

Maria Makaruk

Uniwersytet Warszawski

Warszawa

DZIWNE LOSY SCENICZNE SAMUELA ZBOROWSKIEGO¹**CURIOUS THEATRE PATHS OF SAMUEL ZBOROWSKI****Słowa kluczowe:** *Samuel Zborowski*, dramat, recenzje teatralne, sztuka, inscenizacja**Key words:** *Samuel Zborowski*, theatre play, theatrical reviews, play, stage adaptation

Z dziejami inscenizacji „najdziwniejszego poematu literatury polskiej” związanych jest kilka historii, które dorównują wymową wielce zobowiązującemu określeniu nadanemu *Samuelowi Zborowskiemu* przez Juliusza Kleinera. Do dzisiejszego dnia można się spotkać z opinią, jakoby dramat Słowackiego został wystawiony zaledwie kilkakrotnie². Wielu autorów podaje błędną datę prapremiery, opinie o poszczególnych inscenizacjach różnią się od siebie znacznie, a ustalenie obiektywnych sądów w tej kwestii jest często niemożliwe – nie tylko ze względu na samą materię przedmiotu, lecz także wyjątkową niedoskonałość źródeł, na których podstawie mogliśmybyśmy odtworzać historię wystawień dramatu. Większość opinii dotyczących teatralnej lektury *Samuela* pochodzi z recenzji prasowych albo opracowań czy wspomnień pisanych po wielu latach od dnia premiery. Nie zachowały się wszystkie egzemplarze reżyserskie, istnieją zapisy wideo zaledwie trzech spośród szesnastu spektakli³.

¹ Tekst powstał w związku z projektem „Samuel Zborowski”, realizowanym w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w 2015 roku, przed premierą ostatniej jak dotąd inscenizacji *Samuela Zborowskiego* w reżyserii Pawła Wodzińskiego, której nie omawiam w tym szkicu.

² Mylili się w tej sprawie zarówno autorzy przedstawień (błędne informacje podawane w programach), jak i recenzenci. Zapominano zwłaszcza o prapremierze z 1911 roku, spektaklach Mieczysława Kotlarczyka (1943 i 1947), Waldemara Krygiera (1960) i Andrzeja Witkowskiego (1970 i 1977). Por. np. J. Kopciński, *Kreatywni romantycy*, „Teatr” 2011, nr 11, s. 2.

³ Jak udało mi się ustalić, istnieją egzemplarze Schillera z 1927 roku, Horzycy/Radulskiego z 1932 roku, Kotlarczyka z 1947 („opracowanie tekstu”), Kreczmara z roku 1962 (egzemplarz reżyserski) i 1965 (egzemplarze reżyserski i inspicjencki), Witkowskiego z 1970 i 1977 roku, Hebanowskiego z 1970 roku, Hanuszkiewicz z 1981, Wiśniewskiego z 1999 roku, Jarockiego z 2011 roku i Kaczmarka z 2013 roku. Nagrane zostały spektakle z 1999, 2011 i 2013 roku.

Można na taki stan rzeczy zareagować dwojako: albo – jak Anna i Arkadiusz Płóciennikowie, autorzy bardzo rzetelnego artykułu rejestrującego większość zachowanych opinii na temat dziejów inscenizacji *Samuela Zborowskiego* do 1999 roku⁴ – próbować wobec sprzecznych nierzadko relacji stosować metodę złotego środka, albo zrezygnować z ambicji obiektywnego odtworzenia kształtu inscenizacji, opowiadając w zamian, co i jak zostało z nich zapamiętane. Ta druga strategia wytyczy porządek niniejszego szkicu, umożliwiając prześledzenie dominant tematycznych spektakli i reakcji widzów na nie⁵.

Jak dotąd wystawiono *Samuela Zborowskiego* szesnaście razy, z czego trzech reżyserów inscenizowało dramat dwukrotnie, a dwie inscenizacje, choć firmowane odrębnymi nazwiskami, stanowiły realizację niemalże tej samej koncepcji.

*

Opowieść o dziejach scenicznych dramatu trzeba rozpocząć od pytania o prapremierę, stanowiącą zazwyczaj punkt odniesienia dla późniejszych inscenizacji. Przedwojenni recenzenci *Samuela Zborowskiego* często nie zdawali sobie sprawy, że dramat dla potrzeb teatru jako pierwsi opracowali Aleksander Zelwerowicz i Wilhelm Feldman oraz że dwa przedstawienia *Samuela* odbyły się na scenie Teatru Polskiego w Łodzi we wrześniu 1911 roku⁶. Dramat trafił zatem na scenę stosunkowo wcześniej: zaledwie dziesięć lat po ogłoszeniu tekstu drukiem⁷, dwanaście po krakowskiej prapremierze *Kordiana*, która zainicjowała dzieje inscenizacji dramatu romantycznego na polskich scenach.

Dyrekcja Teatru Polskiego planowała rozpocząć *Samuelem* sezon 1910/11, ostatecznie jednak wystawiono wówczas znacznie prostszy w lekturze scenicznej *Sen srebrny Salomei*. Żeby zachęcić mieszkańców robotniczej Łodzi do udziału w niełatwym przedsięwzięciu, jego twórcy wykupili reklamę w łódzkim „Rozwoju” z 26 sierpnia 1911 roku, obniżyli również zwyczajowe ceny biletów. Prapremierę *Samuela Zborowskiego* poprzedziły dwie prelekcje: Wilhelma Feldmana – autora adaptacji, publicysty, krytyka teatralnego i historyka literatury oraz Aleksandra Zelwerowicza – dyrektora teatru, reżysera sztuki i zarazem odtwórcy roli Lucyfera. Wedle świadectw artystów, Zelwerowicz pracował nad rolą dwa miesiące, wystąpił także

⁴ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej. W: „Świat z tajemnic wypowiedziany...”. *Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006, s. 229-324. Artykuł Płócienników, wielokrotnie przeze mnie cytowany, posłużył za punkt wyjścia i bazę dla niniejszego szkicu. W aneksie do niego znajdują się szczegółowe informacje dotyczące twórców przedstawień, obsad aktorskich i bibliografii tekstów, co w zestawieniu z danymi, zarejestrowanymi przez autorkę 11 tomu *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbut”*, daje pełnię wiedzy na ten temat. W związku tym, że celem tego szkicu nie jest dokumentacja przedstawień, świadomie rezygnuję z podawania tych informacji ponownie.

⁵ Szczegółowe informacje (twórcy, obsada, bibliografia) dotyczące przedstawień *Sprawa* w reż. J. Jarockiego i *Samuel Zborowski* w reż. Sz. Kaczmarka, których nie obejmuje szkic Płócienników, znajdują się w archiwum wirtualnym portalu e-teatr.

⁶ Palmę pierwszeństwa przyznawano bowiem warszawskiej inscenizacji z roku 1927, co zostało sprostowane dopiero przez Wiktora Hahna w roku 1932. Por. W. Hahn, „*Samuel Zborowski*” w *Łodzi 1911 r.*, „Ruch Literacki” 1934, s. 189.

⁷ Jako pierwszy w całości opublikował *Samuela Zborowskiego* Artur Górski w „Słowie”. Por. H. Gacowa, *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Tom 11: Juliusz Słowacki*, Wrocław 2000, s. 93.

w specjalnie na tę okazję uszytym i sprowadzonym z Wiednia kostiumie. Skupienie uwagi na roli Lucyfera jest znamienne dla wymowy całej inscenizacji. Zdaniem Jerzego Axera Zelwerowicz „nadał tej postaci cechy Ducha Wiecznego Rewolucjonisty – Wyzwoliciele, a całemu przedstawieniu w Teatrze Polskim w Łodzi, mieście wykrwawionym po rewolucyjnym zrywie – charakter PPS-owskiego manifestu, łączącego modlitwę o Polskę z modlitwą o wskrzeszenie idei postępu”⁸.

Adaptacja Feldmana powstała w oparciu o edycję Artura Górskiego z 1908 roku, tekst dramatu, zamiast na osiem odsłon, został jednak podzielony na cztery akty:

Akt I – zawierał scenę choroby i senne marzenia Eoliona, bezradność ojca (Poloniusz), doktora i mędrców. Kończył się chórem duchów z refrenem – „O smętny, o kochany srodze ty oszukany”. Akt II – rozpoczynał się od sceny spotkania nad wodą Eoliona i Dziewicy. Zawierał scenę pojawienia się Księcia z Lucyferem, zapadnięcie się mostku i zniknięcie młodych. Mędrcy odprowadzają zrozpaczonego ojca, po czym rozpoczynają się misteria kosmiczne. Na brzegu występuje Nereida i dramatyczna rozmowa trwa aż do chwili, gdy „nieśmiertelny” Lucyfer znika. Całość zamyka się ponownie chórem duchów. Akt III – obejmował akcję w zamku Księcia. Akt IV – Scena Sądu. Przemówienie Lucyfera uległo znacznym skrótom⁹.

Autor adaptacji dokonał kontaminacji części postaci (np. Eoliona z Samuelem Zborowskim, Poloniusza z Kanclerzem¹⁰, „Ja” z Lucyferem), zrezygnował z wyodrębnienia niektórych (Heliany, Heliona, Bukarego, Adwokata, Mgieł, Głosu z dołu, Twarzy i Gwiazdy), inne dodał (Mistrz, sześciu Mistrzów, sześć Głosów) oraz znacznie skrócił tekst, nie zdecydował się jednak na uzupełnienie go żadnym innym utworem (co stało się niemalże zasadą w inscenizacjach powojennych).

Nie zachowały się żadne informacje dotyczące dekoracji do pierwszych trzech aktów przedstawienia, choć recenzent „Rozwoju” Stanisław Łapiński określił je mianem „prześlicznych”¹¹. W czwartym akcie, przy akompaniamencie „amfiteatru duchów «klaszcących» (hieratycznym ruchem rąk ku piersi)”, rozjaśniał się „krzyż płomienny”, „zwiastujący obecność Chrystusa”¹². Wykorzystanie światła dla zaakcentowania obecności świata nadprzyrodzonego nadawało przedstawieniu rys monumentalności. Zdaniem Anny i Arkadiusza Płócienników „przedstawienie potraktowane zostało przez Zelwerowicza jako rozgrywające się we wszechświecie misterium [...], w którym spór toczy się nie tylko o Polskę, ale przede wszystkim

⁸ J. Axer, *Sprawa*. W: *Sprawa wg „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego*. Scenariusz i opracowanie tekstu Jerzy Jarocki. Program do przedstawienia. Teatr Narodowy, Warszawa 2011, s. 10-11.

⁹ W. Lipiec, *Zelwerowicz i scena łódzka*, Łódź 1960, s. 161-162. Por. także: A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 233.

¹⁰ Było to zgodne z koncepcją Stanisława Schneidera z 1905 roku. Por. S. Schneider, *Teoria palingenezy w „Samuelu Zborowskim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1905, z. 2-3, r. 4, s. 311-322.

¹¹ W szkicu prezentującym treść *Samuela Zborowskiego* i zdającym relację z inscenizacji Zelwerowicza i Feldmana Stanisław Łapiński pisał: „prześliczne dekoracje, kostiumy, cała sceneria dzielnie dopomagały do umysłowania myśli i wizji poety [...]”. S. Łapiński, „*Samuel Zborowski*”, *dramat w 4 aktach Juliusza Słowackiego; scenizował Wilhelm Feldman*, „Rozwój” 1911, nr 205, s. 5. Płóciennikowie błędnie podają, że powyższy cytat pochodzi z artykułu Feldmana z „Krytyki”. Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 234.

¹² [b.a.], *Słowackiego „Samuel Zborowski” w teatrze łódzkim*, „Krytyka” 1911, t. 4, s. 216.

o wskrzeszenie idei postępu, gdyż to jedynie zapewni rozwój Ducha Globowego”¹³. Warstwę muzyczną przedstawienia stanowiły preludia Chopina.

Wszystko wskazuje na to, że pionierska koncepcja usceniczenia *Samuela Zborowskiego* i wysunięcia w przedstawieniu na pierwszy plan pierwiastka lucyferycznego nie spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem widzów – odegrano je tylko dwukrotnie w obecności „garstki osób”¹⁴, zaś opinie dotyczące jego wartości artystycznej zawarte w dwóch zachowanych recenzjach nie prowadzą do wyciągnięcia jednoznacznych wniosków. Określenie inscenizacji mianem „godnej poety” kontrastuje z uwagą, że „ci, którzy nie zadali sobie trudu wysłuchania [Feldmana – dop. M.M.]” w środę lub spóźnili się na odczyt czwartkowy, poprzedzający przedstawienie, sami przypisać sobie winni, jeśli dramat był dla nich niezrozumiały”¹⁵. Recenzent „Krytyki” zwrócił ponadto uwagę na niewyzyskany dotąd sceniczny potencjał dramatu („powstała tedy budowa sztuki naturalna, zwarta i nad wyraz sceniczna. Podziwiać można było niesłychanie teatralny zmysł Słowackiego: drobne zmiany w układzie wystarczyły, by całość ułożyła się w szereg aktów, pełnych logiki, potężnych starć i bajecznie oryginalnych obrazów”¹⁶), Anna i Arkadiusz Płóciennikowie przywołują jednak przypuszczenie monografistki łódzkiej sceny Wandy Lipiec, że autorem przychyłnej recenzji był prawdopodobnie sam Wilhelm Feldman, co podważa obiektywny charakter tych stwierdzeń¹⁷.

*

W opinii części badaczy dzieje sceniczne *Samuela Zborowskiego* rozpoczynają się dopiero 24 czerwca 1927 roku, wraz z premierą przedstawienia w reżyserii Leona Schillera i Wilama Horzycy¹⁸, które z perspektywy czasu uznane zostało za najdoskonalsze ucieleśnienie idei teatru monumentalnego¹⁹. Inszenizacja powstała na zamówienie Komitetu Wykonawczego dla uczczenia powrotu do ojczyzny prochów Juliusza Słowackiego i, co warto podkreślić, stanowiła najambitniejszą propozycję artystyczną przygotowaną na tę okazję przez warszawskie teatry²⁰. Początkowo rozważano wystawienie fragmentu dramatu na rynku Starego Miasta, ostatecznie jednak zdecydowano się na prezentację całości w Teatrze Polskim. Jerzy Axer po upływie ponad osiemdziesięciu lat od tej premiery pisał:

¹³ Tamże, s. 235.

¹⁴ J. Axer, *Sprawa...*, s. 11.

¹⁵ [b.a.], *Słowackiego „Samuel Zborowski” w teatrze łódzkim...*, s. 217, S. Łapiński, „*Samuel Zborowski*”..., s. 5.

¹⁶ [b.a.], *Słowackiego „Samuel Zborowski” w teatrze łódzkim...*, s. 217.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Horzycy przypisuje się koncepcję reżyserską sceny szóstej. Do autorstwa inscenizacji zgłaszał także pretensje Stanisław Wyrzykowski, który jednak wycofał ostatecznie zarzuty skierowane przeciwko Horzycy i Schillerowi. Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 237-238.

¹⁹ Edward Csátó pisał: „Najdoskonalszą pod względem artystycznym inscenizacją Schillera w tym okresie było przedstawienie *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, arcytrudnego «poematu dramatycznego», którego wystawienie w teatrze rozsądni tradycjoniści uważali za najbardziej niemożliwe z niemożliwych przedsięwzięć”. E. Csátó, *Leon Schiller*, Warszawa 1968, s. 26.

²⁰ Wystawiono wówczas m.in. *Księcia Niezłomnego* w Teatrze Narodowym i *Złotą czaszkę* w Teatrze Letnim. W. Grubiński, *Słowacki w teatrze. Teatr Narodowy. Przedstawienie uroczyste „Księżę Niezłomny” – tragedia J. Słowackiego według Calderona de la Barca, „ABC” 1927, nr 174, s. 8.*

Związek widowiska z uroczystościami sprowadzenia prochów Słowackiego do ojczyzny i pogrzebem na Wawelu był ścisły. W tym samym dniu, w którym odbyła się premiera, miało miejsce posiedzenie Sejmu, podczas którego posłowie, na stojąco, wysłuchali okolicznościowego przemówienia. Dwa dni po premierze, przy innej, równie uroczystej okazji, przywołano finał *Samuela Zborowskiego* jako duchowe przesłanie wzywające do pojednania praw i swobody, wskazujące drogę do odrodzenia się ducha polskiego. Na koniec, 28 czerwca, w czasie ceremonii na Wawelu Piłsudski wygłosił swoje słynne przemówienie zakończone słowami: „Polecam panom nieść trumnę do krypty królewskiej, bo królom był równy”²¹.

Schiller i Horzyca, podobnie jak wcześniej Zelwerowicz z Feldmanem, zdecydowali się wykorzystać edycję Artura Górskiego i nie uzupełniać jej żadnymi dodatkowymi tekstami literackimi, poza dołączonymi do sceny VI fragmentami „scen zaniechanych”²². Całość podzielili na sześć scen, rozgrywających się kolejno: 1 – w zamku księcia Poloniusa, 2 – w skalnej okolicy, 3 – w zamku, 4 – w królestwie podwodnym Oceanid, 5 – w zamku i 6 – w krainie nadziemskiej²³. Premiery nie poprzedziły żadne odczyty, które miałyby przygotować warszawską publiczność na kontakt z dramatem Słowackiego, co liczni autorzy recenzji wysuwali jako jeden z podstawowych zarzutów wobec dyrekcji teatru²⁴.

Najczęściej podkreślaną w recenzjach cechą inscenizacji był jednolity nastrój monumentalnego misterium narodowego, dla którego osiągnięcia Schiller zdecydował się usunąć sceny komiczne i liryczne (a więc np. rozmowę Bukarego z Mnichami)²⁵, a także dokonać korekty w koncepcji postaci Lucyfera (granego przez Karola Adwentowicza). Poprzez wyeliminowanie fragmentów dotyczących jego genezyjskich cierpień reżyser pomniejszył rangę buntu przeciwko Bogu, w zamian za to wyeksponował wątek finalnego pojednania Zborowskiego i Zamoyskiego. W centrum zainteresowań inscenizatorów znalazła się więc „sprawa polskiego ducha zakłętego pomiędzy prawem a wolnością”²⁶.

Znakiem rozpoznawczym stylu Schillerowskich inscenizacji z tego okresu była ich warstwa scenograficzna. Podstawowy element architektury sceny stanowiły w *Samuelu Zborowskim* zaprojektowane przez Stanisława Śliwińskiego ogromne schody otoczone bocznymi podestami, na których rozgrywano sceny zbiorowe. Z układów brył można było wyczytać koncepcję misteryjnej trójdzielności – trzem terenom gry przyporządkowane były konkretne grupy aktorów, oddziaływanie całości było wzmacniane przez symbolikę kostiumów, muzykę organową i wyjątkowo nowoczesne użycie efektów świetlnych. Stanisław Marczak-Oborski pisał: „W *Samuelu Zborowskim* [...] problematykę narodu i państwa, podniesioną w utworze do metafizycznych wymiarów, rozegrał [Schiller – dop. M.M.] w ekspresyjnej

²¹ J. Axer, *Sprawa...*, s. 11.

²² Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 238.

²³ Por. tamże.

²⁴ Por. np. S.P.O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Z teatrów*, „*Bluszcz*” 1927, nr 28, s. 28. A. Słonimski, *Trzy wieczory Słowackiego*, „*Wiadomości Literackie*” 1927, nr 27, s. 4.

²⁵ Podobną strategię reżyserską Schiller zastosował w inscenizacjach *Dziadów* z lat 1932, 1933, 1934 i 1937. Por. J. Timoszewicz, „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970, s. 85, 89.

²⁶ Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 240.

metaforze teatralnej na olbrzymich schodach, jakby rozpiętych między niebiosami a otchłanią²⁷.

Spektakl odegrano dwanaście razy, warto jednak zaznaczyć, że od czwartego przedstawienia budził on coraz mniejsze zainteresowanie widzów. Inscenizacja w pamięci teatrologów zapisała się jako wybitna, tymczasem lektura recenzji uświadamia, że w roku premiery opinie były bardzo podzielone²⁸. Doceniano trud artystów, piękno wystawienia i samą ideę zmierzenia się z hermetycznym dramatem, narzekano jednak na trudności w percepcji tekstu. Warto dodać, że kilkoro recenzentów zgłosiło zastrzeżenia dotyczące wydźwięku inscenizacji – obawiano się bowiem, czy nieprzygotowana żadną wcześniejszą prelekcją publiczność nie odbierze finału *Samuela* jako apoteozy szlacheckiego warcholstwa i anarchii. Stefania Podhorska-Okołów pisała: „Czy każdy słuchacz w płomiennej obronie Lucifera wznoszonej przed sąd Boga za Zborowskim, dopatrzy się apologii wolności? Czy nie poszuka w niej skwapliwie raczej uwielbienia szlacheckiej samowoli w przeszłości – żelaznego listu, uprawniającego anarchię na przyszłość²⁹”? Mniej lub bardziej delikatnie zwracano także uwagę, że spektakl jest dla większości widzów zbyt trudny. Stefan Godlewski pisał:

Ostatecznie – powiedzmy to sobie otwarcie – *Samuel Zborowski* rozumiały jest (i to prawdopodobnie niezupełnie) dla bardzo stosunkowo szczupłej garstki ludzi, wtajemniczonych w mistykę Słowackiego. Jestem najmocniej przekonany, że lwia część publiczności siedziała na premierze jak na tureckim kazaniu. Z aktorów zaś, biorących udział w przedstawieniu, nie rozumiał tej sztuki chyba nikt. W każdym razie żaden z nich nie robił wrażenia, że ją rozumie³⁰.

Z tymi sądami można by skonfrontować opinię Tadeusza Żeleńskiego („śmiały zamiar, uwieńczony triumfem³¹) i Jana Lechonia („Ale *Samuel Zborowski* był na pewno arcydziełem, był symfonią głosów anielskich, dobywających się z przestrzeni międzyplanetarnych, nawet fizycznie zawieszonym w obłokach³²), a także Marty Fik, która z perspektywy ponad półwiecza określiła spektakl Schillera mianem „wydarzenia teatralnego [...] przyjątego entuzjastycznie³³”.

²⁷ S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918-1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985, s. 87.

²⁸ S. Marczak-Oborski pisał: „Do faktów wstydlivych, kompromitujących nie teatr, lecz publiczność należały: zaledwie 12 przedstawień *Samuela Zborowskiego* Słowackiego (1927) – a było to jedno z arcydzieł inscenizatorskich Schillera”. S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918-1939*, Warszawa 1984, s. 110.

²⁹ S.P.O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Z teatrów*, s. 28 (pisownia oryginalna). Por. także uwagi Stefana Godlewskiego, „*Księżę niezłomny*”, „*Samuel Zborowski*” i „*Złota czaszka*”, „Gazeta Warszawska Poranna” 1927, nr 173, s. 5 i Wacława Grubińskiego – *Arcypoeta w teatrze*, „Świat” 1927, nr 28, s. 10.

³⁰ S. Godlewski, „*Księżę niezłomny*” ..., s. 5.

³¹ Por. E. Krasieński, *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913-1939*, Warszawa 1991, s. 201.

³² Tamże.

³³ M. Fik, *Czy istnieje dramat niesceniczny*, „Twórczość” 1981, nr 5, s. 146.

*

W październiku 1932 roku Wilam Horzyca powrócił do idei wystawienia *Samuela Zborowskiego* w Teatrze Wielkim we Lwowie. Choć według afisza funkcję reżysera spektaklu pełnił Waclaw Radulski, badacze wskazują na to, że na taką decyzję wpłynęły w dużej mierze względy formalne: Horzyca nie miał jeszcze wówczas patentu reżyserskiego³⁴. Ze względu na to, że to właśnie „założenia Horzycy”³⁵ legły u podstaw adaptacji, jego nazwisko jest przywoływane w kontekście lwowskiej premiery częściej niż Radulskiego, podobnie zresztą jak trzeciego współautora inscenizacji, Andrzeja Pronaszki. Choć przedstawienie zostało przygotowane na zupełnie innej scenie, z innymi współpracownikami³⁶ i obsadą aktorską, kształt spektaklu nie różnił się pod wieloma względami od inscenizacji warszawskiej. Horzyca nie krył tego przed dyrektorem warszawskiego Teatru Polskiego, Arnoldem Szyfmanem: pisał do niego z prośbą o scenariusz z 1927 roku, wypożyczył także kostiumy z Schillerowskiego spektaklu. Tekst przedstawienia ponownie został oparty na adaptacji Artura Górskiego i nie był uzupełniony o dodatkowe materiały. Jeśli można więc mówić o zmianach czy przesunięciach akcentów, dotyczyły one przede wszystkim scenografii i współtworzonego przez nią nastroju. Podobnie jak w wypadku spektaklu warszawskiego, krytycy podkreślali nawiązania do poetyki średniowiecznego misterium. Sam Horzyca pisał zaś, że to „idea, nie zaś poszczególne postacie [...] jest w *Zborowskim* właściwą «osobą dramatu» tego dzieła i bohaterem”, a także że „ponieważ przedmiotem sporu [Zamoyskiego i Zborowskiego] była Polska i realizacja jej bytu, przeto i Polska cała stała się ideą kosmiczną”³⁷. W centrum uwagi inscenizatora znalazło się słowo poetyckie, a spektakl miał wymiar bardziej misteryjny niż monumentalny. Pod względem aktorskim najlepiej oceniono role Lucyfera (Tadeusz Białoszczyński) i Heliona (Stefan Pobóg-Kielanowski).

Podstawę koncepcji scenograficznej Andrzeja Pronaszki stanowiło takie zagospodarowanie przestrzeni, aby zmian pomiędzy kolejnymi odsłonami można było dokonywać bez opuszczania kurtyny, sygnalizując je wyłącznie za pomocą muzyki i światła. Zgodnie z interpretacją Lekcji XVI Adama Mickiewicza dokonaną przez Schillera i Horzycę, formy scenograficzne miały stanowić ekwiwalenty tekstu dramatycznego. Zenobiusz Strzelecki pisał, że poetycki ładunek *Samuela* skłonił Pronaszkę do „skomponowania lekkich, jakby niematerialnych form, ustawionych na bardzo prostym podeście złożonym z kilku kondygnacji schodów i platform [...]. Niektóre formy były obite aluminiową blachą i stwarzały irrealny nastrój. Na specjalną uwagę zasługują kostiumy aniołów, w jakichś «balowych» sukniach z poszerzonymi rękawami, które są niby aluzją do skrzydeł i doskonale się zgadzają z «nowoczesnością dekoracji»”³⁸. Scenę wieńczył typowy dla przedstawień Horzycy błękitny horyzont. Trójwymiarowość scenografii znakomicie wydobywało światło elektryczne, które w lwowskim spektaklu wysuwało się na pierwszy plan. Reflektory

³⁴ Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 243. Por. także S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918-1965...*, s. 51.

³⁵ S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918-1939...*, s. 331.

³⁶ Opracowaniem przestrzeni zajął się Andrzej Pronaszko, muzykę zaaranżował Roman Palester.

³⁷ W. Horzyca, *Misterium kosmiczne o Samuele Zborowskim*, „Scena Lwowska” 1932/1933, z. 1, s. 14.

³⁸ Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, s. 348-349.

ry w kolorach żółtym, czerwonym i niebieskim nadawały inscenizacji dodatkowych sensów, sygnalizując odpowiednio „ziemski”, „skazitelny” i „poziemski” charakter poszczególnych scen³⁹.

Zdaniem Jerzego Axera:

Przedstawienie lwowskie było misteryjne, a nawet mistyczne, wprowadzało efekty świetlne wydedukowane z lekcji XVI Mickiewicza, pełne było znaków symbolicznych i bardziej niż warszawskie eksponowało wagę słowa. Z walki między harmonią a lucyferyzmem idea Polski wychodziła oczyszczona, a widowisko kończył monolog Chrystusa wyjęty z „Wariantów redakcyjnych”, rozpoczynający się słowami: „Siejcie duch, aby naród spod ziemi wyniknął/ I do niebios prowadził prostymi drogami,/ Gdzie ja jestem...”⁴⁰.

Lektura recenzji z roku 1932, podobnie jak w wypadku przedstawienia warszawskiego, uzupełnia wyidealizowany przez upływ czasu sąd o akcenty krytyczne. Mimo bowiem dowartościowania samego pomysłu wystawienia dramatu Słowackiego, recenzenci zwracali uwagę na trudność w dotarciu do jego sensów. „Widz nieprzygotowany otrzymuje nudny hieroglif, muzykę słów enigmatycznych, w których – poza sceną sądu – przeczuwa tylko treść wielką. [...] Należy żałować, że nie spełniono obietnicy odczytu, który miał poprzedzić realizację dramatu”⁴¹ – pisał Tymon Terlecki. Mieczysław Piszczkowski dodał z kolei, że „publiczność zlekceważyła wielki dramat romantyczny” ze względu na jego hermetyczność i nieteatralność, którym nie potrafiła sprostać gra aktorów⁴². Przedstawieniem zachwycił się Leon Chwistek⁴³, dobrze pisali o nim także Kazimierz Bukowski (pochwała kształtu scenograficznego i gry aktorskiej) i Artur Ćwikowski (wychwalanie „stylu Schillerowskiego”)⁴⁴, natomiast Kazimierz Rychłowski bezlitośnie skrytykował zarówno reżyserię i scenografię, jak i niedociągnięcia techniczne zespołu teatru⁴⁵.

Inszenizacja lwowska podzieliła więc pod względem zainteresowania publiczności losy warszawskiej. Z wyjątkiem przedstawienia premierowego frekwencja była niska, a spektakl w sezonie 1932/1933 odegrano zaledwie osiem razy.

*

Mieczysław Kotlarczyk wyreżyserował *Samuela Zborowskiego* dwukrotnie – w latach 1943 i 1947. W obu inscenizacjach sam zajął się opracowaniem tekstu⁴⁶, który uzupełnił o fragmenty *Apokalipsy św. Jana* i *Genezis z Ducha*, w obu także

³⁹ Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 245.

⁴⁰ J. Axer, *Sprawa...*, s. 11.

⁴¹ T. Terlecki, „*Samuel Zborowski*” na scenie lwowskiej, „*Słowo Polskie*” 1932, nr 282, 283, s. 6-7. Cyt. za A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 248.

⁴² M. Piszczkowski, *Na lwowskiej scenie – zaczęto Słowackim*, „*Kurier Poznański*” 1933, nr 85, s. 8.

⁴³ Por. L. Chwistek, *Andrzej Pronaszko*, „*Scena Lwowska*” 1932/ 1933, z. 4, s. 74-76.

⁴⁴ A. Ćwikowski, *Z teatru. O wystawieniu „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego na scenie lwowskiej*, „*Dziennik Ludowy*” 1932, nr 236, s. 8.

⁴⁵ K. Rychłowski, *Otwarcie sezonu w teatrze lwowskim*, „*Samuel Zborowski*” Juliusza Słowackiego, „*Kurier Lwowski*” 1932, nr 287, s. 5.

⁴⁶ Nie udało się ustalić, z której edycji tekstu korzystał Mieczysław Kotlarczyk – Anna i Arkadiusz Płóciennikowie podają za Martą Fik, że było to połączenie różnych edycji. Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 250.

wcielił się w rolę Lucyfera. Dramat zinterpretowany w duchu misteryjnym stanowił ucieleśnienie koncepcji sztuki Teatru Rapsodycznego – Kotlarczyk pisał, że „może żaden z dramatów nie należy w takim stopniu do teatru słowa, co *Samuel Zborowski* Słowackiego”⁴⁷. Zdaniem recenzenta „Warszawy” „nie ma w tej koncepcji sztuki-rozrywki. Jest sztuka-misterium, sięgająca do dna przeżycia artystycznego”⁴⁸.

Pierwsza realizacja *Samuela Zborowskiego*, która miała premierę 16 marca 1943 roku, stanowiła siódme i ostatnie przedstawienie okupacyjne rapsodyków; zespół prezentował je sześciokrotnie w salonie pp. Dębowskich przy ul. Komorowskiego 7 w Krakowie. Kotlarczyk powrócił do dramatu Słowackiego dwa lata po zakończeniu wojny – premiera spektaklu odbyła się 25 marca 1947 roku w sali krakowskiego Teatru Lalki, Maski i Aktora „Groteska”. Wznowienie udało się zespołowi odegrać trzynastokrotnie, przy uwzględnieniu występów gościnnych w Warszawie i Łodzi⁴⁹. W przeciwieństwie do inscenizacji przedwojennych, punkt ciężkości w przedstawieniach Teatru Rapsodycznego został położony na akt V – z aktów I, II i III zachowano jedynie fragmenty stanowiące rodzaj ekspozycji dla finału. Ową fragmentaryczność koncepcji oddawał podtytuł, nadany przez reżysera, który brzmiał: „Apokalipsa nasza... Mesjanistyczne misterium o Polsce. Fragment Główny w przemyśleniu nowym w koncepcji jak następuje Słowo Teatr Narodów [...]”⁵⁰. Zgodnie z misteryjnym kluczem lektury inscenizator wyodrębnił w tekście trzy symboliczne obszary – Otchłań, Ziemię i Niebo – i dopasował do nich tekst dramatu. Płóciennikowie tak rekonstruowali scenariusz przedstawienia:

Na część pierwszą przedstawienia – Otchłań – składają się głównie wypowiedzi Amfitryty i Diany oraz dotycząca dziejów genezyjskich opowieść Lucyfera. Jest to – jak wskazuje inscenizator – prezentacja aktu Narodzin Poezji, „ów nieporównany moment pierwszego zetknięcia się w otchłani praczasów Lucyfera-Swiatłonoścy ze Słońcem”. Część druga – Ziemia – opowiada o procesie pomiędzy Kanclerzem i Samuelem, podczas którego w obronie Samuela występuje Lucyfer. W swojej mowie obrończej dowodzi, że sprawa idzie „nie o głowę” Samuela, a „O jego ducha [...] przez który duch... szła Polska w górę...” (w. 343-344). Od tego momentu „sprawa idzie wyżej” i rozpoczyna się część trzecia – Niebo, w której dokonuje się „Niebieska Obrona Sprawy: Samuela, Polski, i Lucyfera-Prometeja-Poety”. Lucyfer sprawę wygrywa, po czym kona. Zborowski wybacza Zamoyskiemu. Całość zaś kończy się prezentowaną przez Chór wizją Słonecznej Jeruzalem⁵¹.

Scenografię obu realizacji spektaklu ograniczono do minimum. Rapsodycy z zasady rezygnowali z kurtyny, dekoracji i kostiumów, starali się także ograniczać ruch

⁴⁷ M. Kotlarczyk, *Teatr rapsodyczny*. „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1-4. Cyt. za: M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*, Warszawa 1981, s. 320.

⁴⁸ [b.a.] „Recenzja *Samuela Zborowskiego*, „Warszawa” 1947, nr 3. Cyt. za: A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 249.

⁴⁹ Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 255. Por. także J. Popiel, *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941-1967*, Kraków 2006, s. 308.

⁵⁰ Por. M. Fik-Augustyniak, *Tzw. dramaty mistyczne Słowackiego na scenach Polski Ludowej na tle tradycji teatralnej. (Dokumentacja)*, maszynopis, Biblioteka IBL PAN, sygn. 659/3, t. 2, s. 338-339.

⁵¹ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 254.

sceniczny. W centrum uwagi znajdowało się słowo, ważną rolę odgrywała także muzyka (w *Samuelu Zborowskim*: motywy z Debussy'ego), stanowiąca nie tyle tło inscenizacji, ile jej pełnoprawnego bohatera. Używano nielicznych rekwizytów, którym nadawano znaczenia symboliczne: tak rozumiano obecność na „scenie” pianina, świecznika i książki. Aktorzy w czasie okupacji występowali w prywatnych ubraniach, w spektaklu powojennym – w białych szatach. W 1943 roku przestrzeń gry wyznaczał dywan, w roku 1947 na scenie znalazły się ponadto podesty. Scenariusz drugiej inscenizacji różnił się nieznacznie od pierwszej; zmiany polegały przede wszystkim na odmiennej segmentacji tekstu. Obsada drugiej wersji została zmodyfikowana w niewielkim stopniu – powiększono chór, zaś Samuela Zborowskiego, w którego postać wcielił się w 1943 roku Karol Wojtyła, odegrał August Kowalczyk. Choć po pierwszym przedstawieniu nie zachowało się wiele świadectw, Jan Ciechowicz, monografista Teatru Rapsodycznego, uważał, że „całość odbierana była jako «poetycka fantazja o duchu – wiecznym rewolucjonście»”⁵², podczas gdy drugie, bardziej przesiąknięte mistycyzmem, można potraktować jako „misterium zbawienia i samoobrony ludzkiego ducha”⁵³.

Krytycy w roku 1947 przyjęli *Samuela Zborowskiego* bardzo życzliwie. Pisano, że spektakl jest „szczytowym z dotychczasowych osiągnięć teatru”⁵⁴, a także podkreślano, że wrażenie „pozaświatowości” osiągnięto dzięki chórowi, „idealnie zestrojonemu w rytmice mówienia i ruchu, osiągnąca istotnie hieratyczny ton w falującej dyskretnie dynamice deklamacji”⁵⁵. Sześć lat później, kiedy starano się z powodów politycznych dowieść szkodliwości Teatru Rapsodycznego, przedstawienie uznano za jeden z dowodów winy Kotlarczyka. W ten sposób, jak piszą Anna i Arkadiusz Płóciennikowie, „dramat Słowackiego przyczynił się poniekąd do likwidacji Teatru Rapsodycznego”⁵⁶.

*

Inscenizacją pomijaną czasem podczas rekonstrukcji dziejów scenicznych *Samuela Zborowskiego* jest spektakl wyreżyserowany w studenckim „Teatrze 38” przez Waldemara Krygiera. Reżyser, współtwórca i dyrektor teatru, miał wówczas zaledwie trzydzieści jeden lat, niewiele więcej od swoich aktorów. Premiera odbyła się w Krakowie 10 marca 1960 roku, spektakl odegrano „parę razy”⁵⁷, przy aprobacie nielicznej, ale „urzeczonej” publiczności⁵⁸. Inscenizacja *Samuela Zborowskiego* wpisuje się w charakterystyczny dla wczesnych lat sześćdziesiątych nurt odczytań dramatu romantycznego przez młodych, kontestujących reżyserów, konfrontujących dziedzictwo romantyczne ze współczesnością⁵⁹.

⁵² J. Ciechowicz, *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992, s. 19.

⁵³ Tamże, s. 136.

⁵⁴ B. Ostromecki, „*Samuel Zborowski*” w *Teatrze Rapsodycznym*, „Warszawa” 1947, nr 7, s. 6.

⁵⁵ T. Kudliński, *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 16, s. 8.

⁵⁶ Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 255.

⁵⁷ Por. tamże, s. 261.

⁵⁸ T. Kudliński, *Objawienie romantyzmu*. W: tegoż. *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972, s. 182.

⁵⁹ W podobnym duchu Jerzy Grotowski wystawił w 1961 roku *Dziady* w „Teatrze 13 Rzędów” w Opolu (Waldemar Krygier był w tym przedstawieniu odpowiedzialny za kostiumy i rekwizyty, zaprojektował także plakat).

Nie udało się ustalić, z której edycji tekstu korzystał reżyser, z całą pewnością jednak poddał *Samuela* licznym przetworzeniom i skrótom⁶⁰. Ograniczył liczbę bohaterów do Eoliona, Lucyfera (Ja/ Bukarego/ Adwokata), Kanclerza (kontynuację Księcia), Samuela (przedtem Biskupa), dwóch mnichów (jeden z nich wcześniej grał Lokaja) i Dziewicy (Plutona/Pani). Przedstawienie „Teatru 38” zostało podzielone na dwie części poprzedzone prologiem (ostatni monolog Lucyfera z zakończenia III aktu dramatu) – rozpoczynało się przed podniesieniem kurtyny od dialogu Lucyfera i Dziewicy⁶¹:

W części I widowiska z aktu I [wzięto] pierwszą kwestię Księcia, fragment wizji Eoliona oraz duże fragmenty Chóru Duchów; z aktu II: rozmowę Księcia z Lucyferem oraz obszerne fragmenty aktu IV. W części II widowiska – skrócony akt V od momentu zjawienia się Lucyfera. Z mowy Lucyfera skreślono m.in. wszystko, co nie dotyczy Samuela. Skreślono zakończenie⁶².

Zdaniem krytyków początek spektaklu utrzymany był konwencji groteski. Aktorzy siedzący za długim stołem w pierwszym odbiorze sprawiali wrażenie upozowanych na uczestników *Ostatniej wieczery* Leonarda da Vinci, wkrótce jednak okazało się, że zachowują się jak „wlani”⁶³. Kwestie wypowiedane przez nich siłą rzeczy traktowane były dwuznacznie, z dystansem i nieufnością. W części drugiej, znacznie już poważniejszej, odbywał się „seans spirytystyczny” – wywołany na końcu części I duch Samuela oskarżał Kanclerza i od słów Plutona „sprawa poszła wyżej” scena stawała się salą sądową⁶⁴. Obrony Samuela podejmował się Lucyfer, który w finale przyplącał to śmiercią. Nierozstrzygnięte zostawały tymczasem losy ideowych adwersarzy: choć za kulisami słychać było dwa wystrzały z pistoletów sugerujące pojedynek, zaraz po nich rozległo się wezwanie Zborowskiego i odpowiedź Kanclerza – „jestem przytomny”. Zdaniem Tadeusza Kudlińskiego takie rozegranie ostatniej sceny oznaczało pojednanie i „koniec waśni, którą pokrywa racja wyższa”⁶⁵.

Aktorzy „Teatru 38” występowali we współczesnych kostiumach, nawiązanie do romantycznego rodowodu dramatu stanowiły jednak atłasowe kamizelki i wiązane pod szyjami chustki. W zgodzie z tą konwencją potraktowano także inne rekwizyty: pistolety zastąpiły szable, a Lucyfer chodził po scenie z laseczką. Poetykę dysonansów współtworzyła łagodna i sielankowa muzyka, porównana przez Kudlińskiego do świergotania ptaszków⁶⁶.

⁶⁰ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 256.

⁶¹ Tamże, s. 257.

⁶² M. Fik-Augustyniak, *Tzw. dramaty mistyczne...*, s. 348. Por. także: A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 257.

⁶³ L. Flaszen, *Prawda, alkohol, poezja*. W: tegoż, *Teatr skazany na magię*, Kraków 1983, s. 99.

⁶⁴ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 258.

⁶⁵ T. Kudliński, *Objawienie romantyzmu...*, s. 183.

⁶⁶ Tamże, s. 182.

Poddanie tekstu *Samuela Zborowskiego* nieufnej lekturze pokolenia kwestionującego romantyczną mistykę zdaniem części krytyków przyniosło znakomite efekty⁶⁷. Ludwik Flaszen pisał, że w przedstawieniu występuje:

[...] spotęgowanie makabry, która przechodzi w śmieszność, momenty groteski, która w chwilach najwyższego wzniesienia powagi burzy nagle czystość linii tragicznej, przemieszanie brutalności i sentymentalizmu, sadyzmu ze słodyczą, krwi ze słowikami i girlandami, wizjonerstwo, zmasowany ogień obrazów i słów, kierowany jak gdyby ku niewidocznemu celowi... Wszystko to przestaje drażnić swą niezrozumiałością, a przeciwnie, staje się zaletą, jeśli odrzucić tradycyjny ideał piękna zasadzający się na poczuciu harmonii⁶⁸.

Tadeusz Kudliński, nie mniej entuzjastyczny wobec interpretacji Krygiera, z perspektywy czasu ocenił ją jednak jako „radykałny eksperyment, zapewne przedwczesny wobec znikomej znajomości tego dzieła”⁶⁹.

*

Inscenizacje Jerzego Kreczmara – z lat 1962 (Teatr Klasyczny, Warszawa, premiera – 17 listopada) i 1965 (Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, premiera – 16 października) – zapisały się w pamięci krytyków jako najwybitniejsze powojenne sceniczne odczytania tekstu Słowackiego. Mimo tego, że pomiędzy wersjami warszawską i krakowską można wskazać pewne odmienności, uprawnione wydaje omawianie obu spektakli łącznie. Wspólne były bowiem scenariusz i koncepcja reżyserska, zaś różnice w odbiorze można tłumaczyć zmianami w polskim pejzażu społeczno-politycznym. O ile bowiem inscenizacja z roku 1962 wpisała się w spór dotyczący „polskich grzechów głównych”, o tyle trzy lata później Polacy – jak konkludował Andrzej Żurowski – „już o co innego się [...] wadzili”⁷⁰.

Warto zauważyć, że wśród krytyków piszących o tych spektaklach dominowała opinia, że to (odpowiednio) czwarte i piąte wystawienie interesującego nas dramatu⁷¹. Inscenizacja Kreczmara została zdominowana przez wątki polityczne: zawartość pierwszych aktów stanowiła ekspozycję wielkiego procesu sądowego, w którym toczyła się rozgrywka o to, czy więcej waży wolność, czy prawo. Reżyser oparł się na edycji Henryka Biegeleisena⁷², uzupełniając tekst o fragmenty z opracowania Zbigniewa Libery⁷³. W spektaklu znalazły się na prawach prologów fragmenty *Dialogu troistego. Rozmowy trzeciej* (przed cz. I) i – (przed cz. II) – Wypowiedź Chóru

⁶⁷ Mimo bardzo pochlebnych opinii Flaszena i Kudlińskiego spektakl spotkał się jednak z bardzo surową oceną Tadeusza Januszewskiego, który zarzucał Krygierowi, że zastosował „wytrych” zamiast „klucza”. Por. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 261.

⁶⁸ L. Flaszen, *Prawda, alkohol, poezja...*, s. 99.

⁶⁹ T. Kudliński, *Odpowiedź na Ankietę w sprawie polskich klasyków*, „Teatr” 1963, nr 4, s. 11.

⁷⁰ A. Żurowski, *Mistyczny spór o Polskę*, „Kultura” 1977, nr 32, s. 6.

⁷¹ Por. np. uwagi Karoliny Beylin. K. Beylin, *Wielka poezja*, „Express Wieczorny” 1962, nr 279, s. 4. Stefan Treugutt sądził nawet, że *Samuel* jest inscenizowany dopiero po raz drugi: S. Treugutt, *Proces o Polskę*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 48, s. 8.

⁷² Por. H. Gacowa, *Bibliografia literatury polskiej...*, s. 93.

⁷³ Por. J. Słowacki, *Dzieła*, t. IX, red. J. Krzyżanowski, opr. Z. Libera, Wrocław 1949. Por. także: A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 262.

Duchów, Strofa i Antystrofa, pojawiły się także cytaty z Apokalipsy św. Jana⁷⁴. W obsadzie, poza postaciami dramatu, wymieniono Mistrza i Filozofa oraz Chór Niebian, zastępujący postaci fantastyczne. Inne brzmienie zyskał finał dramatu: spektakl kończył się słowami *Dialogu troistego* wypowiedzianymi przez Lucyfera – wskrzeszonego przez Mistrza na prośbę zwaśnionych magnatów: „Wybór jednego przez wszystkich i zaprzeczenie wszystkich przez jednego”⁷⁵.

Kreczmar, czyniąc zacytowaną kwestię myślą przewodnią obu inscenizacji, przyznał rację idei Rzeczypospolitej opartej na umiłowaniu wolności, której rzecznikiem był Lucyfer-Bukary. Zarówno w Warszawie, jak i w Krakowie na tej właśnie roli (w 1962 wcielił się w nią Jerzy Kaliszewski, w 1965 – Janusz Zakrzewski) skoncentrowała się uwaga krytyki. O roli Kaliszewskiego Stefan Treugutt pisał jako o „triumfie aktorskim”⁷⁶, Stanisław Hebanowski nazwał ją „rewelacją przedstawienia”:

Już od pierwszych scen [...] zarysował wewnątrz rozdarcie, całą dwoistość tej postaci, jej polski, kontuszowy rodowód oraz bunt sięgający po gwiazdy. Podejmując obrończą mowę Kaliszewski odrzucił patos, a uzbroił się w argumenty mądrego i przebiegłego adwokata. Był wyzywający i sarkastyczny. Brał do ręki Księgę Praw i podawał jej wersety nieomal z demagogiczną obłudą. Był ironiczny nawet w stosunku do Samuela⁷⁷.

W konsekwencji skupienia uwagi na wątkach politycznych i dowartościowania „racji Lucyferycznej”, Witold Filler określił Kreczmarowskiego *Samuela* „paradoksem o polskiej anarchii”⁷⁸. Obie inscenizacje rozegrano w „oszczędnej i syntetycznej” scenografii Stanisława Bąkowskiego, zdominowanej przez odcienie czerni i szarości. Płóciennikowie, za Martą Fik, referowali:

Do jej stałych elementów należał horyzont pokryty prostokątnymi, niesymetrycznie rozmieszczonymi formami i płaskie, czarne podesty usytuowane na planie zbliżonym do krzyża, opadające lekko od środka terenu gry wzdłuż osi przekątnej sceny. Zmiennymi elementami dekoracji były w przedstawieniu jedynie zawieszane trójwymiarowe formy, takie jak: czarna malowana kula przypominająca księżyc oraz „srebrna, wydłużona niby smuga świetlna” w scenie III części pierwszej, zamieniona w scenie V na „cztery poprzeczne czarne «chmury»” lub w scenie VII – trzy „zielonkawo-srebrne iglaste formy” podobne do drabinek lub rybich ości, czy też zwisające od góry sceny przenikające się nawzajem arkady w scenie IX (zastąpione w inscenizacji krakowskiej tarczami). W części drugiej, w górze sceny, zawieszono zostały dwa ogromne szyszaki⁷⁹.

Scenografia, zbudowana na scenie respektującej misteryjny podział na strony lewą (negatywną) i prawą (pozytywną), korespondowała z symboliką barw kostiu-

⁷⁴ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 262.

⁷⁵ Por. J. Kreczmar, *Na marginesie przedstawienia*. W: *Samuel Zborowski*, Program przedstawienia w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, Kraków 1965, s. 19.

⁷⁶ S. Treugutt, *Proces o Polskę*..., s. 8.

⁷⁷ S. Hebanowski, *Wiele twarzy Lucyfera*, „Teatr” 1963, nr 2, s. 7.

⁷⁸ W. Filler, *Dyrektor Lucyferem*, „Polityka” 1962, nr 48, s. 6.

⁷⁹ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 263-264.

mów: biel, czerwień, błękit i czerń wyznaczały linię interpretacyjną spektaklu⁸⁰. Najlepiej zapamiętanym conceptem plastycznym przedstawienia był kostium Samuela, który ukazywał się Mnichom „w białej, toczonej delii, obszywanej czarnym futrem”, z zawiązaną pod szyją czerwoną chustą i maską na głowie. W drugiej części, w której aktor zdejmował „głowę” i przyświecał nią sobie niczym latarnią, okazywało się, że pod maską ma łysą perukę i ziemistą twarz, wyglądającą jak przedłużenie szyi⁸¹.

Strategia Kreczmara nie spowodowała uproszczenia problematyki *Samuela Zborowskiego*, ale nadała mu logiczny porządek. Elżbieta Wysińska, doceniając zabiegi interpretacyjne reżysera, wskazywała jednak na wynikające z nich konsekwencje:

Tekst *Samuela Zborowskiego* [...] zadziwia logiką. Ład, jaki w nim zaprowadził Jerzy Kreczmar, uzupełniając fragmentami spoza dramatu, czyni wzajemne związki duchów i postaci – jeżeli nie całkowicie zrozumiałymi, to w każdym razie określonymi fabularnie. [...] Jego przedstawieniu nie można zarzucić ani odrobiny niekonsekwencji. Ale marzyłyby się jakiś kompromis [...] między teatralną logiką a poezją. Marzyłoby się, by Słowacki był mniej chłodny, a tak samo czytelny⁸².

Tadeusz Kudliński pisał, że „brakło w przedstawieniu nastroju i fantastyki genezyjsko-kosmicznej, tak genialnie przeplecionej u Słowackiego ze sprawami powszechnymi, niemal rubasznymi”⁸³. Jasność i klarowność przedstawienia krakowskiego chwalił Bronisław Mamoń⁸⁴.

Inscenizacje Kreczmara zapisały się w historii jako pierwsze lektury sceniczne *Samuela Zborowskiego*, w których „najważniejsza była nie misteryjność dramatu Słowackiego, lecz problem «postępu pojmowanego nie tylko, czy nawet przede wszystkim nie w kategoriach duchologicznych»”⁸⁵. Warszawski spektakl, przyjęty przez krytykę z ogromnym uznaniem, sprowokował polemikę między Wojciechem Natansonem i Stanisławem Hebanowskim na łamach miesięcznika „Teatr”. Natanson krytykował koncepcję Kreczmara, przeciwstawiając jej własne rozumienie lektury scenicznej w duchu *Księcia Homburga* Kleista⁸⁶. Hebanowski tymczasem dowoził mistrzostwa Kreczmara:

Bo Kreczmar nie apeluje do łatwej emocjonalności. Nie chce ukołysać widza potocznością wiersza. Racjonalistycznie punktuje węzłowe spięcia pierwszej części jako przesłanki do końcowej rozprawy. A przecież właśnie dzięki racjonalistycznej dyscyplinie prowadzi nas pewną ręką poprzez labirynt zdumiewających i paradoksalnych

⁸⁰ Por. tamże, s. 265.

⁸¹ M. Fik-Augustyniak, *Tzw. dramaty mistyczne...*, s. 366.

⁸² E. Wysińska, *Poezja i Logika*, „Nowa Kultura” 1962, nr 49, s. 4.

⁸³ T. Kudliński, *Objawienie romantyzmu...*, s. 184.

⁸⁴ Por. B. Mamoń, „*Samuel Zborowski*”, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 50, s. 6.

⁸⁵ Tamże, s. 270.

⁸⁶ Uważał bowiem, że reżyser nie pozostał wierny wykładni *Samuela*, starając się w zamian rozjaśnić i wytłumaczyć zawiloci systemu genezyjskiego. W. Natanson, *Oczyrna wyobraźni*, „Teatr” 1963, nr 2, s. 3-6.

zdarzeń, w których groza sąsiaduje z groteską, do przejmującego głębokim wzruszeniem finału⁸⁷.

W kontrze do przytoczonych przez Martę Fik rekordowych danych dotyczących popularności inscenizacji warszawskiej i jej niespotkanej frekwencji (przedstawienie odegrano 61 razy dla 27 154 widzów⁸⁸) można zacytować słowa Witolda Fillera:

Spektakl, na którym byłem, zgromadził komplet widzów. 90% wśród nich stanowiła dziatwa szkolna. Na zawiloci metaforyki wieszczka znalazła ona skuteczne remedium: znaczną część przedstawienia spędziła w teatralnej toalecie, ćmiąc niedopałki⁸⁹.

*

Z *Samuelem Zborowskim* zmierzył się także dwukrotnie Andrzej Witkowski, który wystawił dramat Słowackiego w 1970 roku we Wrocławiu (Teatr Współczesny, premiera – 25 kwietnia) i w 1977 roku w Białymstoku (Teatr Dramatyczny im. A. Węgieerki, premiera – 23 kwietnia). Pomiędzy pierwszą i drugą inscenizacją upłynęło siedem lat, nad ich przygotowaniem pracowały inne zespoły artystyczne, co za tym idzie, można wskazać wiele różnic między spektaklami. Tym, co je łączy, jest pełna barokowego przepychu koncepcja scenograficzna oraz wyeksponowanie problematyki IV i V aktu dramatu Słowackiego.

W 1970 roku autorem adaptacji *Samuela* był Andrzej Falkiewicz, któremu krytycy zarzucali bezceremonialne podejście do tekstu⁹⁰. Zgodnie z jego opracowaniem w centrum zainteresowania inscenizatorów znalazły się sceny toczzonego przed boskim majestatem procesu, fragmenty pozostałych części pojawiały się zaś jako „reminiscencje, wizje i marzenia sennych postaci”⁹¹. Według Anny i Arkadiusza Płócienników jako komentarz do wrocławskiej inscenizacji można potraktować zamieszczony w programie do spektaklu szkic Lesława Eustachiewicza, w którym pojawia się zdanie, że „[Poeta] widzi świat, jako rozwijający się w czasie sen”⁹². Propozycja Eustachiewicza, by w ekspozycyjnych scenach *Samuela Zborowskiego* odczytywać „niezwykle przenikliwe rozumienie fenomenów, które określa [...] termin «archetyp» jako zbiorowe doświadczenie ludzkości nagromadzone w indywidualnej podświadomości”, potraktowana jako klucz interpretacyjny do wrocławskiego spektaklu, koresponduje z określeniem go przez Bożenę Frankowską mianem „dzieła przede wszystkim filozoficzno-etycznego”⁹³. Do takiego odczytania skłaniała także krytyków symboliczna scenografia. Na tle ogromnego krzyża, którego ramiona były częściowo zakryte przez ciężkie kotary, umieszczono po lewej stronie „kosy kosynierów”, po prawej zaś „sztandar z orłem”; centralny punkt sceny stanowił podest zakoń-

⁸⁷ S. Hebanowski, *Wiele twarzy Lucyfera...*, s. 7.

⁸⁸ Por. M. Fik-Augustyniak, *Tzw. dramaty mistyczne...*, s. 354.

⁸⁹ W. Filler, *Dyrektor Lucyferem...*, s. 6.

⁹⁰ B. Bąk, *Dialog o narodzie*, „Słowo Polskie” 1970, nr 122, s. 5. Cyt. za: A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 271.

⁹¹ L. Eustachiewicz, *O „Samuelu Zborowskim” Słowackiego*. W: Program do „*Samuela Zborowskiego*” w reżyserii A. Witkowskiego, Wrocław 1970. Cyt. za: A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 271.

⁹² Tamże.

⁹³ B. Frankowska, *Albo obrońca, albo prawo*, „Teatr” 1970, nr 17, s. 21.

czony czterostopniowymi schodami, wznoszącymi się ku krzyżowi. „Na przeciwnych krańcach podestu umieszczono monstrualne kukły zwaśnionych szlachciców i ustawiono pionowo dwie trumny z odkrytymi wiekami”⁹⁴, jeden z rekwizytów stanowiła ścięta głowa Zborowskiego. Makabryczne instrumentarium wpisywało się w barokową stylistykę późnej twórczości Słowackiego. I to właśnie warstwa wizualna spektaklu, do której należy włączyć kostiumy – częściowo współczesne, częściowo stylizowane na szlacheckie kontusze, została przez krytyków najlepiej opisana i zapamiętana. Jedni pisali o niej z uznaniem (Bożena Frankowska zwracała uwagę na „piękno kostiumów”, określając jednak *Samuela* mianem „inscenizacji nie najwyższej próby”⁹⁵), inni – z wyraźnym dystansem („wydaje się, że w powodzi obrazów, świetnych, błyskotliwych i mniej udanych tu i ówdzie topi się to, co autorzy chcieli powiedzieć widzowi” – pisała Elżbieta Żmudzka⁹⁶; jako przedstawienie „bogate widowiskowo, chwilami nawet zanadto rozbudowane w swej warstwie wizualnej, ze szkodą dla słowa”⁹⁷ określił je recenzent „Expressu Wieczornego”, na efekty teatru okrucieństwa, które „zabijają teatr poetycki” utyskiwał Bohdan Wojdowski⁹⁸). Wśród aktorów wyróżniano zwłaszcza Edwarda Lindego-Lubaszenkę, który brawurowo zagrał rolę Bukarego (Ja/Adwokata).

W inscenizacji białostockiej adaptacją tekstu zajął się sam Andrzej Witkowski, który wzbogacił tekst dramatu Słowackiego o nowe sceny: wprowadził bohaterów o alegorycznym znaczeniu (byli to: „czworo dzieci w żałobie”, Kat, Husarze, Pachołki, Ukraina, Kobieta w czerni), którzy odgrywali rolę świadków procesu. Oddziaływanie scenografii, ponownie zwracającej uwagę „plastycznym bogactwem i ekspresywnością”, tym razem zostało wzbogacone przez efekty akustyczne. Za najlepszą rolę spektaklu uznano *Samuela* w interpretacji Andrzeja Karolaka, który zdaniem Andrzeja Koziary stworzył „krwistą i przekonującą postać Zborowskiego-sokoła, rozgrywającego w zaświatach, po pokazowej śmierci, pokazową partię polityczną z Zamoyskim-bocianem”⁹⁹.

Obie inscenizacje Witkowskiego, eksponujące kwestię sporu Zamoyskiego i Zborowskiego, można zaliczyć do grupy spektakli politycznych, do obu można też odnieść sformułowanie, że szesnastowieczny konflikt magnatów staje się „pretekstem dla ukazania postaw, które na przestrzeni dziejów kształtowały tzw. charakter narodu Polaków”¹⁰⁰. Z opinią Anny i Arkadiusza Płócienników, że „przedstawienie zostało ocenione wysoko przez krytykę”, można jednak zestawiać wypowiedziany z perspektywy czasu sąd Marty Fik, że „[w] powojennych dziejach inscenizacji [*Samuela*] nie popłacała próba sztucznego ożywienia treści: najdrastyczniejsza w spektaklu wrocławskim (bo białostocki był już tylko bełkotem)”¹⁰¹.

⁹⁴ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 272.

⁹⁵ B. Frankowska, *Albo obrońca, albo prawo*..., s. 21.

⁹⁶ E. Żmudzka, *Po spotkaniach*, „Zwierciadło” 1971, nr 2, s. 6.

⁹⁷ [Woy], *Warszawskie Spotkania Teatralne*. „*Samuel Zborowski*”, „Express Wieczorny” 1970, nr 294, s. 2.

⁹⁸ B. Wojdowski, *Człowiek kładzie głowę pod topór na niby*, „Teatr” 1971, nr 3, s. 12-13.

⁹⁹ A. Koziara, *Na przykład w Gdańsku lub Białymstoku*, „Teatr” 1977, nr 15, s. 8.

¹⁰⁰ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 275.

¹⁰¹ M. Fik, *Czy istnieje dramat niesceniczny?*..., s. 149.

*

W 1977 roku w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku *Samuela Zborowskiego* wyreżyserował Stanisław Hebanowski – autor pamiętnej recenzji spektaklu *Kreczmara*, zamieszczonej na łamach „Teatru”¹⁰². Zwolennik logicznej i przejrzystej lektury tekstów mistycznych, sam podjął się lektury dramatu w podobnym duchu. Jego inscenizacja, oparta na edycji *Kleiner*a i *Kuźniara*¹⁰³, została wzbogacona o wiersze Słowackiego, a także fragmenty *Dialogu troistego*, *Króla-Ducha*, *Beniowskiego* oraz odmiany tekstu, które miały stanowić uzupełnienia fragmentarycznej i splątanej tkanki *Samuela*. Koncepcja reżyserska wymagała wprowadzenia dodatkowych postaci – Tłumacza słowa i Słowa poety; Pluton w gdańskim spektaklu został zastąpiony przez Sędziego, w obsadzie spektaklu nie znalazły się jednak chóry¹⁰⁴. Rodzajem przewodnika, odsłaniającego kulisy strategii reżyserskiej, jest program do przedstawienia, w którym Stanisław Hebanowski zrekonstruował jego linię narracyjną:

Dramat zaczyna Helion wierszem z roku 1846 *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...* Po słowach „A to się pali tylko serce moje” włączyłem fragment *Dialogu troistego*. Potem Helion mówi ułamek, przeniesiony z V aktu *Samuela* (w. 512-519), a Helion [sic! Prawdopodobnie: Heliana – dop. M.M.] – wiersze z V aktu *Samuela* (w. 540-546), kończy prolog przesłanie poety „O smętny, o kochany...”. Tu zaczyna się akt pierwszy: scena z Księciem, Helionem, Teologiem i Doktorem. Akt drugi zaczyna tekst Heliona, z pierwszego aktu *Samuela*: „Błogosławiona jest ta, co się zowie”. W spotkaniu z Lucyferem Helion mówi wiersz Słowackiego z 1849 roku *O, nieszczęśliwa, o uciemiężona – ojczyzno moja...* Akt drugi zamyka przesłanie poety zaczerpnięte z *Króla-Ducha* (pieśń druga, rapsod 4): „I znów się stanie noc”. W obu następnych aktach poza nieznacznymi skrótami nie ma zmian. Akt czwarty (i część pierwszą przedstawienia) kończy Helion ułamkiem z *Beniowskiego* (redakcja druga pieśni VIII): „Dawna ojczyzno moja...”. Akt piąty (drugą część) zaczyna tekst Poety: „Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli” (wiersz z roku 1846). W dalszym toku akcji (poza skrótami) wplotłem niektóre zaniechane przez poetę fragmenty z odmian tekstu (np. „O duchy, jak wy do buntu i do zawieruchy [Skore... zawsze wy, jak widzę... Polacy...]”¹⁰⁵).

Prześledzenie struktury widowiska (dwa akty poprzedzone prologiem) uświadcza, że choć druga część w całości obejmowała akt V dramatu, fragmenty poprzednich czterech aktów były dla reżysera nie mniej ważne. Obie części wzajemnie się uzupełniały i objaśniały, żadna nie dominowała kosztem drugiej. Andrzej Żurowski podkreślał, że „spór o Polskę potoczył się tu na planie wielkiej opowieści Słowackiego-mistyka o wędrowce ducha ku doskonałości. Część I spektaklu [...] stanowi wielkie ogólnomitologiczne przygotowanie do podjęcia dalszego «sporu o Polskę» i szerzej: o mechanizm i szansę rozwoju”¹⁰⁶. Spór pozostawał jednak nierozstrzygnięty – w finale, po zakończeniu mowy obrończej Lucyfera i po powrocie wezwanego przez Samuela Kanclerza adwersarze ruszali ku sobie powoli z przeciwnych

¹⁰² Por. przypis nr 86.

¹⁰³ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner, t. XIII, cz. I. Wrocław 1963.

¹⁰⁴ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 280.

¹⁰⁵ S. Hebanowski, *Od reżysera*. W: Program do „*Samuela Zborowskiego*”, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1977, b.n.s.

¹⁰⁶ A. Żurowski, *Mistyczny spór o Polskę...*, s. 6.

stron, by znowu stanąć twarzą w twarz. „Opada kurtyna. A dyskurs trwać będzie nadal...” – puentował Żurowski.

Spektakl był grany na kameralnej scenie Teatru Wybrzeże, przy ograniczonej do kilku geometrycznych form, ascetycznej scenografii. Dwie „zachodzące na siebie konstrukcje w kształcie zbudowanych z niewielkich sześciennych brył piramid”¹⁰⁷ stanowiły dla aktorów kilkupoziomą przestrzeń gry. Symbolicznie interpretowano dwie części polskiej flagi, zawieszane po przeciwnych stronach sceny, wyznaczające przestrzeń gry dla Samuela (czerwona, po lewej stronie) i Kanclerza (biała – po prawej). W podobnej konwencji utrzymane były także kostiumy: prostota kroju odpowiadała minimalistycznej scenografii, kolorystyka szat Kanclerza i Zborowskiego odpowiadała płaszczyznom gry wyznaczanym przez flagi. Krytycy piszący o gdańskim przedstawieniu wskazywali na rolę światła, które umożliwiło stworzenie niezemskiej poświaty aktu III¹⁰⁸, a także „kosmogonicznej” muzyki, wykonywanej na żywo na specjalnie przygotowanych instrumentach.

Na pierwszy plan inscenizacji wysuwało się słowo, co pozwoliło badaczom wysnuwać analogię między spektaklem Hebanowskiego a lwowskim przedstawieniem Horzycy z 1932 roku. Aktorska deklamacja, „hieratyczna i inkantacyjna”, budziła bowiem skojarzenia z poetyką teatru monumentalnego¹⁰⁹, a także Teatru Rapsodycznego, co doskonale zostało ujęte w ukutej przez Żurowskiego w formule „poetyckiego monumentalizmu o skłonnościach rapsodycznych”¹¹⁰. Mianem koryfeusza specyficznie pojętego „chóru” aktorów, stanowiących bardziej rewelatorów prawd objawionych niż odrębne kreacje aktorskie¹¹¹, przywołani badacze określili Lucyfera (Bukarego/ Adwokata/ Ja), brawurowo odegranego na scenie przez Henryka Bistę¹¹².

Przedstawienie Teatru Wybrzeże docenili zarówno krytycy, jak i festiwalowa publiczność Torunia. Życzliwie o spektaklu Hebanowskiego pisali recenzenci „Teatru” (Andrzej Koziara zrównał wręcz rangę obu *Samueli* z 1977 roku z inscenizacjami przedwojennymi¹¹³), jak również „Kultury” czy „Zwierciadła”¹¹⁴.

*

Jedną z najciekawszych i najbardziej kontrowersyjnych powojennych inscenizacji *Samuela Zborowskiego* wyreżyserował w 1981 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie Adam Hanuszkiewicz (premiera odbyła się 30 stycznia). Przedstawienie przypadło na burzliwy okres zarówno w historii Polski, jak i w życiu zawodowym Hanuszkiewicza. Dyrektor sceny narodowej zmagał się z ogromną falą krytyki dotyczącej polityki kierowania teatrem. Kwestionowano jego strategię repertuarową, a także artystyczny populizm i kontrowersyjne rozwiązania w autorskich inscenizacjach. Wystawienie *Samuela Zborowskiego* – dramatu, uważanego za jedno z najtrudniejszych dzieł dramaturgii romantycznej – stanowiło wyzwanie rzucone

¹⁰⁷ A. A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 281.

¹⁰⁸ A. Żurowski, *Mistyczny spór o Polskę...*, s. 6.

¹⁰⁹ Por. A. Żurowski, *Hebanowski. Monografia artystyczna*, Warszawa 1984, s. 155.

¹¹⁰ A. Żurowski, *Mistyczny spór o Polskę...*, s. 6.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Aktor za tę rolę otrzymał wyróżnienie jury XIX Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu i dodatkowo nagrodę dziennikarzy, tamże.

¹¹³ A. Koziara, *Na przykład w Gdańsku lub Białymstoku...*, s. 8.

¹¹⁴ K. Pysiak, *Strindberg i Słowacki – na scenie Wybrzeża*, „Zwierciadło” 1977, nr 51, s. 20.

nieżyczliwym krytykom, w efekcie doprowadziło jednak do kolejnych podziałów. Co ciekawe, choć inscenizacja Hanuszkiewicza pozostała wierna najnowszemu stanowi badań dotyczących mistycznego okresu twórczości poety¹¹⁵, reżyser spotkał się z największą krytyką ze strony teatrologów.

Hanuszkiewicz oparł przedstawienie na nieznacznie skróconym tekście dramatu w edycji Kleinera i Kuźniara, wzbogacając go o fragmenty *Genezis z Ducha*, *Teogonii* i *Rozmowy z Matką Makryną*. Przedstawienie miało konstrukcję dwudzielną – pierwsza część została skomponowana z aktów I-IV, druga ogniskowała się wokół aktu V. Żadna z nich nie dominowała: „część druga [...] uzupełnia, wiąże wątki, ale wszystko, co istotne, powiedziano już wcześniej, przy okazji *wędrowek ducha*” – pisała Teresa Krzemień¹¹⁶. Całość została poprzedzona prologiem stanowiącym „klamrę współczesności” – dziewczyna, chłopiec i Poeta spotykali się na pustej scenie, we współczesnych kostiumach. Elżbieta Żmudzka rekonstruowała:

Poeta mówi: „Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca powieść...”. Następnie pada kilka fraz z *Teogonii* (z *Genezis z Ducha*). To przed tymi młodymi ludźmi „cudnej i smukłej urody” Poeta roztoczy swoją spirytualistyczną koncepcję rozwoju i postępu. Przed nimi i z ich udziałem¹¹⁷.

Poeta, grany przez samego Adama Hanuszkiewicza, pełnił w spektaklu funkcję narratora i przewodnika po scenicznym świecie. Krytycy dopatrywali się w tej roli także ładunku autobiograficznego – Jan Koniecpolski [Tadeusz Słobodzianek] pisał, że Poetę Hanuszkiewicz utożsamiał „po trosze ze Słowackim, po trosze z sobą jako twórcą Teatru Narodowego lat siedemdziesiątych, po trosze jako z Adamem Hanuszkiewiczem jako tu i teraz żyjącym”¹¹⁸. Było to zgodne ze strategią przyjmowaną przez reżysera w jego wcześniejszych realizacjach, dodawało tym samym roli Poety nowe sensy interpretacyjne¹¹⁹.

Poza Poetą reżyser wprowadził także inne postaci spoza obsady *Samuela*: Jana Apostoła, Młodego mnicha, trzech Szlachciców oraz Jakobina. Usunął jednak wiele postaci (m.in. Kanclerza, który od początku do końca jest Księciem), część zaś utożsamiał, tak więc Helion jest jednocześnie Eolionem, Heliana – Atessą i Dziewicą, Diana – Helianą, natomiast – co stanowi najbardziej chyba kontrowersyjną decyzję – kwestie Bukarego Lucyfera i „Ja” podzielił pomiędzy Bukarego-Lucyfera, Ja, Poetę, Młodego mnicha oraz Szlachciców¹²⁰. Taki zabieg doprowadził do niemal całkowite-

¹¹⁵ E. Żmudzka, *Aż się forma ciała ułoży... według harmonii ducha*, „Teatr” 1981, nr 10, s. 3.

¹¹⁶ T. Krzemień, „*Bo jeśli cud jest – to do nas należy*”, „Kultura” 1981, nr 11, s. 11.

¹¹⁷ E. Żmudzka, *Aż się forma ciała ułoży...*, s. 3.

¹¹⁸ J. Koniecpolski [Tadeusz Słobodzianek], *Spowiedź dziecięcia wieku*, „Polityka” 1981, nr 23, s. 10.

¹¹⁹ Byli jednak i tacy, których taka koncepcja irytowała. Marta Fik pisała: „Bardzo głęboko zadumany jest ów Poeta; skupia w sobie wszystko, co promieniować zwykło z Adama Hanuszkiewicza w roli zatroskanych losem ogółu intelektualistów”. M. Fik, *Czy istnieje dramat niesceniczny?*..., s. 145.

¹²⁰ W obsadzie brakowało: Walkirii, Chrystusa, Plutona, Kanclerza – ich kwestie zostały rozdzielone między innych bohaterów albo wykreślone; w spektaklu zabrakło także Chóru mędrców, duchów i postaci fantastycznych. Por. A.A. Plóciennikowie, *„Samuel Zborowski” na scenie polskiej...*, s. 286.

go zatarcia wyrazistości roli Lucyfera, która we wcześniejszych inscenizacjach *Samuela Zborowskiego* wysuwała się najczęściej na pierwszy plan. Inscenizacja Hanuszkiewicza, jak dowodzą Anna i Arkadiusz Płóciennikowie, miała dotyczyć „nie sporu o Polskę [...], ale aktualności problemów, które podnosi dramat Słowackiego”¹²¹.

Takiej interpretacji zostały podporządkowane wszystkie płaszczyzny przedstawienia. Było ono rozgrywane na niemal pustej scenie. Prostą, choć wieloznaczną scenografię tworzyły w pierwszej części rekwizyty: łódź rybacka, pełniąca funkcję „grobowca Eoliona i Atessy, miejsca spotkania po trzech tysiącach lat, wraku leżącego na dnie oceanu, w podwodnej krainie Amfitryty”¹²² i tronu, na którym w scenie sądu reżyser umieścił Jana Apostoła oraz czerwona kula, będąca jednocześnie symbolem idei, globu ziemskiego, piłką do gry i ściętą głową Zborowskiego¹²³. W drugiej części w głębi sceny zawieszono ogromne czarne skrzydła i ustawiono dwa klęczniki: po lewej stronie dla Kanclerza, po prawej – dla Samuela. Kostiumy były w większości uwspółcześnione, ale momentami sygnalizowały odesłanie do pewnych porządków historycznych, jak mundury powstańca listopadowego, styczniowego i warszawskiego, w które ubrani byli trzej szlachcice. Na charakter spektaklu wpływała także warstwa muzyczna – przewijał się w niej „motyw szumu fal, poświśtu wiatru, pisku mew”, który ewokował „uczucie przemijania”¹²⁴, a także „pewnej powtarzalności historii, przez co zdarzenia prezentowane na scenie zyskiwały cechy ponadczasowości”¹²⁵. Najbardziej wymowną część przedstawienia stanowił finał. Hanuszkiewicz zaaranżował mowę obrońcą Samuela, rozdzielając ją pomiędzy szlachciców – uczestników powstań narodowych. „Sam fakt, że powstańcy bronią Samuela, jest dowodem niewinności jego dążenia do nieskrępowanej niczym wolności”¹²⁶ – pisał Koniecpolski. Tymczasem fakt, że Kanclerza bronił „Adwokat o wyglądzie polskiego pozytywisty i pragmatyka”¹²⁷, wpisywał spór między wolnością a prawem w konflikt postaw i paradygmatów od dwóch stuleci kształtujący myślenie Polaków. Po wysłuchaniu argumentacji obu stron sporu Apostoł Jan wydał wyrok. Jak relacjonował recenzent:

Kanclerz zostaje odprowadzony na miejsce wiecznego czuwania przez Anioła, a Samuel w chwilę potem podąża za nim, gdyż bez Kanclerza istnieć nie może. Kanclerz nie może istnieć bez Samuela, a Samuel bez Kanclerza... Wolność bez praworządności, a praworządność bez wolności¹²⁸.

Na opustoszałej scenie zostawał samotny Poeta, który klękał na klęczniku Samuela, modlił się przez chwilę i wychodził. W ostatniej scenie pojawiali się chłopiec i dziewczyna z prologu, co stanowiło domknięcie klamry przedstawienia.

¹²¹ Tamże, s. 287.

¹²² Tamże, s. 288.

¹²³ Por. tamże.

¹²⁴ E. Żmudzka, *Aż się forma ciała ułoży...*, s. 3.

¹²⁵ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 289.

¹²⁶ J. Koniecpolski, *Spowiedź dziecięcia wieku...*, s. 10.

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ Tamże.

Interpretacja sceny finałowej podzieliła krytyków. Jedni, jak Elżbieta Żmudzka, odczytywali w nim aluzje polityczne (recenzentka pisała, że gdy wychodziła po premierze, ktoś „z programowych przeciwników teatru Hanuszkiewicza” szepnął jej do ucha, że „brakowało tylko znaczków «Solidarności»” i że w tej złośliwości kryła się jakaś szczypta prawdy¹²⁹). Inni, jak Jan Konieczpolski, komentarz do sytuacji Hanuszkiewicza jako dyrektora Teatru Narodowego¹³⁰. Jerzy Axer pisał w 2011 roku:

[...] przesłanie publicystyczne, patrząc z dzisiejszej perspektywy, było odważne i konformistyczne zarazem. W programie do spektaklu znalazły się odwołania do przemówienia Piłsudskiego wygłoszonego przy złożeniu trumny Słowackiego na Wawelu. Przedstawienie było apelem do publiczności, by zachowała praworządność, a do rządu – by zezwoliła na wolność¹³¹.

Mimo bezwzględnej krytyki Marty Fik, wedle której inscenizator *Samuela* poniósł całkowitą porażkę¹³², warto przytoczyć kilka opinii dowartościowujących koncepcję reżysera. Zdaniem Krzysztofa Pysiaka Hanuszkiewicz „przestaje zabiegać o względy widza, natomiast uwagę reżysera pochłania myślowa zawartość utworu, jego etyczne i filozoficzne przesłanie¹³³. Co równie ważne, podkreślano także jasność przekazu: „Był to chyba najbardziej jasny i czytelny *Samuel Zborowski*, jakiego widziałam – o ile w ogóle w odniesieniu do trudnego i zagmatwanego dramatu Słowackiego można użyć takich słów”¹³⁴ – pisała Krystyna Starczak-Kozłowska. Zaś Elżbieta Żmudzka dodawała, że inscenizację Hanuszkiewicza wyróżnia na tle wcześniejszych wystawień zgodność ze stanem badań nad romantyzmem i wierność myśli Słowackiego¹³⁵.

*

27 marca 1985 w Teatrze im. Cypriana Norwida w Jeleniej Górze odbyła się premiera *Samuela Zborowskiego* w reżyserii Aliny Obidniak. O docenienie inscenizacji, niemalże nieodnotowanej w tekstach krytycznych, upomnieli się dopiero po kilku miesiącach od premiery Joanna Godlewska na łamach „Teatru” i Jacek Sieradzki w „Twórczości”. Ich szkice, rekonstruujące przebieg spektaklu, są do dziś

¹²⁹ Por. E. Żmudzka, *Aż się forma ciała ułoży...*, s. 4

¹³⁰ „Oto Adam Hanuszkiewicz klęka na klęczniku Samuela i tym klęknięciem swoim jakby [...] zdawał się mówić: «Oto klękam tu przed wami na klęczniku Samuela Zborowskiego – ja, Adam Hanuszkiewicz, jeden z najsłynniejszych twórców polskiego teatru współczesnego. Wiem, że macie mi wiele do zarzucenia. Zastanówcie się jednak przez chwilę, zanim mnie osądzicie za całokształt mojej działalności w Teatrze Narodowym i w ogóle. Oto w *Samuelu Zborowskim* starałem się w miarę moich możliwości obiektywnie pokazać racje wolności i praworządności, ale ja osobiście, ja – Adam Hanuszkiewicz – klęczę przez wami na klęczniku Samuela, jestem bowiem za wolnością, a zwłaszcza za wolnością ducha i na swoim teatralnym podwórku jestem tej idei spadkobiercą... W *Samuelu Zborowskim* pokazałem całą prawdę o sobie... Tak, jak bym miał ją powiedzieć po raz ostatni... Bądźcie więc sprawiedliwi»”.

J. Konieczpolski, *Sповідь dziecięcia wieku...*, s. 10.

¹³¹ J. Axer, *Sprawa...*, s. 13.

¹³² Por. M. Fik, *Czy istnieje dramat niesceniczny?...*, s. 145.

¹³³ Por. K. Pysiak, *Hanuszkiewicz poszukujący*, „Zwierciadło” 1981, nr 16, s. 14.

¹³⁴ K. Starczak-Kozłowska, „Poeta pamięta...”, „Fakty” 1981, nr 9, s. 10.

¹³⁵ Por. E. Żmudzka, *Aż się forma ciała ułoży...*, s. 4.

najpełniejszym źródłem do opisu tego spektaklu, który – jak wiele wskazuje – został zmarginalizowany zupełnie niesłusznie.

Alina Obidniak wykorzystwała edycję Juliana Krzyżanowskiego, dokonując w niej licznych skrótów – przedstawienie zostało skupione wokół aktu V i części IV, cytaty z pozostałych aktów, uzupełnione fragmentami *Księdza Marka, Króla-Ducha, Geny z Ducha* i *Godziny myśli*, pełniły funkcję wprowadzenia do poszczególnych części utworu. Osią spektaklu stał się więc „spór o koncepcję Polski”, kosztem całego wątku tajemnic genezyjskich. W konsekwencji takiej decyzji zmniejszeniu i kondensacji uległa także obsada aktorska – w przedstawieniu na pierwszy plan wysunięto role Lucyfera/ Bukarego/ Adwokata oraz Przewodnika Chóru/ Plutona/ Chrystusa, odegrane przez kobiety: Irenę Dudzińską i Martę Woźniak. „Obie wykonawczynie ubrane są w stroje o charakterze raczej męskim niż kobiecym – choć nie są za męzczyzn przebrane. Unieważnia to w jakiś sposób ich cielesność, tworzy za to wrażenie «bezpłciowości», przydaje sylwetkom cech nadziemskich”¹³⁶ – pisała Joanna Godlewska. Zdaniem badaczki pozostałe postaci „to właściwie tylko pionki, rekwizyty w tej rozgrywce dwóch potężnych sił, to jedynie umiejętnie skonstruowane tło. Także skreślenia, dokonane w tekście, zdają się w tym właśnie kierunku prowadzić”¹³⁷.

W spektaklu Aliny Obidniak konflikt między Zborowskim a Kanclerzem – „odwieczne zmagania w polu wyznaczanym przez martwe prawo Kanclerza z jednej strony, nieskrępowany bunt Samuela z drugiej”¹³⁸ – został usunięty w cień przez spór dziejący się na wyższym planie. Właściwa rozgrywka toczyła się pomiędzy pełną dystansu „Mocą Najwyższą”, „dobrotliwie obojętną i trochę znużoną” a Lucyferem, który „walczy całą swoją istotą [...] przechodzi od pychy do pokory, od buntu do poniżenia. Ale we wszystkich tych kształtach zachowuje część swojej autentycznej natury, przez cały czas emanuje zeń uparta, rozpaczliwa siła szatana mądrego, bardzo cierpiącego, który widzi przed sobą tylko jeden cel”¹³⁹. Wygrana upadłego anioła jawiła się w obliczu dotychczasowej obojętności Boga jako zwycięstwo osobliwe – „finał wydaje się jedynie wizją, marzeniem. Rzeczywistością świata kreowanego jest tylko wieczna walka szatana”¹⁴⁰. Nikt przed Aliną Obidniak nie wyciągnął takich konsekwencji z lektury *Samuela Zborowskiego*. Gra Ireny Dudzińskiej – demiurga tego przedstawienia – wedle słów Jacka Sieradzkiego „to niezwykle bogata, złożona, mądra rola, prawdziwa kreacja aktorska”¹⁴¹.

Spektakl miał charakter kameralny – był grany na małej scenie teatru jeleniogórskiego, w „oszczędnej, surowej, a zarazem symbolicznej scenografii Ryszarda Grajewskiego”:

Tworząca „rozwarty kąt czterech ścian” scena była „okotowana ciemno i opromieniona łagodnym światłem”. Od góry przestrzeń sceniczną zamykała „srebrna płaszczyna”, Pośrodku, na podwyższeniu, stał „fotel-tron Sędziego”, wokół którego na amfiteatralnie ustawionych stopniach rozsądzone zostały „nieindywidualizowane postaci”, pełniące

¹³⁶ J. Godlewska, *Sześć osobliwych godzin*, „Teatr” 1985, nr 11, s. 25.

¹³⁷ Tamże, s. 26.

¹³⁸ J. Sieradzki, *Sąd wielkich duchów*, „Twórczość” 1986, nr 1, s. 128.

¹³⁹ J. Godlewska, *Sześć osobliwych godzin...*, s. 25.

¹⁴⁰ Tamże, s. 26.

¹⁴¹ J. Sieradzki, *Sąd wielkich duchów...*, s. 129.

funkcję chóru niebiańskich ławników”. Ascetyczna scenografia oraz współgrające z nią światło stwarzały tajemniczy klimat przedstawienia, pnące się ku górze podesty podkreślały zaś monumentalność sceny – niezwykłej w końcu – sądu¹⁴².

Inscenizacja Aliny Obidniak została bardzo dobrze przyjęta przez publiczność – Joanna Godlewska pisała, że podczas przedstawienia panowała „skupiona cisza”, co jest godne podkreślenia, bo nie sposób przypuszczać, by na widowni siedzieli wyłącznie „miłośnicy tego dramatu tudzież mesjanizmu”¹⁴³. Jacek Sieradzki wskazywał tymczasem na nowe konteksty odbioru spektaklu, które dopisała historia:

Jeleniogórski *Samuel Zborowski* przygotowany był w pierwszym kwartale tego roku, w czasie, kiedy kraj słuchał codziennych relacji z innego, szalenie już ziemskiego sądu. Porównania narzucają się same, choć są niebezpieczne: w spektaklu nie ma jakichkolwiek publicystycznych odniesień i nie o łatwe analogie jego twórcom szło. Jeżeli nawet to porównanie jest interpretacyjnym nadużyciem, niech mi wolno będzie je popełnić; wszak tamten sąd był dla wszystkich – więc i dla twórców tego spektaklu i jego odbiorców szczególnym, szokującym doświadczeniem. Wszak i wtedy, na sali toruńskiego sądu, nie wyrok był w centrum zainteresowania – wyższy czy niższy – lecz to, co zostanie powiedziane, co zaistnieje, zostanie stworzone mocą słowa¹⁴⁴.

*

Omawiając dzieje sceniczne *Samuela Zborowskiego*, trzeba także wspomnieć o jego ostatniej dwudziestowiecznej inscenizacji w reżyserii Janusza Wiśniewskiego, choć z dramatem Słowackiego łączył ją przede wszystkim podtytuł¹⁴⁵. Spektakl Wiśniewskiego pt. ...*wybrałem dziś zaduszne święto – na podstawie „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego* miał premierę 19 marca 1999 roku¹⁴⁶. Dramat Słowackiego stanowił zaledwie jedną dziesiątą tekstu, który złożył się na scenariusz przedstawienia – Wiśniewski wykorzystał także „fragmenty *Beniowskiego, Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu, W Szwajcarii* i innych utworów Słowackiego”¹⁴⁷. Tytułowy cytat pochodzi z wypowiedzi Adwokata, nawiązującej do obrzędu dziadów. Sam reżyser następująco tłumaczył swoją koncepcję w wywiadzie udzielonym Janowi Bończy-Szablowskiemu:

Oprócz mojego młodzieńczego spektaklu *Dom Bernardy Alba* oraz dwukrotnie *Baladyny* tworzyłem dotychczas spektakle autorskie, dla których konkretny utwór literacki, czy jeden z jego wątków, stanowił jedynie inspirację. Pisałem więc własne sce-

¹⁴² A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 294.

¹⁴³ J. Godlewska, *Sześć osobliwych godzin*..., s. 26.

¹⁴⁴ J. Sieradzki, *Sąd wielkich duchów*..., s. 129-130. Proces zabójców księdza Jerzego Popiełuszki (tzw. proces toruński) toczył się od 27 grudnia 1984 r. do 7 lutego 1985 r. przed Sądem Wojewódzkim w Toruniu.

¹⁴⁵ Jak podają Anna i Arkadiusz Płóciennikowie, „pierwotnie przedstawienie Wiśniewskiego w ogóle nie miało odwoływać się do tekstu *Samuela*, mimo że tytuł sugerował co innego. Fragmenty aktu V dołączone zostały dopiero po interwencji dyrektora artystycznego [...]”. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 298.

¹⁴⁶ Przedstawienie zostało włączone do obchodów 150. rocznicy urodzin i 190. rocznicy śmierci Juliusza Słowackiego.

¹⁴⁷ Por. Program do przedstawienia „...*wybrałem dziś zaduszne święto*” na podstawie „*Samuela Zborowskiego*” Juliusza Słowackiego. Teatr Narodowy, Warszawa 1999, b.n.s.

nariusze, posługując się konkretnymi cytatami. Ponieważ uznałem, że przedstawienia te były dalekie od tekstu utworu, którym się posiłkowałem, nadawałem im zawsze nowy tytuł [...]. *Samuela Zborowskiego* wybrałem m.in. dlatego, że jest on niedokończony. Dzięki temu mogłem sięgać do innych, zaniechanych wersji tekstów, które tę samą myśl prowadzą, stanowią jej dopełnienie. Dlatego do scenariusza spektaklu weszły również fragmenty *Króla-Ducha*, *Beniowskiego*, *W Szwajcarii* i innych utworów. Te wszystkie wątki musiałem odpowiednio „egzorcyzmować”, by uzyskać myśl, która dziś dla mnie jest tu szczególnie ważna i przejmująca¹⁴⁸.

O efektach tak pojętych „egzorcyzmów” pisał Tomasz Mościcki:

Wiśniewski [...] swobodnie zaadaptował tekst, inkrustując go fragmentami innych pism Słowackiego. Rezultat? Quiz pod tytułem „Zgadnij, z czego ten fragment”, zabawa, z której w dodatku nie narodziła się jakakolwiek rzetelna interpretacja *Samuela*.... Konia z rzędem temu, kto wyjaśni, po co powstało to dzieło, dlaczego tak właśnie prezentuje się nasza klasyka na narodowej scenie, na której powinien ciążyć obowiązek poważnego traktowania naszych poetów. W tym przedstawieniu wieszcz Eolion nagle okazuje się być Samuelem Zborowskim, zaś monolog Adwokata (który w dramacie występuje również jako JA – jest więc port-parole samego Słowackiego) zostaje włożony w usta Lucyfera. Odpowiednik Wielkiej Improwizacji z *Dziadów* jest więc aktem pychy Szatana. Scenografia zrazu przedstawiająca zbity z ledwie obrobionych desek, pozbawiony krzyża ołtarz, każe sądzić, że oglądamy świat bez Boga. W finale przedstawienia krzyż jednak się pojawia, ustawiają go jednak postaci należące do kręgu ciemności, krzyżujące w dodatku Chrystusa (który w przedstawieniu Wiśniewskiego pojawia się w liczbie dwóch – jeden jest żywy, drugi to manekin). Czy nie za dużo tych ryzykownych interpretacji?¹⁴⁹

W scenariuszu spektaklu Wiśniewskiego znalazły się tylko cztery „osoby” tytułowego dramatu: Samuel, Atessa, Księżę i Lucyfer – spośród trzydziestu trzech postaci figurujących w obsadzie. Gdyby chcieć wskazać element scenografii korespondujący tematycznie z dramatem Słowackiego, należałoby przywołać „dwie drabiny”, po których „schodzić będą ubrane na czarno postaci wzywające Samuela na sąd”¹⁵⁰. Takie postawienie sprawy wzbudziło opór krytyków. Piotr Gruszczyński pisał, że „przedstawienie Janusza Wiśniewskiego [...] nie ma nic wspólnego ani ze *Zborowskim*, ani ze Słowackim (choć z jego tekstów korzysta)” i że „domaga się wygwizdania i na gwizdy jedynie zasługuje”¹⁵¹. Zdaniem Marka Troszyńskiego „spektakl w swojej warstwie językowej jest nieczytelny: większość aktorów posługuje się głosem modulowanym na, nie wiem, coś w rodzaju dyszkantu przemądrzałej paniusi-kwoki patrzącej na świat z bardzo wysoka. Nie wchodzi zatem w żaden kontakt z istotą Sztuki Juliusza Słowackiego”¹⁵². Wreszcie wedle opinii Jacka Sie-

¹⁴⁸ *Zaduszne święto w Narodowym – z Januszem Wiśniewskim rozmawia Jan Bończa-Szablowski*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 65, s. 28.

¹⁴⁹ T. Mościcki, *Noc żywych trupów*, „Życie” 1999, nr 68, s. 8. Pisownia oryginalna.

¹⁵⁰ A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 301.

¹⁵¹ P. Gruszczyński, *Wylał i zasnął*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 14, s. 18.

¹⁵² M. Troszyński, „*Wybrałem dziś Halloween...*”. O „*Samuelu Zborowskim*” Słowackiego po spektaklu Janusza Wiśniewskiego w Teatrze Narodowym „wybrałem dziś zaduszne święto”, „Teatr” 1999, nr 5, s. 23.

radzkiego „Tyle dobrego, że zmieniono tytuł. Nazwiska poety jako inspiratora przedsięwzięcia z afisza jednak nie wymazano i doprawdy trudno sobie wyobrazić gorszy afront zrobiony jubilatowi na starcie”¹⁵³.

Ze względu na autorski charakter spektaklu i symboliczną zaledwie reprezentację dramatu Słowackiego rekonstrukcja przedstawienia nie należy do tematu tego szkicu¹⁵⁴.

*

Premiera *Sprawy wg „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego* w reżyserii Jerzego Jarockiego odbyła się 17 września 2011 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Reżyser sam opracował tekst dramatu (dokonał niewielkich skrótów w edycji Kleina i Kuźniara) i dołączył do niego fragmenty *Genezis z Ducha*, *Króla-Ducha*, *Dziadów* i *Raptularza* Juliusza Słowackiego, wiersza *Pogrzeb Słowackiego* Juliana Tuwima, listu kardynała Jana Puzyny, listu kardynała Adama Sapięhy oraz przemówienia Józefa Piłsudskiego z pogrzebu Juliusza Słowackiego¹⁵⁵. Ważny, choć nieprzywołany werbalnie, kontekst dla *Sprawy* stanowiła także interpretacja postawy Zborowskiego dokonana w wydanej rok wcześniej książce Jarosława Marka Rymkiewicza. Dla jej autora bowiem ścięty szlachcic „jest ściętą Polską, dla której wolność stanowi jedyną rację istnienia”¹⁵⁶. Spektakl Jarockiego interpretowano wreszcie jako głos wpisujący się w teatralną debatę nad skutkami katastrofy smoleńskiej z 10 kwietnia 2010 roku oraz stanowiącym jej konsekwencją pochówkiem Lecha i Marii Kaczyńskich w krypcie królewskiej na Wawelu.

Spektakl Jarockiego został podzielony na trzy akty zamknięte w klamrę prologu i epilogu. Przedstawienie rozpoczynało się bowiem już w foyer Sceny przy Wierzbowej, gdy młody aktor Kamil Przyszał wypowiadał fragmenty przedmowy Davy Sobel do *Kosmosu* Gileasa Sparrowa i wprowadzał widzów do sali teatralnej. Słowami przedmowy, przypominającymi kosmiczną skalę, w której ziemia jest – jak u Słowackiego – „plamą na nieskończoności błękitnie”, spektakl także się kończył.

Akcja pierwszego aktu przedstawienia, rozegranego na niemal pustej, pogrążonej w półmroku scenie, ogniskowała się wokół genezyjskich dziejów Eoliona i jego ponownego spotkania z Atessą – wcieloną w Córkę Rybaka Siostrą i Żoną, a także choroby i śmierci Księcia. Jarocki włożył w usta Eoliona tylko jeden fragment nie pochodzący z *Samuela Zborowskiego* (*Genezis z Ducha*), skrócił tekst dramatu

¹⁵³ J. Sieradzki, *Sila fatalna. Co teatry wyrabiają ze Słowackim*, „Polityka” 1999, nr 16, s. 65.

¹⁵⁴ Piszą o nim szerzej Anna i Arkadiusz Płóciennikowie w wielokrotnie już cytowanym artykule. A.A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej..., s. 297-305.

¹⁵⁵ Por. *Sprawa wg „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego...*, s. 59.

¹⁵⁶ J. Kopciński, *Kreatywni romantycy...*, s. 5. W rozdziale zatytułowanym *Samuel Zborowski, Akt V, wersy 531-546* Rymkiewicz pisze: „Akt V rozgrywa się w niebie, gdzie przed Tronem Bożym toczy się proces między Samuelem Zborowskim a Janem Zamojskim. Obaj są oczywiście duchami czy raczej trupami, duchami-trupami, ale tylko o Zamojskim mówi się wyraźnie, że to jest trup. Samuel używa swojej ściętej głowy – wspaniały pomysł – jako latarni, którą oświetla trupa Zamojskiego [...]. Ponieważ Słowacki (dokładnie tak jak ja) sprzyjał Zborowskiemu i jego projektowi skrajnie anarchicznej wolności, proces przed Tronem Bożym poprowadził w ten sposób, żeby dla widza lub czytelnika było całkowicie jasne, kto w sporze między Zborowskim a Zamojskim miał rację, a kto jej nie miał. Każąc ściąć Samuela, kanclerz, zdaniem Słowackiego, popełnił straszliwą, najstraszliwszą zbrodnię – ściął bowiem, za jednym zamachem, Polskę i Chrystusa”, J.M. Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010, s. 135-136.

w minimalnym stopniu, nie usunął także z niego wątków ironicznych – została więc zachowana przewrotna rozmowa między Bukarym a mnichami, wskazywana zresztą przez reżysera jako „jedna z kluczowych scen w dramacie”¹⁵⁷. Aktorstwo części I sceny przywołało na myśl tradycje Teatru Rapsodycznego, skupionego wokół wagi wypowiedzianych słów. W pierwszej części drugiego aktu, rozegranej w „Klubie u Amfitryty”, gdzie przy dźwiękach deathmetalowego utworu grupy Behemoth Lucyfer oddawał się dzikim tańcom z mieszkankami morskich głębin, ta konwencja ulegała całkowitemu przełamaniu. Jacek Wakar pisał: „Podejrzewam tu reżysera o ironię, bo podejmuje trop całkiem innego teatru, tego firmowanego przez najmłodszych dziś młodych artystów. Jakby chciał udowodnić, że też tak potrafi. Mam wątpliwości, czy to było konieczne”¹⁵⁸.

Druga sekwencja wprowadzała widzów w zupełnie inny nastrój. Podczas gdy z projektorów wyświetlane były obszerne fragmenty uroczystości pogrzebowych Juliusza Słowackiego z 1927 roku, a z głośników wybrzmiewał *Marsz żałobny* Chopina, Sprawozdawca przywoływał na przemian listy kardynałów sprzeciwiających się pochówkowi poety na Wawelu i słynne przemówienie marszałka Piłsudskiego. Komentatorem uroczystości uczynił Jarocki Lucyfera, który rozstawiał na scenie zapalone znicze, przedrzeźniał Sprawozdawcę, dopowiadał za niego końcówki zdań, wreszcie poprawił słynne „bo królom był równy” na „by”. Tymczasem na oczach widzów dokonywała się symbolicznie rekonstrukcja wydarzeń, które miały doprowadzić do ponownego zakłócenia spokoju krypty królów. Nad głowami zgromadzonych pod przewodnictwem księdza kobiet w żałobie i próbujących na nowo rozpętać stary spór Zborowskiego i Zamoyskiego rozlegał się huk, który wielu krytyków uznało za odwołanie do katastrofy samolotu prezydenckiego. Jarocki wykorzystał w tej scenie fragmenty *Dziadów* i *Odpowiedzi na Psalm* przyszłości Słowackiego, dowodząc, że za pomocą dziewiętnastowiecznych tekstów z powodzeniem można komentować współczesną rzeczywistość.

Akt trzeci stanowił obronę Samuela, dokonaną brawurowo przed boskim tronem przez Lucyfera. Scenę przecinał wielki, pochyły podest, dzielący strony rozprawy, z balkonów przypatrywały się sądowi Duchy i Walkirie. W ujęciu Jarockiego oddzielony od „Ja” (jego kwestie wypowiadał Eolion) Lucyfer/Adwokat miał rysy Chrystusowe – domagał się od Boga kielicha goryczy¹⁵⁹. W finale spektaklu, po samouczestwieniu Lucyfera, reżyser umieścił słowa Chrystusa z wariantu tekstu: „[...] Nie jestem Bogiem zmarłych – ale żywych”. „Sprawa” ulega więc u Jarockiego przedawnieniu. „Chrystus uchyla się od wyroku, uważając tych uczestników sporu, którzy chcą trwać przy swoich racjach, za pozostających w błędzie”¹⁶⁰ – jak pisał Jerzy Axer.

Centralną postacią *Sprawy* Jarocki uczynił Lucyfera, nie tworząc jednak – jak sto lat wcześniej Zelwerowicz – jego bezkrytycznej apologii. Jacek Kopciński pisał:

Lucyfer Bonaszewskiego ma wiele twarzy. Wobec Księcia jest przebiegłym sługą, wobec braciszków – sprytnym demonem, który płata figle i zwykłą biesiadę zamienia w czarną mszę. Na dnie oceanu, wśród morskich nimf, które Jarocki uczyni tancer-

¹⁵⁷ J. Kowalska, *Bonaszewski, czyli Konrada życie po życiu*, „Teatr” 2013, nr 11, s. 23.

¹⁵⁸ Por. J. Wakar, *Przedawnienie*, „Przekrój” 2011, nr 39, s. 42.

¹⁵⁹ J. Axer, *Sprawa...*, s. 16.

¹⁶⁰ Tamże, s. 15.

kami współczesnej dyskoteki, Lucyfer pokaże twarz lubieżną i dziką, cofając się na moment do dnia, w którym zrzucił swoją skórę węża. Powtarzając za Sprawozdawcą słowa polityków, duchownych i poetów o Słowackim, które padły podczas jego po- grzebu, jest ironiczny i bardzo przenikliwy [...]. Natomiast jako adwokat Samuela uosabia przede wszystkim ludzką tęsknotę za Bogiem. Lucyfer zawsze odbija się w oczach tych, przed którymi staje – stając przed Chrystusem, odśłania w sobie wszystko, co w człowieku najpiękniejsze¹⁶¹.

Obok kreacji Mariusza Bonaszewskiego krytycy wskazywali także na znakomitą rolę Dominiki Kluźniak – „charyzmatycznej aktorki o niepokojącym emplotem poważnego, przedwcześnie dojrzałego dziecka, które tak często powtarza się w wierszach Słowackiego i stanowi jego poetyckie *alter ego*”¹⁶² – wykreowanej na androgyniczną postać Eoliona, dziecka-poety. Wskazywano również na rolę Samuela i Kanclerza:

Kanclerz Zamoyski w interpretacji Jerzego Radziwiłowicza to rola-znak. Ubrany w złoty żupan, w ostatnim akcie, który wypełnia w całości niebiański sąd nad jego bohaterem, jedynie patrzy w dal wzrokiem stępionym od bólu. Samuel Waldemara Kownackiego jest figurą polskiego szlachcica jakby wyjętą z tradycji bez próby przewartościowania. Obaj aktorzy swe zadania wypełniają bez zarzutu, a że ze sceny nie lecą iskry, to zasługa przede wszystkim zamkniętej formy dramatu Słowackiego, której swym zwyczajem podporządkował się wierny literaturze Jarocki¹⁶³.

Sprawa podzieliła krytyków. W pierwszym odruchu skupiono się na tropieniu wątków politycznych¹⁶⁴, dopiero późniejsze analizy wskazywały na ponadczasowe wartości spektaklu Jarockiego, uznanego przez jednych za arcydzieło, przez innych za spektakl nieefektowny – przez wszystkich jednak za inscenizację trudną i przeznaczoną dla odpowiednio przygotowanego grona odbiorców¹⁶⁵.

¹⁶¹ J. Kopcziński, *Kreatywni romantycy...*, s. 5.

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ J. Wakar, *Przedawnienie...*, s. 42.

¹⁶⁴ Andrzej Horubała pisał: „Po mieście krąży plotka: Jerzy Jarocki zrobił PiS-owski spektakl. Tak ponoć po premierze powiedziała wielkiemu reżyserowi sama Maja Komorowska. I nie jest w tej opinii odosobniona. Oburzeni i zniesmaczeni są też inni. Czy mają rację? Czy reżyser zdradził? Jeśliby uznać, że cały polski romantyzm opowiada się za formacją polityczną Jarosława Kaczyńskiego, że człowiekiem prezesa jest każdy, kto na Smoleńsk chciałby popatrzeć przez pryzmat życia duchowego, że w ogóle zajmowanie się sprawami ducha Narodu jest PiS-owskie – to owszem, Jarocki zrobił spektakl PiS-owski”. A. Horubała, *Jest sprawa*, „Uważam Rze” 2011, nr 35, s. 50. Szymon Spichalski pisał z kolei: „Bzdurą są narzekania pseudoliberalnego środowiska na «sprzedanie się» Jarockiego, rzekomą pro-PiSowskość. *Sprawa* nie jest charakterystycznym dla tego politycznego środowiska demagogicznym bełkotem, ale świadomą, dojrzałą realizacją. Wychodzi naprzeciw sztucznemu, agresywnemu językowi Rymkiewicza i odradzającemu się ruchowi kościelno-nacjonalistycznemu, ale jednocześnie przedrzeźnia nurt neointeligentnej elity, uważającej Smoleńsk jedynie za powód dla manifestacji „hołoty pod krzyżem” i traktującej go jako epizod z «Faktów» na TVN-ie”. Sz. Spichalski, *Po wiekach męki...*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-wiekach-meki-8230.html> [24.03.2015].

¹⁶⁵ „[...] *Sprawa* jest projektem szlachetnym, adresowanym do ludzi, którzy z tworem Słowackiego wcześniej się zetknęli, zatem cokolwiek wiedzą o mistycznym okresie w jego twórczości. Przedstawienie ostentacyjnie wyrzeka się też prób tłumaczenia hermetycznych, złamanych fraz

*

Premiera ostatniej dotychczas inscenizacji *Samuela Zborowskiego*¹⁶⁶ odbyła się 5 października 2013 roku w Teatrze Nowym w Łodzi. Reżyserii podjął się Szymon Kaczmarek, dawniej asystent Krystiana Lupy, na stałe związany ze Starym Teatrem w Krakowie, dramaturgiem spektaklu był Żeliszław Żelichowski. Poza scenami z *Samuela* (kolejno: rozmowa Księcia i Eoliona, Eoliona i Dziewczyny, Amfitryty i Lucyfera oraz fragmenty finałowego sporu z aktu V), autorzy przywołali afrykański mit o stworzeniu świata oraz fragmenty *Samuela Zborowskiego* Jarosława Marka Rymkiewicza. W trwającym nieco ponad godzinę spektaklu pojawiły się także kadry z *Szalonego Piotrusia* w reżyserii Jeana-Luca Godarda i reminiscencje z filmu *2001: Odyseja kosmiczna* w reżyserii Stanleya Kubricka. Sam Kaczmarek tak mówił o swojej lekturze *Samuela*:

Można to odczytać jako konflikt między państwem prawa a obywatelem, który dopomina się swobody. Ważne, że Lucyfer ma do tego konfliktu podejście instrumentalne. Zachęca, by spojrzeć szerzej niż tylko na konflikt między mężczyznami. Zborowski to wyraził pewnej idei, ale ona została stłamszona przez wykorzystującego przepisy prawa Zamoyskiego. Lucyfer pokazuje, że jest pewien rodzaj wolności, anarchii, którego nie akceptujemy, bo wszystko musi być poukładane i realizowane stopniowo. Mnie się jednak wydaje, że są sytuacje, kiedy trzeba krzyknąć, tupnąć nogą i na pewne rzeczy nie godzić się¹⁶⁷.

Zgodnie z taką wykładnią wątek genezyjski traci w spektaklu rację bytu. Kaczmarek wprawdzie zarysował na scenie wszystkie główne motywy dramatu, trudno jednak powiedzieć, że potraktował je poważnie. Spektakl był rozgrywany na scenie przedzielonej w połowie zastawkami z pleksi, podczas gdy akcja w większości odbywała się na proscenium, na drugim planie widzowie mogli dostrzec pozostałych aktorów, odgrywających epizody lub czekających na swoją kolej. Jeszcze przed rozpoczęciem przedstawienia na ekranach zawieszonych w foyer można było zobaczyć nagranie czworga aktorów naśladowujących gesty i odgłosy małp – popisy małpiej grupy rozpoczynały także przedstawienie, a w jego dalszej części „małpy” przejmowały rolę specyficznego chóru. Ten koncept, zaczerpnięty prawdopodobnie z początkowych ujęć *Odysei kosmicznej* Kubricka, stanowił, jak można sądzić, wariancję na temat motywu ewolucji. Pojawienie się bowiem w grupie „małp” ubranego w złocistą bluzę i czarne okulary przeciwsłoneczne Lucyfera (Marcin Król), doprowadzało je do przestoczenia się w grupę celebrytów, którzy, już w pozycji wyprostowanej, recytowali kolejne fragmenty dramatu do mikrofonów. Nieskomplikowane skojarzenia wyznaczają także porządek wprowadzania innych motywów *Samuela*. Tak więc niepokój Księcia o zdrowie psychiczne syna został oddany za pomocą specyficznych egzorcyzmów odprawionych przez ojca (wypisanie na ścianach symboli

oryginału na język bardziej przystępny, łatwy do przyswojenia dla widzów przyzwyczajonych do dzisiejszego teatru szybkiego reagowania”. J. Wakar, *Przedawnienie...*, s. 42.

¹⁶⁶ Por. przypis 1.

¹⁶⁷ Ł. Kaczyński, *Lucyfer widzi to inaczej...*, „Polska Dziennik Łódzki” 2013, nr 230, s. 12.

K+M+B i okadzenie pomieszczenia kadzidłem¹⁶⁸), zaś miłosny dialog między Eolionem i córką Rybaka został sprowadzony do gonitwy po scenie, ukoronowanej sceną seksu oralnego i wspólnego zażywania narkotyków (wówczas parze kochanków „przypominały się” czasy starożytnego Egiptu). Znakiem podwodnego zleniwienia ducha Amfitryty stała się jej kąpiel w wannie, a złoty stój Lucyfera oddawał symbolizowaną przezeń postawę złotej wolności. Reżyser dokonał kontaminacji postaci: Lucyfer wypowiadał kwestie Adwokata i JA, Dziewczyna odgrywała rolę Diany, Księżę był jednocześnie Kanclerzem, a Eolion – Samuelem. Rodzajem przeciwnika ideowego Lucyfera stał się, ubrany podobnie jak on w złotą bluzę, ale o kilka dekad starszy Bukary – w spektaklu, jak można sądzić, rzecznik pojednania zwaśnionych stron, nie zaś agonu. W finale przedstawienia przegrany Lucyfer został wyniesiony ze sceny na ramionach aktorów i pochowany, po chwili wyświetlała się jednak projekcja jego twarzy, kiedy wypowiadał – niedokładnie zacytowany – fragment książki Jarosława Marka Rymkiewicza:

Jest wiele różnic między nami, Polakami żyjącymi w wieku XXI, a Polakami, którzy żyli w wieku XVI. Wśród nich jedna wydaje mi się najciekawsza, ale i najtrudniejsza do wytłumaczenia – że oni byli dzielniejsi niż my, że żyli odważniej, że w życiu swoim znajdowali coś takiego, co dawało im śmiałość, co ośmielało ich do istnienia. Owszem, lubili pokój i wiedzieli dobrze, jakie można mieć z niego przyjemności, ale kiedy trzeba było zaryzykować to ryzykowali i lubili to swoje ryzykanctwo. Dzielność w istnieniu – to jest właśnie to, co by się nam tutaj przydało i czego dobrze byłoby się od nich nauczyć. Kto był wolny, ten miał w rękę całe swoje życie, mógł ze swoim życiem zrobić co chciał, mógł żyć śmiało i ryzykować. Życie tak pojęte i tak przeżywane stawało się zakładem, który zawierało się z losem – zakładałam się z tobą, mój losie, że będę żył tak, jak mi się podoba; zakładałam się, że będę robił to co podpowiada mi moja wolność, to, na co ona mi pozwala; a teraz powiedz mi, co zamierzasz ze mną zrobić.

Może wolność to jest coś, co dostaje się od przodków, jakiś dar genów, ale nawet jeśli tak jest, to nie wszyscy, którzy są obdarowywani, przyjmują ten dar. Biorą go najlepsi, składając w ten sposób dowód, że dar im się podoba. Najlepsi, to znaczy ci, których Nietzsche nazwał nadludźmi. Ta wymyślona przez niego nazwa była zresztą niezręczna i niepotrzebna, bowiem w wolności nie ma nic nadludzkiego. Żadna nadludzkość w ogóle nie istnieje i nie może istnieć, ludzkość – owszem, istnieć może, choć nie musi. Ale archaiczne i anarchiczne szlachectwo istnienia to jest coś, co posiadają też niektóre zwierzęta, także niektóre rośliny. Wolne i spokojne w swoim wolnym bytowaniu żubry i losie, wolne i okrutne dęby i akacje. W tym sensie można by mówić, że wolność to jest dar – nie od dawnych rycerzy, lecz dar od archaicznego istnienia. Nie ma bowiem zwierząt dzikich, są tylko zwierzęta wolno żyjące¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Monika Wąsik interpretowała tę scenę jako aluzję do polityki łódzkich władz: „W inscenizacji Kaczmarka na ścianach skleconego z płyt domu Ojciec umieszcza błogosławieństwo: «K+M+B 2012-2016». Błogosławieństwo nie chroni domu przed złem, bo już w kolejnej scenie konstrukcja rozpada się na kawałki. Być może ten dom wydaje się zbyt ciasny dla trzech królów, zwłaszcza jeśli wszyscy chcą rządzić jednocześnie w czasie tej samej czteroletniej kadencji”. M. Wąsik, *Zborowski wolno żyjący*, „Teatr” 2014, nr 3, s. 59.

¹⁶⁹ Scenariusz spektaklu *Samuel Zborowski* w reż. Sz. Kaczmarka, udostępniony dzięki uprzejmości p. Marty Olejniczak z Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.

O swoim stosunku do Jarosława Marka Rymkiewicza Kaczmarek mówił: „Można powiedzieć, że jest on właśnie taką postacią lucyferyczną. Przez jednych wyklęty, a może nie do końca zrozumiany. Chwalimy go za kunszt literacki, ale boimy się tego, co mówi, bo nie wiadomo, co z tym zrobić”¹⁷⁰. Monika Wąsik interpretowała scenę finałową jednoznacznie: „To końcowe «przesłanie» [...] w inscenizacji Kaczmarka brzmi tak kuriozalnie, że musi zostać odebrane jako kpina”¹⁷¹.

Mimo opinii Hanny Baltyn, która dostrzegła w łódzkim przedstawieniu „projekt bardzo interesujący”¹⁷², większość recenzentów utrzymała swoje wypowiedzi w zdystansowanym tonie, wskazując rzetelnie tropy interpretacyjne z zastrzeżeniem, że spektakl nie jest łatwy w odbiorze. Łukasz Kaczyński pisał:

Trudno od reżysera żądać wyjaśnienia wszelkich zawłości dramatu czy „tłumaczenia” jego języka. Wypada jednak uwydatnić myśl czy myśli przewodnie, zadbać o ich klarowne przejawianie się na scenie. Tymczasem łatwiej wskazać te, które mniej skupiają uwagę reżysera – wolności ujętej w kategoriach społecznych ustąpiła m.in. genezyjska wędrowka Ducha. Do niej nieśmiało nawiązuje początkowa, ciekawa scena, pożyczona z *Odysei kosmicznej*, tyle że zamiast czarnego Monolitu pośród małą zjawia się Lucyfer (Mateusz Król) dopominający się o swoje prawa, jako ten bliższy człowiekowi niż niedosięgly Bóg¹⁷³.

*

Przegląd dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznych inscenizacji *Samuela Zborowskiego* można zakończyć przywołaniem sądu Marty Piwińskiej:

Chyba tylko jedno, wychowane przez modernistów, pokolenie w Polsce znało późnego Słowackiego mniej więcej tak, jak znamy Mickiewicza. Ci, których młodość przypadła na początek naszego wieku, kiedy w 1927 roku sprowadzono ciało Słowackiego, wiedzieli, że na Wawelu spocznie autor *Króla-Ducha* – nie autor *Kordiana*, *Balladyny*, *Beniowskiego*. Ale był to jego zmiernik. Właśnie wtedy zaczynały się lata niechęci do duchów i do wszelkiej literatury ciemnej i dziwnej. [...] Od pewnego czasu sytuacja się zmieniła. „Wraca romantyzm”¹⁷⁴.

Diagnoza badaczki pochodzi z 1992 roku – trudno się jednak oprzeć przekonaniu, że w odniesieniu do dziedziny teatru nabiera ona właściwej mocy dopiero dziś.

Bibliografia

Axer J., *Sprawa*. W: *Sprawa wg „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego*. Scenariusz i opracowanie tekstu Jerzy Jarocki. Program do przedstawienia. Teatr Narodowy, Warszawa 2011.

¹⁷⁰ Ł. Kaczyński, *Lucyfer widzi to inaczej...*, s. 12.

¹⁷¹ M. Wąsik, *Zborowski wolno żyjący...*, s. 59.

¹⁷² H. Baltyn, *Bardzo łódzki „Zborowski”*, <http://teatralny.pl/recenzje/bardzo-lodzki-zborowski,54.html> [24.03.2015].

¹⁷³ Ł. Kaczyński, *Genesis z krwi, ale nie z ducha*, „Polska Dziennik Łódzki” 2013, nr 234, s. 11.

¹⁷⁴ M. Piwińska, „Najdziwniejszy poemat literatury polskiej”. „Samuel Zborowski” oraz dwie taktyki romantyzmu. W: *tejsze, Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 233.

- Baltyn H., *Bardzo łódzki „Zborowski”*, <http://teatralny.pl/recenzje/bardzo-lodzki-zborowski,54.html> [24.03.2015].
- Bąk B., *Dialog o narodzie*, „Słowo Polskie” 1970, nr 122.
- Beylin K., *Wielka poezja*, „Express Wieczorny” 1962, nr 279.
- Chwistek L., *Andrzej Pronaszko*, „Scena Lwowska” 1932/1933, z. 4.
- Ciechowicz J., *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992.
- Csató E., *Leon Schiller*, Warszawa 1968.
- Ćwikowski A., *Z teatru. O wystawieniu „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego na scenie lwowskiej*, „Dziennik Ludowy” 1932, nr 236.
- Eustachiewicz L., *O „Samuelu Zborowskim” Słowackiego*. W: Program do *Samuela Zborowskiego* w reżyserii A. Witkowskiego, Wrocław 1970.
- Fik M., *Czy istnieje dramat niesceniczny*, „Twórczość” 1981, nr 5.
- Fik M., *Trzydzieści pięć sezonów*, Warszawa 1981.
- Fik-Augustyniak M., *Tzw. dramaty mistyczne Słowackiego na scenach Polski Ludowej na tle tradycji teatralnej. (Dokumentacja)*, maszynopis, Biblioteka IBL PAN, sygn. 659/3, t. 2.
- Filler W., *Dyrektor Lucyferem*, „Polityka” 1962, nr 48, s. 6.
- Flaszen L., *Prawda, alkohol, poezja*. W: tegoż, *Teatr skazany na magię*, Kraków 1983.
- Frankowska B., *Albo obrońca, albo prawo*, „Teatr” 1970, nr 17.
- Gacowa H., *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut. Tom 11: Juliusz Słowacki*, Wrocław 2000.
- Godlewska J., *Sześć osobliwych godzin*, „Teatr” 1985, nr 11.
- Godlewski S., *„Księżę niezłomny”*, „Samuel Zborowski” i „Złota czaszka”, „Gazeta Warszawska Poranna” 1927, nr 173.
- Grubiński W., *Arcypoeta w teatrze*, „Świat” 1927, nr 28.
- Grubiński W., *Słowacki w teatrze. Teatr Narodowy. Przedstawienie uroczyste „Księżę Niezłomny” – tragedia J. Słowackiego według Calderona de la Barca*, „ABC” 1927, nr 174.
- Gruszczyński P., *Wylał i zasnął*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 14.
- Hahn W., *„Samuel Zborowski” w Łodzi 1911 r.*, „Ruch Literacki” 1934.
- Hebanowski S., *Od reżysera*. W: Program do *Samuela Zborowskiego*, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1977, b.n.s.
- Hebanowski S., *Wiele twarzy Lucyfera*, „Teatr” 1963, nr 2.
- Horubała A., *Jest sprawa*, „Uważam Rze” 2011, nr 35.
- Horzyca W., *Misterium kosmiczne o Samuelu Zborowskim*, „Scena Lwowska” 1932/1933, z. 1.
- Kaczyński Ł., *Genesis z krwi, ale nie z ducha*, „Polska Dziennik Łódzki” 2013, nr 234.
- Kaczyński Ł., *Lucyfer widzi to inaczej...*, „Polska Dziennik Łódzki” 2013, nr 230.
- Kopciński J., *Kreatywni romantycy*, „Teatr” 2011, nr 11.
- Kotlarczyk M., *Teatr rapsodyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z.1-4.
- Kowalska J., *Bonaszewski, czyli Konrada życie po życiu*, „Teatr” 2013, nr 11.
- Koziara A., *Na przykład w Gdańsku lub Białymstoku*, „Teatr” 1977, nr 15.
- Kraśniński E., *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913-1939*, Warszawa 1991.
- Kreczmar J., *Na marginesie przedstawienia*. W: *Samuel Zborowski*. Program przedstawienia w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, Kraków 1965.
- Krzemień T., *„Bo jeśli cud jest – to do nas należy”*, „Kultura” 1981, nr 11.

- Kudliński T., *Objawienie romantyzmu*. W: tegoż, *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972.
- Kudliński T., *Odpowiedź na Ankietę w sprawie polskich klasyków*, „Teatr” 1963, nr 4.
- Kudliński T., *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 16.
- Lipiec W., *Zelwerowicz i scena łódzka*, Łódź 1960.
- Łąpiński S., „*Samuel Zborowski*”, *dramat w 4 aktach Juliusza Słowackiego; scenizował Wilhelm Feldman*, „Rozwój” 1911, nr 205.
- Mamoń B., „*Samuel Zborowski*”, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 50.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918-1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985.
- Marczak-Oborski S., *Teatr w Polsce 1918-1939*, Warszawa 1984.
- Mościcki T., *Noc żywych trupów*, „Życie” 1999, nr 68.
- Natanson W., *Oczyrna wyobraźni*, „Teatr” 1963, nr 2.
- Ostromięcki B., „*Samuel Zborowski*” w *Teatrze Rapsodycznym*, „Warszawa” 1947, nr 7.
- Piszczkowski M., *Na lwowskiej scenie – zaczęto Słowackim*, „Kurier Poznański” 1933, nr 85.
- Piwińska M., „*Najdziwniejszy poemat literatury polskiej*”. „*Samuel Zborowski*” oraz *dwie taktyki romantyzmu*. W: tejże, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Płóciennikowie A.A., „*Samuel Zborowski*” na *scenie polskiej*. W: „*Świat z tajemnic wypowiedzany...*”. *Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.
- Podhorska-Okołów S. [S.P.O.], *Z teatrów*, „Bluszcz” 1927, nr 28.
- Popiel J., *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941-1967*, Kraków 2006.
- Program do przedstawienia ...*wybrałem dziś zaduszne święto* na podstawie „*Samuela Zborowskiego*” Juliusza Słowackiego. Teatr Narodowy, Warszawa 1999, b.n.s.
- Pysiak K., *Hanuszkiewicz poszukujący*, „Zwierciadło” 1981, nr 16.
- Pysiak K., *Strindberg i Słowacki – na scenie Wybżeża*, „Zwierciadło” 1977, nr 51.
- Rychłowski K., *Otwarcie sezonu w teatrze lwowskim*, „*Samuel Zborowski*” Juliusza Słowackiego, „Kurier Lwowski” 1932, nr 287.
- Rymkiewicz J.M., *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010.
- Schneider S., *Teoria palingenezy w „Samuelu Zborowskim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1905, z. 2-3, r. 4.
- Sieradzki J., *Sąd wielkich duchów*, „Twórczość” 1986, nr 1.
- Sieradzki J., *Siła fatalna. Co teatry wyrabiają ze Słowackim*, „Polityka” 1999, nr 16.
- Słobodzianek T. [Koniecpolski J.], *Spowiedź dziecięcia wieku*, „Polityka” 1981, nr 23.
- Słonimski A., *Trzy wieczory Słowackiego*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 27.
- Słowacki J., *Dziela*, t. IX, red. J. Krzyżanowski, opr. Z. Libera, Wrocław 1949.
- Słowacki J., *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. XIII, cz. I, Wrocław 1963.
- Spichalski Sz., *Po wiekach męki...*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-wiekach-meki-8230.html> [24.03.2015].
- Starczak-Kozłowska K., „*Poeta pamięta...*”, „Fakty” 1981, nr 9.
- Strzelecki Z., *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963.
- Terlecki T., „*Samuel Zborowski*” na *scenie lwowskiej*, „Słowo Polskie” 1932, nr 282, 283.
- Timoszewicz J., „*Dziady*” w *inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970.
- Treugutt S., *Proces o Polskę*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 48.

- Troszyński M., „Wybrałem dziś Halloween...”. O „Samuelu Zborowskim” Słowackiego po spektaklu Janusza Wiśniewskiego w Teatrze Narodowym „wybrałem dziś zaduszne święto”, „Teatr” 1999, nr 5.
- Wakar J., *Przedawnienie*, „Przekrój” 2011, nr 39.
- Wąsik M., *Zborowski wolno żyjący*, „Teatr” 2014, nr 3.
- Wojdowski B., *Człowiek kładzie głowę pod topór na niby*, „Teatr” 1971, nr 3.
- [Woy], *Warszawskie Spotkania Teatralne. „Samuel Zborowski”*, „Express Wieczorny” 1970, nr 294.
- Wysińska E., *Poezja i Logika*, „Nowa Kultura” 1962, nr 49.
- Zaduszne święto w Narodowym – z Januszem Wiśniewskim rozmawia Jan Bończa-Szabłowski*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 65.
- Żmudzka E., *Aż się forma ciała ułoży... według harmonii ducha*, „Teatr” 1981, nr 10.
- Żmudzka E., *Po spotkaniach*, „Zwierciadło” 1971, nr 2.
- Żurowski A., *Hebanowski. Monografia artystyczna*, Warszawa 1984.
- Żurowski A., *Mistyczny spór o Polskę*, „Kultura” 1977, nr 32.
- [b.a.] Recenzja *Samuela Zborowskiego*, „Warszawa” 1947, nr 3.
- [b.a.], *Słowackiego „Samuel Zborowski” w teatrze łódzkim*, „Krytyka” 1911, t. 4, s. 216.

Summary

The story of *Samuel Zborowski*'s produce, called “the strangest poem of Polish literature”, is not easy to recapture. Until today there is an opinion, that Słowacki's drama was only released several times. Many authors give the erroneous date of the premiere, the opinions about the individual realizations differ a lot. Sources from which you can reproduce the story of the staging are exceptionally imperfect. Most of the reviews concerning the theatrical reading of Samuel come from press releases or compilations or memoirs, written many years after the premiere. Not all of the directors' specimen have survived, there are only three of sixteen. The purpose of this article is therefore not an objective reconstruction of history Samuel Zborowski's scenic, but a story about what and how was reminiscent of it.

Biogram

Maria Makaruk – literaturoznawczyni i teatrołożka, badaczka dziejów inscenizacji dramatu romantycznego i współczesnego teatru. Od 2010 roku jest adiunktem w Zakładzie Literatury Romantyzmu ILP UW. Studiowała filologię polską w latach 1999-2004 i teatrologię w Akademii Teatralnej w latach 2007-2012. Tytuł doktora nauk humanistycznych uzyskała w 2009 roku. Jest przewodniczącą Warszawskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

maria.makaruk@gmail.com

