie sprawie „44”. Wspominana przez Zielińskiego książka Stanisława Pełczyńskiego „Proroctwo Mickiewicza — A imię jego czterdzieści i cztery — czyli Marszałek Piłsudski przepowiedzianym mężem i wskrzesicielem narodu” ukazała się w Warszawie w 1930 r. nakładem autora, liczy 254 strony. W 1936 r. Julian Tuwim wydał parodystyczny druczek, w którym przeprowadził „precyzyjny dowód”, że 44 to Jan Kiepura.

— Tak jaż każu, dużo mnoho... Tak jest jej u nas czterdzieścia i cztery...

Nie pamiętam, o jakie zające nam wtedy szło. Przypominam sobie, że ponowiłem pytanie, aby raz jeszcze usłyszeć odpowiedź. Nie wierząc w powszechność Mickiewiczowskiego zwrotu, pytałem innych ludzi. Skutek był niezawodny. W okolicy używano liczby „czterdzieścia i cztery” dla oznaczenia mnogości, dla określenia takiej liczby, która dzięki swej wielkości nie da się ściśle ująć. Coś w rodzaju rosyjskiego „sorok sorokow”. O Mickiewiczu moi rozmówcy nie słyszeli. Jego księgi jeszcze nie zawędrowały pod strzechy.

*
* *

Echa lat dziecinnych, wspomnienia młodości dostarczyły poecie symbolicznego obrazu zbiorowości, zgodnej z jego wiarą w pierwiastek prawdy żyjącej w ludzie, w zbiorowości ludów, w „przymierzu ludów”. Jakież źródło mogło być bliższe w tym ekstatycznym stanie twórczym? Echa rozumowych koncepcji Kabały i Apokalipsy czy głęboko tkwiących w sercu poety uczuć łączących go z krajem dzieciństwa?

Fragmenty szkicu „Znad brzegu morza”. „Twórczość”, 1955, nr 11. Tytuł fragmentów od redakcji programu.

INSCENIZACJE „DZIADÓW” *)

- 1901 — KRAKÓW, Teatr Miejski
Inscenizacja i scenografia — Stanisław Wyspiański
- 1926 — LUBLIN, Teatr Miejski
Inscenizacja — Ryszard Wasilewski
Scenografia — Wiesław Makojnik
- 1927 — POZNAŃ, Teatr Polski
Inscenizacja — Stanisława Wysocka
Scenografia — Stanisław Jarocki
- 1927 — WARSZAWA, Teatr Narodowy
Inscenizacja — Aleksander Zelwerowicz
Scenografia — Wincenty Drabik
- 1931 — KRAKÓW, Teatr im. Słowackiego
Inscenizacja — Teofil Trzeciński
Scenografia — Mieczysław Różański
- 1932 — LWÓW, Teatr Wielki
Inscenizacja — Leon Schiller
Scenografia — Andrzej Pronaszko
- 1933 — WILNO, Teatr na Pohulance
Inscenizacja — Leon Schiller
Scenografia — Andrzej Pronaszko
- 1934 — WARSZAWA, Teatr Polski
Inscenizacja — Leon Schiller
Scenografia — Andrzej Pronaszko
- 1935 — KATOWICE, Teatr Polski
Inscenizacja — Leopold Pobóg-Kielanowski
Scenografia — Józef Jarnutowski
- 1937 — SOFIA, Teatr Narodowy
Inscenizacja — Leon Schiller
Scenografia — Andrzej Pronaszko
- 1955 — WARSZAWA, Teatr Polski
Inscenizacja — Aleksander Bardini
Scenografia — Jan Kosiński
- 1961 — KRAKÓW, Teatr Rapsodyczny
Inscenizacja — Mieczysław Kotlarczyk
Scenografia — Zenobiusz Strzelecki
- 1961 — OPOLE, Teatr 13 rzędów
Inscenizacja — Jerzy Grotowski
Scenografia — Jerzy Gurawski i Waldemar Krygier
- 1962 — KATOWICE, Teatr Śląski
Inscenizacja — Jerzy Kreczmar
Scenografia — Piotr Potworowski

* Pominięto liczne wznowienia i powtórzenia inscenizacji Wyspiańskiego, które nie wniosły nowych pomysłów do kształtu scenicznego i scenariusza.

Z DZIAŁALNOŚCI KLUBU DYSKUSYJNEGO PRZY TEATRZE LUDOWYM

Klub Dyskusyjny przy Teatrze Ludowym rozpoczął swą działalność w dniu 3 grudnia 1961 r.

Spotkanie pierwsze, poświęcone było omówieniu sześciolatniej działalności Teatru Ludowego, oraz jego planom na przyszłość. Spotkanie następne poświęcone kolejno — 7 stycznia dyskusji nad spektaklem „Burzliwego życia Lejzorka Rojtzwańca”, 4 lutego — nad spektaklem „Świętoszka”.

W dniu 11 marca — z inicjatywy p. Anieli Rogulowej i p. inż. Mariana Przybylskiego, którzy wystąpili w imieniu grupy stałych widzów Teatru Ludowego — Klub Dyskusyjny przekształcił się w Koło Miłośników Teatru Ludowego. Przewodniczącą Koła została wybrana A. Rogulowa.

Kolejne spotkania dyskusyjne Koła odbyły się w dniach 1 kwietnia i 6 maja. Dyskusja w dniu 1 kwietnia połączona była z pokazem nowego zakończenia „Burzliwego życia Lejzorka Rojtzwańca”. 6 maja natomiast K. Skuszanka i J. Krasowski wystąpili ze wstępnym omówieniem inscenizacji „Dziadów” A. Mickiewicza. Spotkanie ostatnie odbyło się po próbie generalnej w dniu 24 maja i poświęcone zostało dyskusji nad realizacją sceniczną „Dziadów”.

W REPERTUARZE TEATRU:

WILIAM SZEKSPIR

„Wieczór Trzech Króli”

JOHN STEINBECK

„Myszy i Ludzie”

w adaptacji scenicznej Jerzego Krasowskiego

MOLIER

„Świętoszek”

Scenariusz J. KRASOWSKIEGO

wg. powieści ILII ERENBURGA

„Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca”

IRENA PRUSICKA

„Baśń o Śpiącej Królownie i błękitnej róży”

(przedstawienie dla dzieci)

ZOFIA NAWROCKA

„Kuglarz w koronie”

(pozaplanowe przedstawienie dla dzieci)

ADAM MICKIEWICZ

„Dziady”

W PRZYGOTOWANIU:

ROBERTO USIGLI

„Gestykulator”

BOHDAN DROZDOWSKI

„Kondukt”

OPRACOWANIE PROGRAMU:

JERZY TIMOSZEWICZ

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Cena 4 zł

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP