



**STARY
TEATR**

NOC LISTOPADOWA

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: J. P. GAWLIK

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

NOC LISTOPADOWA

sceny dramatyczne
z muzyką Zygmunta Koniecznego

AKTORZY:

B. BOSAK, T. BUDZISZ-KRZYŻANOWSKA,
E. CIEPIELA, M. DUKIET, A. DYMNA,
Z. JAROSZEWSKA, E. KARKOSZKA,
W. KRUSZEWSKA, Z. NIWIŃSKA,
M. RABCZYŃSKA, J. BĄCZEK, A. BUSZEWICZ,
E. DOBRZAŃSKI, A. FABISIAK, J. FEDOROWICZ,
M. GRĄBKA, S. GRONKOWSKI, E. LUBASZENKO,
J. MORGALA, J. NOWAK, J. NOWICKI,
T. OLSZYN, L. PISKORZ, A. ROMANOWSKI,
J. STUHR, M. SZARY

ADAPTACJA, REŻYSERIA I SCENOGRAFIA

ANDRZEJ WAJDA

KOSTIUMY

KRYSZYNA ZACHWATOWICZ

PREMIERA W STARYM TEATRZE

13 stycznia 1974

JAN PAWEŁ GAWLIK
LEGENDA
I PRAWDA
„NOCY LISTOPADOWEJ”



ŁAZIENKI
fotografował
ANDRZEJ WAJDA

Jakem miał czytać książkę, zawsze bra-
tem dramat, nie powieść. Mając Szekspira,
inne książki zdają mi się niepotrzebne
do czytania. (...) Przeczyta się stron sto
powieści i nic w nich się nie znajdzie —
u Szekspira cztery wiersze rozmowy mię
poruszają, rozgorączkują, roznamiętniają ich
życiem, werwą, grą wyrazów, siłą i tę-
gocją charakterów.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
(Z listu do Lucjana Rydla,
w drodze do Reims, we Francji,
dn. 27 czerwca 1890 r.)

1.

Jeśli prawdą jest, że obok misterium teatru ujawnia się na scenie najbardziej współczesna treść utworu, to *Noc listopadowa* jest dla nas rodzajem konfrontacji. Konfrontacji jednego z najbardziej efektywnych mitów, stworzonych przez literaturę ostatnich stu czterdziestu lat, z odczuciami i doświadczeniem naszej epoki. Mit ten zadomowił się tak głęboko w polskiej świadomości narodowej, że warto przyrzeć się raz jeszcze, przyjrzeć z bliska, jak wszystkiemu, co w naszej kulturze ważne i głębokie. Oczywiście, jeśli nie chcemy pozostać obojętni wobec fe-tyszy narodowej przeszłości. Jeśli kreacyjną i wychowawczą rolę sceny rozumiemy bardziej zobowiązująco niż wynika to z popularnych haseł. Dyskusja taka toczy się zresztą poprzez pokolenia. Zapoczątkowała ją przecież Wielka Emigracja, pogłębiła i rozszerzyła historia. Lata 1863—64 a zwłaszcza rok 1944 nadały jej szczególną, dziś jeszcze aktualną doniosłość. Stosunek do ceny, jaką płaci się za realizację nie przemyślanych zamierzeń, kształt i kierunek aspi-

racji narodowych pozostaną jeszcze długo jednym z podstawowych sprawdzianów naszej dojrzałości. Fakty są zresztą zazwyczaj mniej dyskusyjne (choć równocześnie: mniej znane!), sporne są natomiast interpretacje. A w interpretacji nocy listopadowej szacunek dla faktów i ściśle z szacunkiem takim związany naturalny krytycyzm zadziwiająco łatwo ustąpiły miejsca procesowi mitologizacji. To, co szlachetne, zapalne, bezkompromisowe, przesłoniło bez trudu to, co dojrzałe i trudniejsze zarazem. Przy-słoniło tak dokładnie, że przez pokolenia uniemożli-
wiło jakąkolwiek poważniejszą dyskusję. Emocja wy-
parła rozsądek, wiara zawęziła pole widzenia,
a wiarę, wiadomo, można przyjąć albo odrzucić, ale
czy można z nią dyskutować?

Jeśli więc znajdzie się w tych rozważaniach — lub na scenie Starego Teatru — nieco bardziej krytyczny stosunek do wydarzeń tamtej nocy, jeśli przekształci się on w rodzaj polemiki z poświęconą jej historio-
grafią i mitologią narodową, to nie dlatego, że nie
doceniamy koronnego argumentu apologetów Wy-
sockiego: budzenia i utrwalania świadomości naro-
dowej. Stworzenia faktów, które sprawie polskiej
nadały w pierwszej połowie XIX wieku ogólnoeuro-
pejskiego, chociaż równocześnie tragicznego rozgłosu.
Doceniamy ich racje, nie mamy jednak pewności, czy
była to naprawdę jedyna droga. Jedyna droga pod-
trzymywania świadomości i woli narodu. Czy przy-
padkiem nie stworzono tu mitu zgodnego może z na-
szym charakterem, ale mniej korzystnego dla
świadomości i wiedzy historycznej naszego społec-
zeństwa? Czy — jednym słowem — wszelkich ideo-
logii, apologii i związanych z tym narodowych pro-
cesów kanonizacyjnych, które tak hojnie objęły tam-

te wydarzenia, nie konstruowano i nie przeprowadzano *ex post*, na użytek zaistniałych faktów? Dla usprawiedliwienia wcześniej popełnionych błędów? Przypuszczenie to wydaje się tym bardziej uzasadnione, że pokolenie, które przygotowało, zdecydowało i zaprzepaściło insurekcję pozostało przy głosie również po upadku powstania. Ono to głównie kształtowało literaturę i świadomość narodu. Ono zadbało o legendę. Chociaż równocześnie: ono również formułowało pierwsze zastrzeżenia. Powstała legenda z natury rzeczy głównie literacka. Co mówi o niej historia?

Koronna kreacja tego mitu — *Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego — szczególnie nadaje się do podobnych rozważań. Zarówno dla miejsca jakie od lat zajmuje w tradycji polskiego teatru, jak i dla może niezamierzonej, ale istniejącej wieloznaczności jej symboli.

Wyspiański pisał apologię belwederczyków. Ale apologia ta, przez siedemdziesiąt lat dzielących nas od powstania utworu, wywietrzała już z jego dialogów. Ustąpiła miejsca historiozofii zapewne mniej romantycznej. Za to nieporównanie lepiej rozumianej przez pokolenie, które utwór ten wystawia, a wystawiając — weryfikuje. Zachowała się jednak nad wyraz sugestywna, poetycko-alegoryczna wizja tamtego wieczoru. To, co jest poezją, a w poezji wyobraźnią, nie to, co każe oceniać, porównywać, myśleć. Wizji tej niesposób wykreślić z dorobku naszej literatury. Niesposób pominąć jej również w teatrze. Podobnie jak niesposób pominąć *Dziadów*. Jak nie można zapomnieć ani o *Wyzwoleniu* ani o *Weselu*.

Apologia belwederczyków, zawarta na kartach *Nocy listopadowej*, miała zresztą zawsze bardziej malarski

niż historyczny charakter. Dla Wyspiańskiego i współczesnych mu sukcesorów romantyzmu pozytywnym bohaterem tego dramatu był wyraźnie Piotr Wysocki. Postać wyrazista, efektowna, pełna zapału i blasku. Człowiek — symbol bez mała. Dla nas natomiast, obznajomionych jako tako z topografią i polityczno-wojskowymi realiami powstania, bohaterem takim jest raczej Chłopicki. Jest to różnica zasadnicza. Różnica postawy i perspektywy historycznej. Różnica w ocenie nie tylko postaci i motywów, ale i szans przedsięwzięcia. Ceny, jaką zapłaciliśmy kiedyś za polski wkład w paroksyzmy i niepokoje rodzące się w Europie romantyzmu. Jeśli różnicę tę podkreślamy teraz tak dokładnie, jeśli czynimy z niej jeden z leitmotiwów przedstawienia, to głównie dla znaczenia, jakie alternatywa ta ma dla współczesnego odczytania Wyspiańskiego. Pragnąc stworzyć teatr oparty na narodowej literaturze i historii oraz na tych dziełach, które mają lub miały istotne znaczenie dla kształtowania postaw i umysłowości naszego widza, nie tylko nie możemy stronić od podobnych przymiarek, ale konfrontację mitu z rzeczywistością, legendy ze współczesną świadomością i wrażliwością widowni uważamy za jeden z pierwszych obowiązków teatru.

W przypadku *Nocy listopadowej* jest to przedsięwzięcie nie tylko ważne, ale i trudne zarazem. Trudne, ponieważ mit tamtego wieczoru, podobnie jak wcześniejszy o pokolenie mit Napoleona, zerwał skutecznie związki z logiką i regułami racjonalnego, historycznego myślenia. Jako mit bohaterskiego zrywu w walce o wyzwolenie stał się mitem szczególnie serdecznym. Legendą walki o wolność narodową, o zrzucenie jarzma zaboru. Podobnie jak w bratnim

micie dekabrystów, ważniejszy okazał się w nim sam motyw niż kompromitujące często realia wydarzeń. Nie tylko jednak wyobrażenia kształtują historię. Ważne są również okoliczności. Zwłaszcza wówczas, gdy nie przystają do mitu. Gdy burzą ład i przejrzystość legendy. A właśnie mit nocy listopadowej, wywindowany tak wysoko w naszej świadomości, obciążony jest takimi okolicznościami w sposób zastanawiający. Między legendą a historią, między upraszczającymi wyobrażeniami a leżącymi u jej podstaw faktami zachodzi tu szczególna zbieżność i rozbieżność pospołu. Prawdziwe są gesty, cząstki lub ułamki zdarzeń, nie zawsze natomiast zgodne są z prawdą motywy. W tym przemieszaniu legendy i prawdy, w tej szczególnej opalizacji czynów i wyobrażeń zdarza się nawet, że symbol i fakt rozmiągają się ze sobą całkowicie. Rozmiągają tak dokładnie, że zawierzenie symbolom sprowadza nas na manowce historycznego i interpretacyjnego fałszu. Mit się uwstecznia, ponieważ zaciemnia, a nie rozjaśnia obraz rzeczy.

W utworze nad wyraz pedantycznym w przekazywaniu szczegółów nie trudno o przykłady podobnego rozmiągania się z realną, historyczną prawdą. Chwilami trudno wręcz oprzeć się przeświadczeniu, że wizję tę tworzył osobliwy daltonista, obojętny na politycz-

(...) Jeśli mówimy, że historię XIX wieku stworzyła w dużej części młodzież, dodajmy: obłąkana, niedojrzała, okrutna dla siebie i dla tych, którym chciała nieść wolność.

ANDRZEJ KIJOWSKI

„LISTOPADOWY WIECZÓR”/PIW 1972



ne tło wydarzeń. Na całe rzeczywiście się liczące theatrum powstania. Wniosek paradoksalny — być może — dla czytelnika pamiętającego polityczną przenikliwość *Wesela*, ale nieodparcie nasuwający się przy lekturze *Nocy*.

2.

Z kilku możliwych przykładów zatrzymajmy się przy postaci Wielkiego Księcia Konstantego. Nie ma on, przyznać trzeba, dobrej prasy w naszej historiografii. Brutalny, tępy, doskonale przystaje do (czy nie nazbyt łatwych?) wyobrażeń o rozbiorach i przemocy narodowej. Jako cel zamachu i symbol carskiego panowania dla wielu pokoleń był najbardziej negatywnym bohaterem tamtych wydarzeń, ciemną postacią naszej historii. Tradycja polskiego teatru (bardziej zresztą *Kordiana* niż *Nocy listopadowej*) przekazała nam obraz gwałtownego despoty. Człowieka porywczego i prymitywnego zarazem. Wizerunek zgodny wprawdzie z plotką epoki, nie wyjaśniający jednak niezwyklej biografii tego człowieka. Zwłaszcza w obliczu powstania. Bo porywczy i nie przebijający w środkach pierwszy sukcesor rosyjskiego tronu, brat panującego cara Mikołaja I, w swoim postępowaniu wobec insurekcji zachował się w sposób niewytłumaczalny. Niewytłumaczalny, jeśli za jedyną o nim prawdę przyjąć ten wizerunek, który przekazała tradycja. Co więc jest prawdą? Czy despota zrywający epolety z oficerskich mundurów, czy człowiek nie pozbawiony wahań i rozterek? Tępy symbol carskiego panowania czy namiestnik, którego bieg zdarzeń zaskoczył

i obezwładnił? Obezwładnił nie żywiołowością lub skutecznością działania lecz niezrozumiałą gwałtownością i politycznym daltonizmem?. To nic, że dobry lub zły Wielki Książę był i tak nie do przyjęcia dla ówczesnej polskiej świadomości narodowej. Nic, że pokolenia dopatrywały się w nim symbolu przemocy. My również nie proponujemy go na pozytywnego bohatera. Ale ważna wydaje się nam złożoność sprawy. Właściwa tj. zgodna z prawdą charakterystyka tego człowieka. Jego motywów, działań, intencji. Ważna, wyłaniająca się tuż za nią — możliwość interpretacji. Różnych interpretacji. Interpretacji tkwiących implícite w faktach i wydarzeniach. Bez tej wieloznaczności motywów, postaw, odczuć, nie ma na dobrą sprawę żywego dramatu. Nie ma więc również teatru. Otóż Wyspiański ów tradycyjny obraz Wielkiego Księcia wprawdzie powieli, ale powieli w sposób szczególny. Pozostawia mianowicie również inne możliwości pokazania Konstantego. Mimo uproszczeń, nieuchronnych przy malarzkim widzeniu historii, intuicja poety dała nam tutaj szczególną swobodę. Okazała się silniejsza od spójności i wewnętrznej logiki mitu. Szekspirowski instykt dramatu autora *Nocy listopadowej* stworzył postać wprawdzie przystającą dobrze do bohaterkiej legendy tamtych wydarzeń — i związanych z nią uogólnień — ale równocześnie postać rozdartą, rozdwojoną w sobie. Podległą różnym ambicjom i namiętnościom. Bardziej żywą i nieporównanie bardziej dramatyczną. Bliższą historycznej prawdzie o tym człowieku i, na chwałę Wyspiańskiego, bliższą postaciom Szekspira.

Bo jeśli tkwiące w naszej ówczesnej świadomości narodowej poczucie pełnej psychicznej suwerenności

nie pozwalało na potrzebne kompromisy w obliczu aż nazbyt wyraźnej klęski Rzeczypospolitej, jeśli idea walki zbrojnej była wówczas bardziej realna niż kiedykolwiek potem, to i tak nie zwalnia to nas od przyznania, że personifikacja tych buntów, osoba i rola Wielkiego Księcia, nie były wcale tak jednoznaczne, jak wynikało to z ówczesnej potrzeby działania i późniejszego rygoru legendy. Nie po raz pierwszy przekonujemy się, że gdy fakty zderzają się z namiętnościami — biada faktom! Faktem jest jednak, że symbol znieprawionej, carskiej władzy, w istocie rzeczy był ... polonofilem. Polonofilem bardziej z wyboru niż z deklaracji. Skłócony z Mikołajem, dobrowolnie (dla Polki, Joanny Grudzińskiej poślubionej 22 maja 1822) rezygnujący z korony drugi syn cara Pawła — łączył wiele przeciwieństw i pozostawił po sobie wiele nieporozumień. Gwałtowny, zakochany w musztrze, fetyszujący regułami-

(...) Wszczęli powstanie, ale nie wiedzieli, jakich chcą rządów; opanowali miasto, ale nie chcieli objąć władzy. Wtedy Rada Administracyjna, działając wciąż na mocy mandatu królewskiego, ukonstytuowała się w Rząd Tymczasowy, a władzę najwyższą oddała w ręce generała Chłopickiego, którego ogłosiła dyktatorem. Bohater spod Saragossy nie krył swoich zamiarów. Zgodził się przyjąć dyktaturę, aby zdusić rewolucję i nie dopuścić do wojny z cesarzem. Wielki książę Konstanty, nie zagrożony przez nikogo, wycofywał się ze swymi pułkami ku granicom cesarstwa. Dyktator Chłopicki nie tylko nie kazał go ścigać, ale wydał rozkazy, aby mu pochód ułatwić; wojskowe magazyny otrzymały pole-

ny i dyscyplinę koszar („Nie lubię wojny — rzekł pewnego razu — bo ona psuje żołnierza, wala mundury, rozprzega subordynację”), a jak pisze Barzykowski „narzędzie pasji i namiętności” — był równocześnie rzecznikiem rzeczywistego zbliżenia. Oświadcznikiem prawdziwego sojuszu z ówczesną polską racją stanu. Bo ci wszyscy Chłopiccy, Czartoryscy, Lubeccy, którzy kształtowali wówczas politykę konstruktywnych związków, wcale rozsądną po kompromitacjach Napoleona i postanowieniach Kongresu Wiedeńskiego, ustalającego na sto lat klimat polityczny i mapę Europy, niekoniecznie byli zdrajcami narodowej sprawy. Przeciwnie: reprezentowali intuicję i przenikliwość polityczną, która w pięćdziesiąt lat później, po upadku kolejnego powstania, ożyła owocnie w programie polskiego pozytywizmu. Nie kto inny wreszcie, ale Wielki Książę Kon-

cenie, aby wojskom księcia wydawać żywność i paszę dla koni; władzom terenowym nakazano zorganizować przeprawy i dostarczyć podwód. Jednocześnie zabezpieczono wszystko, co w kraju należało do księcia i do cesarza: nie pozwalano wojsku polskiemu zajmować koszar i stajen pozostałych po wojsku rosyjskim, opieczetowano magazyny z bronią i mundurami. Żołnierze polscy nie mieli butów, płaszczy kaszkietów; gdy jeden z generałów chciał wkroczyć do rosyjskich składów, spotkał się z ostrą reprymendą i pogrózkami dyktatora za naruszenie własności królewskiej.

ANDRZEJ KIJOWSKI
„LISTOPADOWY WIECZÓR”/PIW 1972

stanty, mając 8.000 wiernego wojska u boku, już po wybuchu powstania 29 listopada 1830, stał od wieczora do białego rana w Alejach Ujazdowskich i — czekał. Stał, chociaż czapkami mógł zdusić młodzieńczy wyskok podchorążych. Mógł utopić powstanie we krwi, a przecież nie uczynił tego. Nie uczynił, ponieważ — jak sędzę — sam był tą nocą najgłębiej porażony. Gorycz Cezara na widok Brutusa walczyła w nim zapewne z wściekłością polityka, któremu najbliżsi pupile wyrywają z rąk racje i szanse działania. Zupełnie nieświadomi tego, o co naprawdę toczy się gra; zapatrzeni bez reszty w kielkujący w Europie ideał buntu i hasło „hańba tronom”. Polski romantyzm brał krwawy chrzest nie na kartach literatury, ale w meandrach polityki, w mrokach listopada. Fakt ten można albo gloryfikować, albo ubolewać nad nim, nie sposób mu jednak zaprzeczyć. Gdy inne narody przechodziły swój „Sturm und Drang Periode” w sposób nieporównanie bardziej literacki — my zdobywaliśmy Arsenał, rozstrzeliwaliśmy oponentów, biegaliśmy po Warszawie krzycząc „do broni!”. Echo tego krzyku dziś jeszcze rozlega się po literaturze. Kryje się w nim wielka, podstawowa dyskusja o historycznych dogmatach i zasadach narodowego myślenia.

Gdy zatrzymujemy się na chwilę nad wydarzeniami tamtej nocy, pamiętajmy i o tym, że zarówno Wysocki jak wszyscy uczestnicy listopadowego czynu nie mieli żadnej, ale to dosłownie żadnej koncepcji zwycięstwa. Nie wiedzieli, co zrobią nazajutrz, ani kto będzie nimi dowodził. Wsławiony legendą sukces pierwszych godzin powstania, to nie sukces myśli wojskowej i politycznej. Nie zwycięstwo elementarnej techniki zamachu stanu kielkują-

cej wówczas w Europie, a doprowadzonej do perfekcji dopiero w XX wieku. To przede wszystkim konsekwencja faktu, że symbol carskiego despotyzmu, Wielki Książę Konstanty, naprzód w ogóle nie atakował, a później — wycofał się z Warszawy. Wycofał nie dla tego, że był militarnie słabszy. Dlatego, sędzę, że był mądrzejszy. Mądrzejszy, albo być może, bardziej „rozdwojony w sobie”. Jego marzenia i tak rozsypały się w proch tamtej nocy. Los autonomii był przesądzony. Pozostało rozczarowanie. Pozostała głęboka, osobista gorycz, która nie wyzwalała nienawiści, ale paraliżuje zdolność i chęć działania.

3.

Jest rzeczą teatru, istotną dla wykładni dramatu, czy ograniczy się do powielenia tradycyjnej wizji wielkiego Księcia, czy też pokusi o bardziej pogłębio-ną wersję postaci. Czy pokaże w tym miejscu błazna — czy człowieka przeżywającego świadomie dramat zaprzepaszczonych nadziei i odtraconych aspiracji. Błazen byłby ugruntowaniem mitu, przedłużeniem irracjonalnej legendy, zgodnej z bogoojczyźnianą tradycją myślenia. Postać rozdarta, rozdwojona w sobie, postać z tradycji i wyobraźni Szekspira, byłaby natomiast historyczną i ideową rewaloryzacją mitu. Rezygnacją z literackich uproszczeń. Niezależnie jednak od potraktowania zarysowanego tu dylematu, Wielki Książę jest na pewno najciekawszą, najbardziej złożoną (i najbardziej dramatyczną zarazem) postacią *Nocy listopadowej*. Jest nią wbrew temu, co uczyniła z niego tradycja polskiego teatru i zamięłowanie do nadmiernej klarowności obrazu.

Jest — inaczej mówiąc — jakby szekspirowskim bohaterem Wyspiańskiego. Nie tylko dlatego, że wyraża rzeczywiste procesy i namiętności historii. Także dlatego, że patos i śmieszność, wielkość i małość mieszają się w nim i uzupełniają nawzajem. Dlatego również, że czyniąc zeń sędziego i karciciela insurekcji Wyspiański wiedział przecież doskonale (podobnie jak i my wiemy), że Konstanty mając w ręku dziesiątek armat i tysiące bagnetów naprzód milczał a potem — wycofał się z Warszawy. Pełne niedomówień zawieszenie działań, oddanie pod koniec sztuki biegu zdarzeń w ręce Konstantego — znakomicie potęgujący grozę chwyt dramaturga — nie miało w rzeczywistości żadnych konsekwencji. Atak w ogóle nie nastąpił. Zemsta tronu, obrona korony, dokonała się później, innymi rękoma. Rzecz być może, obojętna dla widza. Nie obojętna jednak dla teatru ani — tym bardziej — dla historii.

4.

Pozorny sukces nocy listopadowej, jej sugestywna legenda, zakorzeniona tak trwale w pieśni i literaturze, przesłoniła nam skutecznie polityczny i moralny chaos, jaki powstanie pogłębiło naprzód w nieprzygotowanej Warszawie, a potem w całym Królestwie. Zapomnieliśmy nie tylko o rywalizacji stronnictw. Zapomnieliśmy również o poważnych błędach kolejnych głównodowodzących. O przyczynach i realiach ostatecznej klęski. Udział ludu warszawskiego w zdobywaniu Arsenалу zabarwił legendę duchem domniemanej demokracji. W istocie rzeczy jednak lud polski, nie objęty najmniejszą reformą urzędują-



cych polskich władz i Sejmu, pozostał neutralny — poza epizodem przy zdobywaniu Arsenału i parodiowej anarchii pierwszych dni powstania.

Noc listopadowa okazała się nocą nieporozumień. Generałowie odmawiali współnictwa, polskie pułki optowały dobrowolnie na rzecz Konstantego. W łunie pożaru, jaka unosiła się nad Warszawą, żywioł rewolucji i mechanizmu wielkich, niekontrolowanych wydarzeń brał górę nad szczątkami strategii i taktyki. Po upadku insurekcji rozpoczęła się znacznie już lepiej znana epoka tułaczek i nostalgii, błogosławiona dla polskiej kultury, ale tragiczna dla polskiej historii. Dymy poszły po całej literaturze. Rozpoczęła się Wielka Emigracja. Cena za kilka arcydzieł, jakie pozostawiła nam ta epoka, mierzona w kategoriach krwi, łez i mozołu, odmierzana na zegarze ludzkich losów, szlakami zsyłek i dziejami starań o byt i prze-

(...) Kiedy w listopadowy wieczór 1830 roku gromadka polskich romantyków biegła przez Ogród Łazienkowski do pałacu belwederskiego, aby zabić brata cesarskiego, była przed nią ciemność historyczna, w której klębiły się wszystkie widma, jakie nawiedzić miały Polskę i Europę po wymordowaniu czy wypędzeniu królów. Powtarzająca się w całej poezji romantycznej obsesja otchłani, przepaści wypełnionej chmurami, powtarzający się w niej temat skoku w przepaść, lotu czy szalonego pędu przez pustynię i mrok, który w niej panuje, wszystko to nie jest tylko nastrojem i tłem, lecz obrazem świadomości, obrazem chaosu, co w głowach panował.

ANDRZEJ KIJOWSKI
„LISTOPADOWY WIECZÓR” IPIW 1972

trwanie na emigracji, okazała się zadziwiająco wysoka — tak wysoka, że aż godna zastanowienia. Nawet jeśli była konieczna, jeśli okazała się błogosławiona dla polskiej kultury i przyszłości narodowej, trudno przejść nad nią do porządku. Refleksja o tragiźmie jednostkowych losów zderzających się z biegiem historii nie umniejsza, jak sędzę, ani ich wielkości ani — jej okrucieństwa.

5.

Prezentujemy dziś Państwu alegoryczny wobec tamtych wydarzeń poemat Stanisława Wyspiańskiego nie tylko dla przypomnienia jednego z najważniejszych dzieł wielkiego artysty. Również dla potrzeby ponownego przyjrzenia się legendzie w jaką obrosła ta noc — i ten utwór. Nie po raz pierwszy teatr nasz tropiąc współczesne prawdy w czołowych dziełach naszej narodowej literatury podejmuje obowiązek i ryzyko takiej konfrontacji. Nie po raz pierwszy okazuje się przy tym, że współczesna świadomość historyczna doskonale radzi sobie z mitami i archetypami narodowej przeszłości. Oddziela sprawnie to, co prawdziwe od tego, co tylko serdeczne. To, co pozostanie legendą od tego, co powinno stać się przedmiotem weryfikacji.

Zmiana perspektywy, nieustanne doskonalenie kryteriów, nie oznacza dla nas mechanicznego odrzucania symboli i wyobrażeń zakorzenionych głęboko w świadomości narodu. Nawet jeśli wyobrażenia te nie zgadzają się ze współczesną orientacją czy doświadczeniem historycznym. Oznacza natomiast proces niezbędnej polaryzacji znaczeń i treści. Emocja, legenda,

egzaltacja, leżące u podstaw *Nocy listopadowej*, są taką samą, podlegającą ocenie, rzeczywistością historyczną, jak i to, co było źródłem mitu. Teatr ma obowiązek zmierzyć się z tak rozumianą tradycją, jeśli na serio pragnie kształtować postawy i wyobrażenia swojego widza. Jeśli nie stroni od trudnych pytań i niełatwych odpowiedzi.

Gdyby dylemat nocy listopadowej zamknąć jedynie w kategoriach wyboru między postępowym programem Towarzystwa Patriotycznego a ultraradykalnym niepokojem samego Wysockiego, prącego za wszelką cenę do wybuchu, gdyby zapomnieć o ugodowej i konstruktywnej polityce Sejmu w ramach autonomii Królestwa Polskiego — to i tak powinniśmy określić jasno nasz stosunek do powstania mając do wyboru całą gamę możliwości — od kolejnej apologii do negacji. A przecież interpretacja historyczna, prowadzona w duchu polemicznym wobec aspiracji czy wyobrażeń apologetów powstania, nie jest jedynym sposobem odczytania i pokazania tego dzieła. Nie jest to bowiem dzieło historyka. Jest to przede

(...) Zawsze w początkach zapal powszechny, wszystko ogarniający w narodzie, wszystko porywający z sobą, nieprzełamany, niczym niezwycięzony. To samo w każdym powstaniu poświęcenie, porywczosć, śmiałość, posuwająca się nieraz do płochości; też same cnoty osobiste i publiczne. Ale zarazem, obok tego, i te same przyczyny upadku sprawy, zawsze pomysłnie zaczętej, zawsze potem niedołącznie kierowanej, ginącej zazwyczaj nieładem. Nigdy u nas nie korzystano z poprzednich doświadczeń; stąd też w każdym powstaniu jednakie prawie błędy wojsko-

wszystkim dzieło artysty szczególnie wrażliwego na ton i barwę chwili. Poety, ale i malarza zarazem. Twórcy pokazującego dramat jałowego, młodzieńczego zrywu, zgodny z modą kielkującego właśnie romantyzmu. Pokazującego ten dramat niejako mimochodem — poprzez sugestywną wizję chwili. Poprzez epos nocy listopadowej pełnej mgieł, wiatrów i szelestu liści pod nogami. Pełnej nawoływań, napięć i niepokojów w jakich zgiełk historii splata się na trwałe z rytmem przyrody. Splata z nią — ale i rozplywa w niej. Obok apologii lub negacji, obok niezbędnego dystansu do wydarzeń, potrzebny jest więc również niepozbawiony refleksji stosunek do ludzkich losów uwikłanych w omamy i przemijania tamtej nocy. Była to noc nadziei i sławy, kształtująca epokę ale zabójcza dla jej uczestników.

6.

Taka jest rzeczywistość i geneza *Nocy listopadowej*. Przekreślić się jej nie da, o apologii też nie ma mo-

we i polityczne, najbardziej zaś to w każdym podobnym zdarzeniu odnawiające się, ku końcowi zwłaszcza, omdlenie i upadanie na duchu, kiedy by go najwięcej wznosić wypadalo: to gorszące dobrowolne rozpraszenie sił nie małych jeszcze, nie starganych! We wszelkim bohaterskim przedsięwzięciu naszym byliśmy na kształt kunsztownego ognia, co od jednego razu strzeli w górę jasnym strumieniem i — w dymach gaśnie.

MAURYCY MOCHNACKI

*(Fragment z dzieła
POWSTANIE NARODU POLSKIEGO
napisanego i ogłoszonego na emigracji)*

wy. Aby więc pozostać w zgodzie z duchem poematu, a równocześnie w zgodzie z własnym doświadczeniem i znajomością rzeczy, należy poddać ten utwór szczególnej heroizacji. Należy spotęgować środki i, pozostawiając charakter legendy, doprowadzić ją do swobodnego, krwawego absurdu. Służy temu muzyka, służą pieśni przenoszące wyraźnie poemat Wyspiańskiego w świat niespokojnego, dusznego snu. W rzeczywistość złowieszczych zawodzeń i gorączkowego krzątania. Nad ludźmi unoszą się bogowie, bogowie mamią ich nadzieją, rzucają do walki, podszeptują cele, ambicje, rozwiązania. Bogowie gmatwiają losy i popychają do klęski podobni w tym, wypisz wymaluj, do wajdowych biesów ze znanej z naszej sceny inscenizacji Dostojewskiego — równie pracowicie krzątających się między bohaterami. O udziale mitologicznych bóstw i alegorii w wydarzeniach *Nocy listopadowej* sporo pisano w literaturze przedmiotu. Podkreślano żywe związki autora z antykiem, ugruntowane godziwie w solidnym gimnazjum św. Anny pod kierunkiem legendarnego prof. Wojciecha Ry-pela.

Rzadko jednak zwracano uwagę na przenikliwą dialektykę nadziei i przeznaczenia wplecioną przez Wyspiańskiego w ten poemat. Wplecioną przy pomocy osobliwego przemieszania bogów i ludzi. Egzaltacja i apologia tamtych godzin z zadziwiająco przenikliwością skontrastowana jest tu z omamami i nawoływaniem upersonifikowanymi w postaciach podszeptujących powstańcom jawnie fałszywe wizje. Historia miesza się z mitologią, mitologia komentuje historię. Kim na przykład jest dla powstańców Atena? Kim są te boginie, bardziej podobne do Eryonii, nadciągające tak ochoczo z różnych pobożowisk, peł-

ne krwawych frazesów i podejrzanej egzaltacji? Bardziej zajęte przygotowaniem żeru niż spełnianiem obietnic? Czym jest naprawdę *Noc listopadowa* napisana przez człowieka zapatrzonego w otchłań historii — o czym się pamięta — i zafascynowanego Szekspirem — o czym się już na ogół zapomina? Tymczasem właśnie Szekspir wydaje się najwłaściwszym kluczem do labiryntów i zagadek tego dramatu. Szekspir ze swoją zdolnością kondensacji i syntezy. Z przenikliwą dwoistością znaczeń. Z całą dialektyką historii połączoną z umiejętnością jej pokazywania w jednym obrazie lub zdaniu bez mała.

A *Noc listopadowa* zaczyna się takim obrazem. Zaczyna się gromkim krzykiem, po którym następuje już tylko ciąg nieporozumień. Przeznaczenie miesza ludzkie szyki, czas i przyroda koją namiętności, wszystko jakby rozplywa się we mgle. Demeter ustępuje miejsca Korze, rzeczywistość staje się przeszłością, namiętność wspomnieniem, i tylko, jak o tym każe pamiętać Wyspiański, zresztą ustami Wielkiego Księcia, „drzewa — na wiosnę — pędy puszczą nowe”.



KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

ŁAZIENKI

Fragmenty

Zaden mi tędy spacer spokojnie nie mija,
Liść nie szeleści słodko ani woda pluszcze,
Ledwie wejść w ten ogród, zapadam jak w puszcze,
Gasną kule złociste na różanych kijach
I łabędź odlatuje spłoszony przy moście,
Drzewa niosą mnie w przestrzeń tu, pośrodku miasta,
Głusza mnie ocienioną zadumą porasta,
Cierpko pachną wilgocią korzenie i bluszcz:
Czego tu szukam, powiedz, ciszy czy wielkości?

Bo gdzie twe ślady wiodą?

W tym parku po tobie,
Smutny królu ostatnich w wolności Polaków,
Bezmyślne pawie chodzą w puszystej żałobie
I przykucnięte fauny chichocą wśród krzaków,
A piękna wyspa ruin odkrytych w Balbeku
Na jesiennych przeciągach rozpada się wiatru:
Tam, gdzie splotywał królewski płaszcz z amfiteatru,
Co zostało z dramatu?

Jeszcze tylko poeci drżącą stopą zgłoski
Przelecają koło sceny przez cichą aleję,
Jeden tu bogów przygnał z pustelni krakowskiej,
By podjudzać pobitych i buntować dzieje —
Ares odszedł i Niki odeszły zwycięskie,
Upatrnięto cokoły samozwańczych bogiń...

WSTAJĄ Z GROBU
MARY — ŁADNE
ANIELA ŁEMPICKA



Wyspiański chciał, żeby przy *Nocy listopadowej* — *Wesele* było niczym. Napisał dramat piękny i dziwny. Piękno dzieła jest bowiem hybrydycznej natury. Hybryda to potwór, wynik skrzyżowania gatunków normalnie z sobą nie obcujących i nie wydających potomstwa. Bywają one urzekająco piękne, znamy je z mitologii — Sfinks, Centaury i najpiękniejsza z potworów, Chimera.

Motto do *Nocy listopadowej* — nie umieszczone nad utworem — napisał Słowacki:

*Bo kiedy grzebię w ojczyzny popiołach
A potem ręce znów na harfie kładnę
Wstają mi z grobu mary, takie ładne!
Takie przejrzyste! świeże! żywe, młode!
Że po nich płakać nie umiałbym szczerze.
Lecz z nimi taniec po dolinach wiodę —*

NIE MA SPORU Z HISTORIĄ ANI SĄDU NAD NIA

Tak właśnie Wyspiański — w swoim dramacie — po marach historii nie płacze. Ani się z nimi nie spiera. Hybrydyzm *Nocy* dostrzegamy najpierw w tym czego nie ma w utworze, którego tematem uczynił autor wybuch powstania lat 1830—31. Nie ma wielkiej polskiej dyskusji o burzliwych dziejach pierwszej połowy wieku, rozrachunku ze spuścizną romantyzmu politycznego, sporu o sens i naukę polskich powstań. Swoje stanowisko w narodowej dyskusji objawił poeta w *Legionie*, *Weselu*, *Wyzwoleniu*. W *Nocy listopadowej* intelektualne spory epoki zignorował. Kiedy natrafimy tu na problemy, które bulwersowały powstańców i o które spierały się na-

stępne pokolenia, ukazują się nam one w swej za-
bytkowej urodzie. Tak przyjmujemy w *Nocy* sygnał
rozpoczęcia powstania:

Łuna się na niebie uniosła —!

I słowa Wysockiego:

*Zapamiętajcie rok
trzydziesty,
dzień dwudziesty dziewiąty
listopada.*

Nie problematyka insurekcji, lecz sama wizja wieczoru i nocy wybuchu powstania stała się tematem 10 scen utworu.

INSCENIZACJA HISTORYCZNEJ NOCY

Piękno ożywającej przeszłości, wzruszenie, jakie towarzyszy spotkaniu z nią — to temat dla poety. Wyspiański odkrywa tu również temat dla inscenizatora. I przystępuje do inscenizacji. Dramat napisała historia. Inszenizator przekazany przez dramat obrazom chce dać życie w teatrze. Aktorzy pożyczą swoje ciało marom przeszłości. Wydarzenia otrzymają miejsce, kształty, głosy, ruchy.

W roku 1898 zwiedził Wyspiański Warszawę, miasto i osobno Łazienki. Widział park i pałac tak, jak wyglądały one w zimie, było to bowiem w pierwszych dniach lutego. Dwie książki uczestników powstania, Mochnackiego i Barzykowskiego opowiadały wydarzenia wybuchu powstania godzina po godzinie, dokładnie, sugestywnie, żywo. Te opowieści — uzupełniane innymi źródłami — i warszawska wizja lokalna dostarczyły materiału scenom *Nocy*.

Przekazom uczestników powstania pozostaje inscenizator możliwie wierny. Chodzi przecież o to, by w teatrze odbyło się misterium powtórzenia raz jeszcze tego, co działo się w ową listopadową noc. Stąd dbałość, stąd rozpamiętywanie w tekście utworu szczegółów dla tego wieczoru istotnych.

*W ogrodzie, koło mostu-posągu
jest młodych umówionych szesnastu.*

Park zalega mgła. Potem

posąg staje we światłach powodzi

Tak właśnie zmieniała się wtedy pogoda, przeżyli i zapamiętali te zmiany spiskowcy. „Do broni!” wzywał Piotr Wysocki podchorążych rozpoczynając powstanie. I ten sam okrzyk — wielokrotnie — powtórzy Piotr Wysocki w pierwszej scenie *Nocy*. W podobny sposób na scenie teatralnej przesuwa się przed nami z godziny na godzinę, z miejsca na miejsce, ożywiony teatr wydarzeń przeszłości.

I oto mamy drugą cechę hybrydyzmu *Nocy listopadowej*. Nie tylko pisarz, uznany za proroka narodu, tworząc historyczny dramat o powstaniu pomija całą gorącą problematykę powstania, lecz ponadto oddaje władzę nad utworem, dziełem sztuki pisarskiej, inscenizatorowi, który dla scenariusza historii tworzy realizację teatralną.

ORNAMENT W SCENICZNYM POEMACIE

Rzecz jasna inscenizatorem jest tu poeta. Nie tylko jednak dlatego, że swoją sztukę inscenizacji uprawia słowem, układa w dramat, że więc aby utwór mógł zostać wystawiony na scenie wymaga dopiero dzia-

łania inscenizatora i reżysera. Poetą jest tu Wyspiański także w tym znaczeniu tego słowa, w jakim Meyerhold swoją sztukę reżyserską i inscenizatorską uznawał za odmianę twórczości poetyckiej, nazywając siebie poetą. Poezja — w tym znaczeniu — może powstawać nie tylko poprzez medium sztuki języka lecz poprzez media różnych sztuk. Z dyscyplin sztuki, które pozostają do dyspozycji teatru, można stworzyć jedno dzieło i będzie to dzieło poezji. Coś podobnego zachodzi istotnie w *Nocy listopadowej*. Malarz, scenograf, inscenizator, pisarz scala te dyscypliny w dzieło — odmienne, powiedzieliśmy. Lecz jest to dzieło poezji.

W Łazienkowskim parku (tkniętym pierwszym szronem listopada) pojawiają się Demeter i Kora. Na scenie stanowią one wizualny symbol seansu ożywienia i powtórzenia listopadowego wieczoru. Ujawniają sens inscenizacji: w rozgrywającą się akcję wprowadzają ton uroczysty, ujmują ją w ramy obrzędu. A przy tym, jakież są ładne — malarsko. Zdobią scenę. Ich zdobność jest w smaku secesji. Uroczyste postacie kobiece w powiewnych szatach na tle jesiennie-zimowego pejzażu noszą piętno plastyczno-poetyckiej wyobraźni epoki. Secesja przejawia się wszakże w *Nocy* jeszcze inaczej.

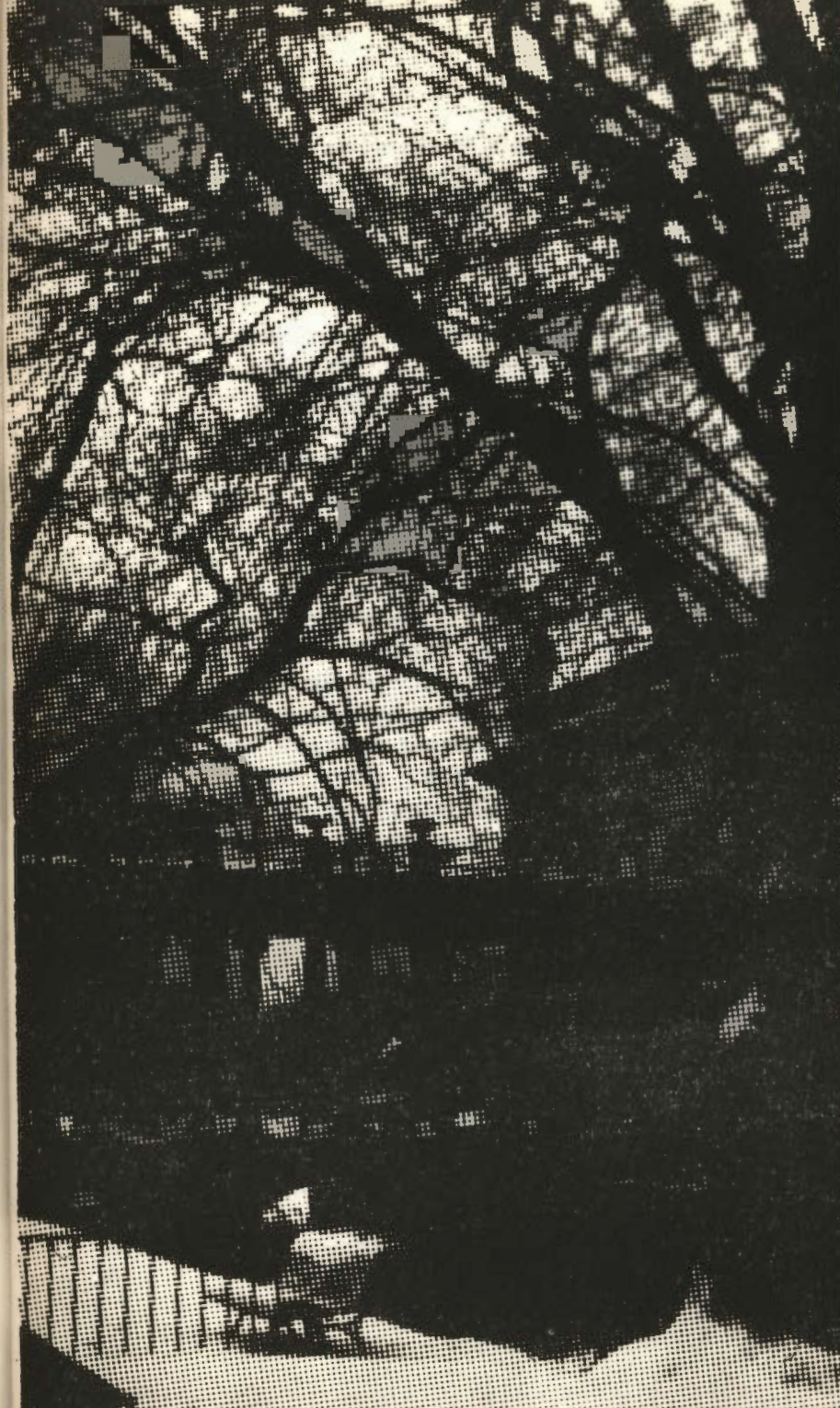
Wiemy, że antyczne bóstwa utworu mają swoją genezę w wyposażeniu rzeźbiarskim pałacu i parku Łazienek. Jak postępuje autor z tym wyposażeniem? W dramacie bogowie ledwie aluzją zdradzają swoje pochodzenie, nie wszyscy zresztą wywodzą się z rzeźb parku i pałacu. Jako kierownik artystyczny „Życia”, ozdobił Wyspiański strony czasopisma kolumną postaci wyobrażających żywioty. Były to jego szkice do projektowanych witraży. I pierwsza funkcja bo-

gów w *Nocy listopadowej* jest wizualna — komponują plastyczne piękno sceny. Pięknym rozbudowanym ornamentem towarzyszą wydarzeniom insurrekcji.

Jest to pomysł malarski i secesyjny. Bujny, ekspresyjny ornament obserwujemy w tym czasie w malarstwie Wyspiańskiego. Podobnie — w bogaty, ekspresyjny ornament bóstw antycznej mitologii ujmuje poeta teatralny seans powtórzenia listopadowej nocy. Ornament w dramacie nie może pozostać nieruchomy jak na płótnie obrazu. Musi — wejść w akcję. Postacie ornamentu stają się postaciami dramatu, swoją funkcję zdradzają charakterem akcji, jaka przypada im w udziale. Wchodzą jednak w ten sposób w związek z postaciami i akcją właściwą. I oto zaczyna się gra układów i znaczeń między obu partiami dramatu. Bywa, że ornament i akcja właściwa łączą się z sobą tak, że niepodobna między nimi postawić cezury. Ale nawet, gdy tak się nie dzieje, obie partie składają się wzajemnymi między sobą stosunkami we wspólną strukturę — tworzą artystyczną i funkcjonalną jedność dzieła sztuki. Także w malarstwie secesji ornament i temat właściwy wchodzą ze sobą w grę walorami malarskimi i ekspresją. Wyspiański wynalazł dramaturgię, rozwijającą idee secesyjnego malarstwa. I stworzył secesyjny poemat sceniczny.

BOGOWIE I ŻYWE MARY PRZESZŁOŚCI

„Lecz z nimi taniec po dolinach wiodę”. Mógłby to napisać Wyspiański o *Nocy listopadowej*, jej bohaterach historycznych i bogach — poważnych, eleuzyjskich (Demeter, Kora), urodziwych, olimpijskich,



(Pallas, Ares, Niki) i swawolnych, ziemskich (Satyry). Lecz wiodąc z nimi taniec dopuszcza się poeta profanacji narodowego tematu. Ruchomy ornament, w jaki oprawia akcję powstania, estetyzuje temat. Wydarzenia tak niedawno przeżyte i wciąż przeżywane przez naród ukazują się na scenie jako piękne, zdobne widowisko. Realne postacie, w których biło ludzkie serce w tych godzinach decyzji i czynu, osoby tworzące polską historię, otrzymują asystę figur alegoryczno-baśniowych, całe zaś powstanie zostaje przedstawione w anegdocie najazdu bóstw antycznych na Warszawę. I to jest trzecia cecha hybrydyzmu *Nocy listopadowej*. Tym razem chodzi nie o gatunkowy hybrydyzm utworu, lecz o monstrualne ujęcie tematu.

Co jednak wynika z tej estetyzacji, w jaką całość układa się ów taniec bogów z żywymi marami historii? Dopiero praca nad *Achilleis* — zwierzał się Wyspiański — dała mu artystyczną pewność realizacji tematu *Nocy*. Istotnie, łączy oba dramaty stworzona w nich perspektywa, treści poetyckie i filozoficzne. W obu, wśród tłumu osób i zgiełku wydarzeń wyraziście rysują się postacie bohaterów, ich r a c j e, ich czyny tworzące historię i spełniające los. W *Nocy* i w *Achilleis* najbardziej widzialnie rozwija autor szereg determinant — osobowość ludzi, okoliczności i przypadki, wzajemne powiązanie wydarzeń, wiążą się w sieć konieczności stwarzającą się nieustannie i osaczającą bohaterów. Nie ich tylko — także narody, państwa, rodzaj ludzki.

Oto żywioł życia obejmujący ludzi i ich dzieje. Bogaty, silny, różnorodny, piękny w mnogości swych kształtów — jakże krótkotrwałych. Powołani do życia na krótko, bohaterowie muszą w nim szybko prze-

żyć to, co przeżyć zdołają i uczynić z siebie to, na co ich stać. I umrzeć. To samo dzieje się z historią. Powołana w swoim TERAZ na scenę życia, spełnia się eksplozją licznych, wzajemnie powiązanych wydarzeń i — przemija, odchodzi w przeszłość. Trwa bieg dziejów, ruch życia.

Trzeba dużej fascynacji ogólną wizją życia, kondycji człowieka i losu ludzkiego rodzaju, aby z perspektywy tak kosmicznej spojrzeć na niedawną historię ojczystą. W tej właśnie perspektywie każe Wyspiański „obejrzeć” i przeżyć w 10 scenach utworu listopadowe powstanie.

Dramat akceptuje życie wraz z jego warunkami skazującymi ludzi i historię na krótkie TERAZ. Dopiero w seansie całego widowiska postacie Demeter i Kory nabierają głębszego znaczenia. Nie w nauce, która da się wyrazić w dyskursywnym języku — w zmysłowym doznaniu i lirycznym przeżyciu listopadowego igrzyska życia aż po sceny, gdzie staw Łazienek zmienia się w Acheront, a pałac w przedśionek Hadesu. Dopiero wtedy rozumiemy pociechę — przejmującą melancholią, lecz budzącą godność i hart. Coś z nas zostanie. Odciskamy swój kształt w kształcie ludzkich dziejów. Ulegamy determinantom losu, lecz i my z kolei je tworzymy przygotowując się przyszłego życia.

Igraszką byłam w ręku bogów

— skarży się Atena

Krwi przelanej nie zmarnię

— odpowiada Kora

Obie wypowiedzi, razem, przekazują prawdę poety o życiu i o powstaniu.

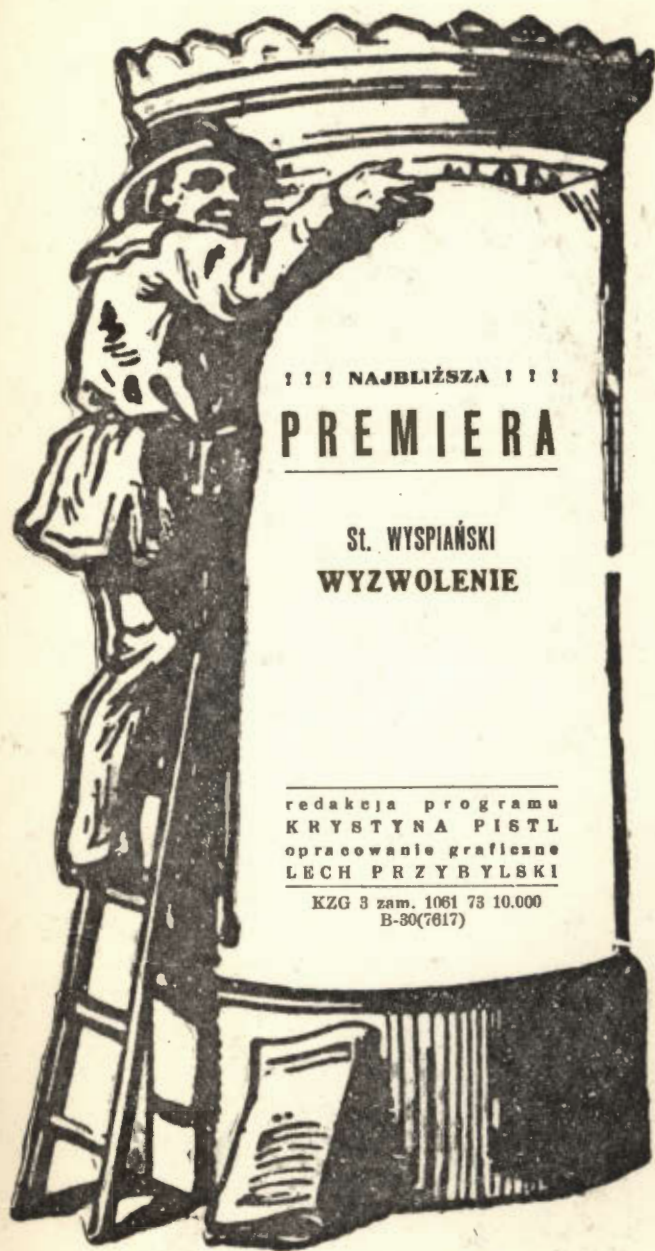
JULIUSZ SŁOWACKI

H Y M N

Fragment

*Noc była... Orzeł dwugłowy,
Drzemał na szczycie gmachu
I w szponach niósł okowy.
Słuchajcie! zagrzmiały spiże,
Zagrzmiały... i ptak w przeststrachu
Uleciał nad świątyni krzyże,
Spojrzał — i nie miał mocy
Patrzyć na wolne narody,
Olśniony blaskiem swobody...*

(Pierwodruk w „Kurierze Polskim”,
Warszawa, 7 grudnia 1830 r.
— Kilka przedruków w prasie powstańczej.)



!!! NAJBLIŻSZA !!!

PREMIERA

**St. WYSPIAŃSKI
WYZWOLENIE**

redakcja programu
KRYSTYNA PIETL
opracowanie graficzne
LECH PRZYBYLSKI

KZG 3 zam. 1061 73 10.000
B-30(7617)



ŁAZIENKI
fotografował
ANDRZEJ WAJDA

TEATR STARY

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR i KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: J. P. GAWLIK

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

NOC LISTOPADOWA

sceny dramatyczne

z muzyką Zygmunta Koniecznego

OBSADA:

WYSOCKI	JERZY STUHR
WIELKI KSIĄŻĘ	JAN NOWICKI
JOANNA	TERESA BUDZISZ-KRZYŻANOWSKA
GENDRE	ANDRZEJ BUSZEWICZ
KURUTA	STANISŁAW GRONKOWSKI
MAKROT	JERZY NOWAK
OFICER SŁUŻBOWY	ADAM ROMANOWSKI
PODCHORAŻY I	ALEKSANDER FABISIAK
GOSZCZYŃSKI	MACIEJ SZARY
NABIELAK	LESZEK PISKORZ
STUDENT I	MIECZYŚLAW GRĄBKA
STUDENT II	JERZY FEDOROWICZ
FRIEZE	JERZY BĄCZEK
REŻYSER TEATRU ROZMAITOŚCI	ZOFIA NIWIŃSKA
FAUST	JERZY FEDOROWICZ
MAŁGORZATA	ANNA DYMNA
MEFISTO — KUDLICZ	MIECZYŚLAW GRĄBKA
GENERAL CHŁOPICKI	EDWARD LUBASZENKO
OFICER DĄBROWSKI	LESZEK PISKORZ
LELEWEL	ALEKSANDER FABISIAK
SIOSTRA LELEWELA	MARGITA DUKIET
OJCIEC LELEWELA	STANISŁAW GRONKOWSKI
PROT LELEWEL	JÓZEF MORGAŁA
BRONIKOWSKI	MIECZYŚLAW GRĄBKA
PORUCZNIK CZECHOWSKI	JERZY FEDOROWICZ
PORUCZNIK ZALIWSKI	LESZEK PISKORZ
MŁODY GENDRE	MACIEJ SZARY
WINCENTY KRASIŃSKI	ANDRZEJ BUSZEWICZ
GENERAL ŻYMRSKI	WŁADYSŁAW OLSZYN
LUBOWIDZKI	JÓZEF MORGAŁA
POTOCKI	EDWARD DOBRZAŃSKI
GENERAL NOWICKI	JERZY BĄCZEK
WOŹNICA	WŁADYSŁAW OLSZYN
LUKASIŃSKI	LESZEK PISKORZ
PALLAS ATENA	BARBARA BOSAK
NIKE NAPOLEONIDÓW	EWA CIEPIELA
NIKE SPOD SALAMINY	MARGITA DUKIET
NIKE SPOD TERMOPIL	MARIA RABCZYŃSKA
NIKE SPOD CHERONEI	ELŻBIETA KARKOSZKA
KORA	ANNA DYMNA
PRZODOWNICA CHÓRU BOGINEK	WANDA KRUSZEWSKA
ARES	JAN NOWICKI
SATYR I	JERZY NOWAK
SATYR II	MACIEJ SZARY

W ROLI DEMETER GOŚCINNIE ZOFIA JAROSZEWSKA

ADAPTACJA, REŻYSERIA I SCENOGRAFIA:
ANDRZEJ WAJDA

KOSTIUMY:
KRYSTYNA ZACHWATOWICZ

ASYSTENCI REŻYSERA: MARGITA DUKIET, JERZY STUHR, EDWARD LUBASZENKO
(PWST — Wydż. Reżyserii)

RUCH SCENICZNY: JACEK TOMASIK

METALOPLASTYKĘ WYKONAŁ TADEUSZ RYBSKI

Z-ca Dyrektora: **Z. HAJDUGA** * Kierownik literacki: **Z. OSIŃSKI**

INSPICJENT
SUFLER

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM:
— PRAC. KRAWIECKA DAMSKA
— PRAC. KRAWIECKA MĘSKA

DEKORACJE:
— PRACOWNIA STOLARSKA
— PRACOWNIA MALARSKA
PRACE ŚLUSARSKIE
PERUKI
NAKRYCIA GŁOWY
OBUWIE

GŁ. ELEKTRYK
AKUSTYK
BRYGADIER SCENY
KIEROWNIK TECHNICZNY

KIEROWNIK ORGANIZACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ

KATARZYNA KWAŚNIEWSKA
ZDZISŁAWA KURPANOWA

STEFANIA ZALESZCZUK
JÓZEF KANIA

ANDRZEJ SKOŚ
KAZIMIERZ ŁASKAWSKI
FRANCISZEK MIĘKINA
KRYSTYNA KULAWSKA
HALINA PAZDERSKA
L. POLICHT
SP. PRACY „GROMADA” — KRAKÓW
LESZEK MALIK
JAN ROJKOWSKI
WOJCIECH KURPAN
ZDZISŁAW ROJKOWSKI

ANNA MIKUSZEWSKA

!!! PREMIERA W STARYM TEATRZE 13 STYCZNIA 1974 R. !!!



DIRECTEUR EN ARTISTIEK LEIDER: J. P. GAWLIK

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
NOVEMBERNACHT
dramatische tafereelen
met muziek van Zygmunt Konieczny
BEWERKING-REGIE en ENSCENERING
ANDRZEJ WAJDA

HOLLAND FESTIVAL



STANISŁAW WYSPIAŃSKI
NOVEMBERNACHT
dramatische tafereelen
met muziek van Zygmunt Konieczny
BEWERRING-REGIE en ENSCENERING
ANDRZEJ WAJDA

ACTEURS

B. BOSAK, T. BUDZISZ-KRZYŻANOWSKA,
E. CIEPIELA, M. DUKIET, A. DYMNA,
Z. JAROSZEWSKA, E. KARKOSZKA,
W. KRUSZEWSKA, Z. NIWIŃSKA, E. WILLOWNA,
A. BUSZEWICZ, E. DOBRZAŃSKI, A. FABISIAK,
J. FEDOROWICZ, M. GRĄBKA, S. GRONKOWSKI,
T. JURASZ, E. LUBASZENKO, J. MORGAŁA,
J. NOWICKI, W. OLSZYN, L. PISKORZ,
A. ROMANOWSKI, B. SMELA, J. STUHR, M. SZARY,
S. SZRAMEL

COSTUUMS:

KRYSTYNA ZACHWATOWICZ



PREMIÈRE

13 JANUARI 1974

NOVEMBERNACHT is stellig een van de origineelste Poolse toneelwerken. Het werd in 1904 geschreven door Stanisław Wyspiański — dichter, schilder en toneelvernieuwer. Sindsdien keert het telkens terug op de planken van de Poolse schouwburgen, als vast onderdeel van het repertoire.

De originaliteit ervan bestaat in de verbinding van drie ogenschijnlijk onverbindbare elementen: de Griekse mythologie, politieke gebeurtenissen (de militaire opstand in de nacht van de 29ste november 1830) en het psychologische spel van gevoelens bij de Russische grootvorst Konstantin, de toenmalige heerser over Polen, en zijn Poolse vrouw Joanna Grudzińska. Bij dit alles komt nog de voortdurend aanwezige natuurbeschrijving.

De handeling van het drama heeft plaats in het mooiste park van Warschau, waarin zowel de kazerne van de opstandige officieren als het paleis van de grootvorst hebben gestaan. Dit park, vol prachtige oude bomen en vijvers, wordt opgeluisterd door vele beeldhouwwerken die Griekse goden voorstellen; op een eilandje bevindt zich het toneel, waarop in de 18de eeuw opera-uitvoeringen werden gegeven.

Het was deze omgeving waardoor de auteur van „Novembernacht” werd geïnspireerd tot het ten tonele voeren van Griekse goden, die als stenen beelden van hun voetstukken afdalen en deelnemen aan de reële historische gebeurtenissen. De mars door het slapende park van de in opstand gekomen officiersschool, de geheimzinnige bomen die door het water achter de ramen van het paleis worden weerspiegeld en die de grootvorst verontrusten, ten slotte het toneel van het theater op het eiland, waar de geesten van de in die nacht gesneuvelde soldaten bijeenkomen — deze scènes behoren tot de *hoogtepunten van het stuk*.

DE HISTORISCHE ACHTERGROND. Om het historische moment van de Poolse opstand van 29 november 1830 te begrijpen, moet men enige feiten kennen. Polen werd in de loop van de 18de eeuw verdeeld en ingelijfd bij de drie machtige buurstaten: Rusland, Oostenrijk en Pruisen. Daardoor bestond Polen niet langer op de kaart van Europa.

Een kort tijdperk van nieuwe hoop brachten de expeditie van Napoleon naar het oosten en de vorming van het Hertogdom Warschau, een surrogaat voor een vrij Polen. Deze hoop deed alle Poolse patriotten dienstnemen in het grote Franse leger. Aan de zijde van Napoleon strenden de Polen overal: in Italië, in Spanje, zelfs in San Domingo. Met de val van Napoleon vervloog de hoop. In 1815 werd het Koninkrijk Polen gevormd binnen het kader van Russische tsaristische imperium; de tsaar van Rusland werd tevens koning van Polen.

Het Poolse leger, tot een minimum gereduceerd, bleef echter onder aanvoering van Napoleontische officieren staan, maar de bevelhebber werd nu de gehate grootvorst Konstantin, een broer van tsaar Nicolaas I. De Polen legden zich echter niet bij de bestaande toestand neer. Er ontstonden geheime verenigingen, vooral onder de officieren. Zij waren het die in de nacht van de 29ste november 1830 de opstand begonnen in de hoop, Polens volledige politieke onafhankelijkheid te veroveren.

VOORNAAMSTE PERSONEN

in Wyspiański's
„NOVEMBERNACHT”
HISTORISCHE FIGUREN
(in volgorde van opkomst):

WYSOCKI — een officier in het leger van grootvorst Konstantin. Docent aan de officiers-school, initiatiefnemer en voornaamste leider van de opstand in de nacht van 29 november 1830.



GROOTVORST KONSTANTIN — een oudere broer van tsaar Nicolaas I, ten behoeve van wie hij afstand van de troon had gedaan. In naam regent van Polen voor de tsaar en bevelhebber van het Poolse leger.

JOANNA GRUDZIŃSKA — echtgenote van de grootvorst. Uit een Pools adellijk geslacht. Volgens de literaire traditie was zij de oorzaak van de aarzelingen van haar man, die op haar aandringen bereid was zich tegen de tsaar te verzetten en vervolgens een onduidelijke, aarzelende houding aannam tegenover de Poolse opstandelingen.

MAKROT — een Pool, spion in dienst van de grootvorst.

LELEWEL — historicus, archeoloog, staatsman; oprichter van het Patriottisch Genootschap in Warschau. In de nacht waarin de opstand uitbrak, zat hij aan het sterfbed van zijn vader, hoewel hij wist dat juist hij de aangewezen persoon was om hoofd van de opstandelingen-regering te worden.

CHŁOPICKI — ontslagen generaal van het Poolse leger onder bevel van de grootvorst. Eerder officier in het leger van Napoleon, beroemd geworden door de veldslagen in Spanje. Potentieel leider van de opstandelingen. In de nacht van 29 november 1830 aarzelt hij, verrast door de gebeurtenissen, zich aan te sluiten bij de opstandelingen.

GEN. POTOCKI — general in dienst van de grootvorst. Geliefd aanvoerder van de jonge officieren. Ook hij steunde de opstand niet, hij beschouwde deze als een onverantwoordelijk exces. In de nacht de opstand sneuvelde hij door een toevallige kogel in de straten van Warschau.

GEN. KRASIŃSKI — adjudant van de grootvorst. Eerder generaal van Napoleon, legendarisch aanvoerder van de Poolse Lichte Cavalerie (de lijfwacht van Napoleon). In de nacht van de opstand koos hij de zijde van de grootvorst.

LUKASIŃSKI — majoor in het leger van het Hertogdom Warschau. Oprichter van de Nationale Vrijmetselarij, daarna van het Patriottisch Genootschap. Gearresteerd in 1822, vele jaren vóór de opstand. Hij overleed in 1868 in de gevangenis van Schlüsselburg.

MYTHOLOGISCHE FIGUREN

(in volgorde van opkomst):



PALLAS ATHENE — dochter van Zeus, patrones van Athene. Verpersoonlijking van de wijsheid en de rechtvaardigheid.

NIKE — Griekse godin van de Overwinning. Door de auteur achtereenvolgens genoemd naar de grote Griekse veldslagen en overwinningen: Nike van Salamis, Nike van Chaeronea (godin van de nederlaag), Nike van Thermopilae, Nike der Napoleoniden, een door Wyspiański geschapen godin ter ere van de Polen die aan de zijde van Napoleon streden in het tijdperk vóór de opstand.



DEMETER — godin van de oogst en de vruchtbaarheid.

KORE — haar dochter, gehuwd met de god van de onderwereld. Kores jaarlijkse afdaling naar de onderwereld en haar terugkeer symboliseren de wisseling van de jaargetijden in de natuur.

ARES — god van de oorlog.

HERMES — de bode der goden.

SATERS — goden van de velden en wouden; half bok, half mens. Door hun scherts verandert de voorstelling van „Faust”, die in de nacht van de opstand plaats had, in een politieke groteske en een literair cabaret.

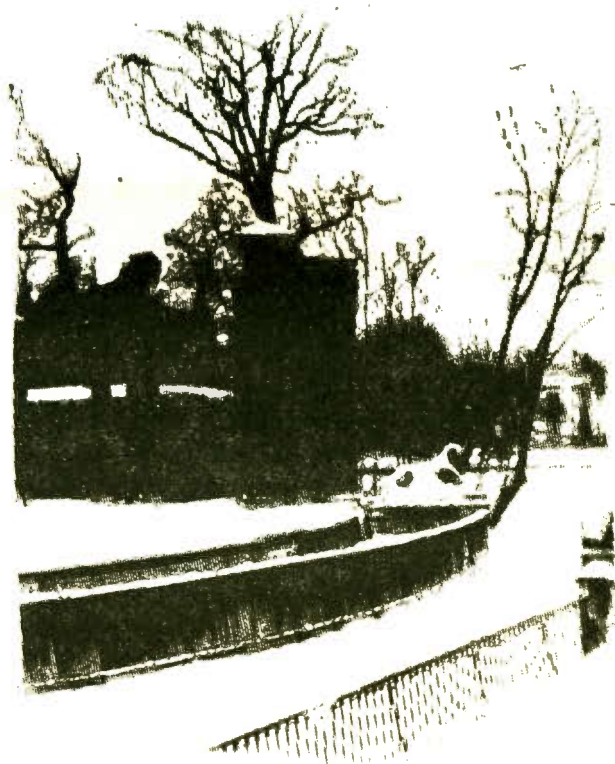
CHARON — de oude veerman, die volgens de Griekse mythologie in zijn boot de doden vervoert over de rivier de Styx, de scheiding tussen leven en dood.

KORTE INHOUD

EERSTE TAFEREEL/PROLOOG: Pallas Athene roept haar zusters, de godinnen van de overwinning, op om te komen deelnemen aan de gebeurtenissen die deze nacht zullen plaatshebben. Polen zal strijden tegen de tsaar. Deze nacht zal het land tot nieuw zelfstandig leven worden gewekt. Nike der Napoleoniden eist een openlijke strijd en verzet zich tegen een geheime moord op de grootvorst. Nike van Chaeronea brengt de verloren slag van de Grieken in herinnering en waarschuwt voor een nederlaag. Nu beschrijft het koor de omgeving: de gang in de officiersschool waar de handeling zal beginnen, de opstand van de jonge officieren.

TWEEDE TAFEREEL. Kapitein Wysocki komt de school binnen en roept allen op tot de opstand; hij geeft bevelen.

Pallas Athene vergezelt hem en roept op tot de strijd. Een groep jonge officieren wordt gezonden naar de burgeropstandelingen, die op de brug bij het standbeeld van koning Jan Sobieski wachten; samen moeten zij de grootvorst ontvoeren of doden. Deze slaapt, niets vermoedend. Met de oproep „Te wapen!” eindigt dit tafereel.



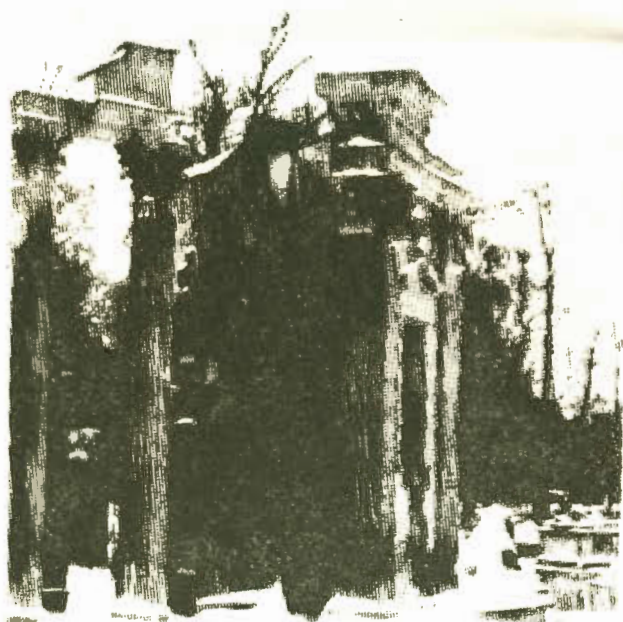
DERDE TAFEREEL. Intussen heerst er onrust in het paleis van de grootvorst. Er gebeurt iets vreemds in de stad. Het wordt opgemerkt als een brand. Maar de grootvorst stapt er luchthartig overheen. Hij blijft alleen met zijn vrouw en leest haar een brief van de tsaar voor, waarin deze hem machtigt geweld te gebruiken wanneer dat nodig mocht zijn. Joanna tracht er achter te komen, hoe de grootvorst zich zou gedragen in geval van een opstand en wiens zijde hij zou kiezen. Hij is echter vol wantrouwen.

VIERDE TAFEREEL. In het park, niet ver van het paleis, heeft zich een groep burgeropstandelingen verborgen, studenten en literatoren. Zij wachten op de door Wysocki gezonden officieren.

VIJFDE TAFEREEL. In het paleis zetten Joanna en de grootvorst hun gesprek voort. Joanna is kennelijk ongerust. Zij wil de tuin inlopen om te zien wat daar gaande is. Maar haar man trekt haar het bed in.

ZESDE TAFEREEL. De opstandelingen wachten vergeefs. Er komt niemand. Het nachtelijke park beangstigt hen door het geruis van de takken... er komt niemand...

ZEVENDE TAFEREEL. Joanna en de grootvorst komen op, verliefd en verzoend. Joanna spreekt dromerig over de toekomst, ziet zichzelf met de Poolse kroon — als koningin aan de zijde van de grootvorst, koning van Polen, onafhankelijk van de tsaar. Deze fantastische plannen eindigen met ruzie en een woede-uitbarsting van de grootvorst. De adjudanten komen binnen en met hen de vertrouwde grootvorstelijke spion Makrot, die alarmerende berichten brengt over voorbereidingen tot een opstand. Maar ook deze keer onderschat de grootvorst het gevaar, hij wil niet geloven dat de Polen tegen zijn heerschappij in opstand zouden kunnen komen. Hij beveelt iedereen in het paleis, te gaan slapen en de lichten te doven...



ACHTSTE TAFEREEL. De opstandelingen wachten nog steeds op een bevel, wapens en een aanvoerder. Intussen gaan er door de herfstnacht in het park twee godinnen voorbij: moeder Demeter, de godin van de oogst, en haar dochter Kore, die door haar huwelijk met de god van de onderwereld elke herfst naar zijn onderaards rijk moet afdalen. Het zaad dat zij meeneemt, zal vruchten dragen (evenals het bloed van de opstandelingen) die in de lente zichtbaar worden. De zich herhalende cyclus in de natuur wordt verbonden met het rad der geschiedenis: „Wat leven zal, moet sterven”... De moeder is bedroefd, maar de dochter gehoorzaamt aan de natuurwetten en vertrekt naar de onderwereld.

De koeriers van Wysocki komen aan en de ge-

wapende opstandelingen lopen door de tuin naar het paleis van de grootvorst.

NEGENDE TAFEREEL. Wederom de salon in het paleis. Allen slapen, alleen enige dronken vertrouwelingen van de grootvorst houden de wacht. Plotseling ontstaat er verwarring, er wordt op de deur gebonsd, het personeel brengt de slapende grootvorst weg en vlak daarna dringen de opstandelingen binnen. Zij kunnen de grootvorst nergens vinden. Slechts éé deur is gesloten, maar daarin verschijnt Joanna, de vrouw van de grootvorst, en de opstandelingen wagen het niet de drempel van haar slaapkamer te overschrijden, wetend dat dit een schending van de ridderwetten zou zijn. Als gevolg daarvan vinden zij de grootvorst niet en moeten zij vluchten voor de naderende versterkingen van de vijand. De grootvorst keert op het toneel terug, ontzet, verloren... Hij is zojuist in gala-uniform gestoken, trekt zijn degen en gaat, tegen de hoop van zijn vrouw in, de opstand bestrijden. Dit te meer omdat een van de Poolse generaals hem te hulp snelt: Potocki. De grootvorst beveelt hem: „Marchez sur Varsovie et massacrez tout” — en over zijn van schrik verstijfde vrouw zegt hij: „Doe haar ontwaken uit haar dromen.” Uit haar illusies, die zij die nacht had.

15 MINUTEN PAUZE

TIENDE TAFEREEL. Dezelfde avond wordt in een van de Warschause schouwburgen „Faust” opgevoerd. Er komen saters het toneel op onder aanvoering van de spion Makrot; zij verstoren het toneelspel met cabarettteksten die tegen de grootvorst gericht zijn. In de loge zit de door de grootvorst ontslagen Poolse generaal Chlopicki. Alle aanwezigen in de schouwburg weten, dat juist hij de leiding zou moeten nemen in geval van een opstand. De opstandelingen komen de zaal binnen en willen de zich hier bevindende Russische officieren arresteren, maar Chlopicki neemt hen in bescherming en jaagt de opstandelingen weg.

Als hij alleen is achtergebleven, verschijnt Nike der Napoleoniden voor hem en brengt hem zijn grootse overwinningen in dienst van Napoleon in herinnering; zij verlost hem met beloften en ten slotte ontsluit zij hem de toekomst: hij zal dictator van de opstand worden en in drie korte dagen zijn eigen opgang en val beleven. Nu is de generaal vastbesloten: Kome wat ervan komen moet — alles op één kaart...

ELFDE TAFEREEL. Het leger marcheert door de straten. Pallas Athene waakt over de bewegingen ervan.

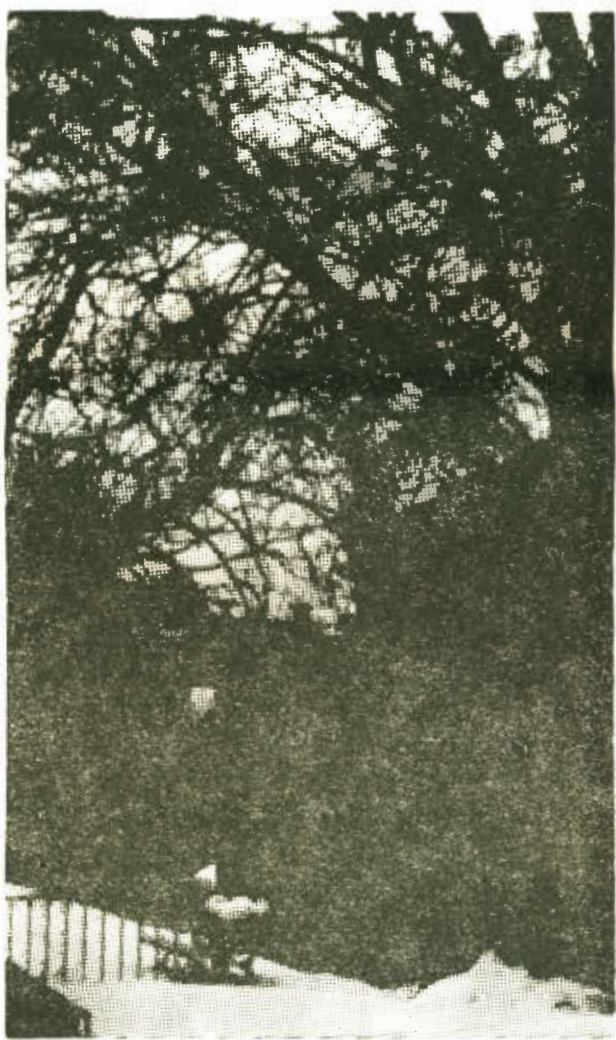
TWAALFDE TAFEREEL. Een van de opstandelingen brengt het bericht over de opstand aan zijn vriend professor Lelewel, de patriot. Hij is het die de opstandelingenregering moet vormen en de overige ministers moet aanwijzen. Maar Lelewel is in een persoonlijk drama verwickeld. Zijn vader is stervende en hij wil, hij kán hem op dit moment niet alleen laten. Bezweeringen noch bedreigingen helpen. De opstandeling keert onverrichter zake terug.

Op dat ogenblik verschijnt Hermes. Deze voert de ziel van de overledene naar de andere we-

reld. Lelewel en zijn zuster bewenen hun vader. Nike van Chaeronea verschijnt ten tonele en roept op tot de strijd: „Nog heden zijt gij vrij!”

DE TIENDE TAFEREEL. De straat. Pallas Athene leidt de bewegingen van het leger door de nachtelijke stad en zendt de verspreide afdelingen naar het Arsenaal. Ook Wysocki komt hier aan, met zijn soldaten. Maar de weg wordt hun versperd door de verrader, general Potocki. Deze doet vergeefse pogingen om de soldaten te overreden, de grootvorst te hulp te komen. Er komt een andere legerafdeling binnen, wederom smeekbeden en bezweringen... vergeefs. Nu vallen er schoten, de generaal wordt gedood. Met de kreet „Bloed, bloed!” gaan de opstandelingen in de aanval.

VEERTIENDE TAFEREEL. In een verlaten straat tracht de spion Makrot te vluchten, maar de menigte herkent hem en wil hem doden. Een



ogenblik schijnt de aandacht afgeleid, wanneer men de door de Polen gehate generaal Lewicki in een rijtuig ziet zitten. Iemand uit de menigte lost een schot. Er valt een dode, maar het is een tragische vergissing: de kogel doodt generaal Nowicki, Pool en patriot. Nu wordt de spion gegrepen en gelyncht.

VIJFTIENDE TAFEREEL. De droom van Joanna in het verlaten paleis: zij ziet haar man als de god van oorlog, Ares. Te zamen met de godinnen van de overwinning heeft hij een veldslag beëindigd. Zij leggen hun vleugels af, ze zullen niet meer strijden.

Kore komt met gouden sleutels de kamers van het paleis afsluiten en kondigt aan, dat uit het

vergoten bloed nieuw leven geboren zal worden.

ZESTIENDE TAFEREEL. Het koor vertelt over het park en het koninklijk theater op het eiland, waar in dit nachtelijk uur alle gesneuvelden bijeenkomen en zich aan de voet van het toneel neerleggen. Charon, de veerman der doden, komt langsvaren en neemt hen allen mee naar het land der schaduwen. Pallas Athene en de Nikes zingen een afscheidslied: „Ik gaf hun een ogenblik een glans van geluk, het ongeluk voltrekken zij zelf, wanneer zij een stap terug doen...”

ZEVENTIENDE TAFEREEL. Bij de morgenschemering staat de grootvorst in het verlaten park, hij wil niet besluiten tot het geven van bevelen. Hij zegt zijn gevolg, zich gereed te maken tot vertrek uit de stad. Warschau laat hij aan de opstandelingen over. Hij neemt afscheid

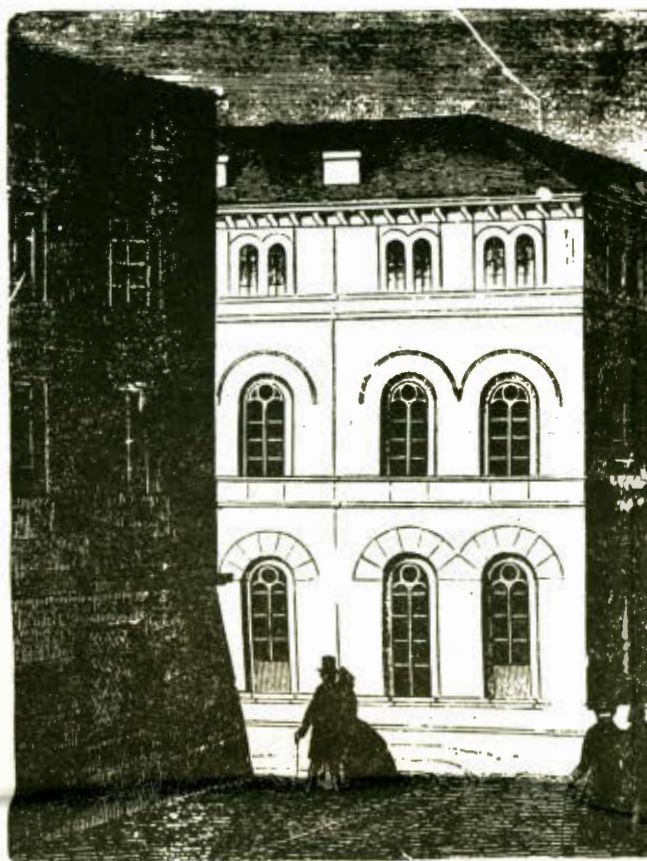


van zijn vrouw en spreekt op bittere toon met de Poolse generaal Krasinski. In diens loyaliteit gelooft de grootvorst niet: „Gij gelooft niet in Polen, maar ik geloof erin...” De grootvorst laat een Poolse gevangene brengen, de patriot Łukasinski, en stelt hem de generaal tot voorbeeld. „Verwelkom het morgenrood der vrijheid, de zon der redding komt op...” zingt de gevangene, wanneer de wachten hem wegleiden van het toneel.

De grootvorst blijft alleen achter met zijn twijfels en mijmeringen over het wonder van de natuur en de geschiedenis:

„Hoe is dit alles begonnen,
Wat is er in werkelijkheid gebeurd?
Gevallen bladeren bedekken de weg,
Dorre bladeren, die ritselen...”

Het STARY THEATER in Krakau (het Poolse woord „stary” betekent „oud”) is, naast het Nationaal Theater in Warschau, een van de twee oudste beroepstoneelgezelschappen in Polen. Het werd opgericht in 1781. Van 1799 tot 1893 had het zijn zetel op dezelfde plaats als thans, aan



het Szczeпаńskieplein. In 1945 werden de activiteiten hernieuwd in dezelfde schouwburg, die nu het oudste theatergebouw in Polen is. Sinds 1970 staat het toneelgezelschap onder directie van J. P. Gawlik; het telt momenteel 75 personen (de medewerkers en de administratie me-



De status van WYPIAŃSKI in de Poolse cultuur is eigenlijk nogal vreemd: enerzijds wordt hij uitgeroepen tot national dichter, waarbij zijn scheppingen op één lijn worden gesteld met die

egerekend 230 personen). Dit gezelschap heeft twee vaste zalen om op te treden: de schouwburg aan het Szczepańskiplein (546 zitplaatsen) en het Kameralny Theater (319 zitplaatsen), dat het „kleine toneel” van het Sary Theater vormt. Het principe van de activiteiten van het



Sary Theater is het selectief bijeenbrengen van een zo talrijk mogelijke groep belangrijke kunstenaars van de jongere en de middengeneratie op het gebied van de regie, de enscenering, de muziek en het toneelspel. Het creatief op elkaar inwerken van deze mensen, een juist opgevatte

van de grote Poolse romantici Mickiewicz,łowacki en Krasiński, anderzijds is hij soms een bijna vergeten middelmatig dichter. Hij werd in 1869 geboren in Krakau, deze stad verliet hij alleen voor korte tijd om een reis door Europa te maken. Tijdens zijn verblijf in het buitenland leerde hij de toen heersende stromingen en richtingen in de kunst kennen. Onder andere maakte hij kennis met Gauguin en de groep Franse nabisten. In dit tijdperk hield hij zich vooral met de schilderkunst en de beeldende kunsten bezig. Hij was aan de Krakause Academie van Schone Kunsten afgestudeerd onder leiding van de bekende schilder van historische taferelen Jan Matejko. Met een soepele, grillige lijn tekende hij zijn geliefde versieringsmotief van planten en bloemen, vaak keerde hij terug tot het thema van de kindheid en het moederschap, hij portretteerde zijn tijdgenoten, schilderde in pastel het landschap van Krakau en omgeving, ontwierp kerkraden. Later zou hij de decors en costuums voor zijn toneelstukken zelf ontwerpen.

Met zijn literaire scheppingen — voornamelijk toneelstukken — begon hij pas in de laatste ja-

rivaliteit en de strijd om de eerste plaats waardoor de spanning in de gehele organisatie wordt opgevoerd, hetgeen vervolgens wordt benut voor het bereiken van de door het theater gestelde doelen — dit is een van de voornaamste uitgangspunten van de specifieke en eigenlijk unieke werkwijze van dit toneelgezelschap. Onder leiding van een literator en toneelcriticus, die nauw samenwerkt met scheppende kunstenaars zoals Jerzy Jarocki, Zygmunt Konieczny, Maciej Prus, Konrad Swinarski, Andrzej Wajda, Kazimierz Wiśniak en Krystyna Zachwatowicz, die vaste medewerkers van het gezelschap zijn en er de kern van vormen, is het Sary Theater op deze wijze een eigen artistieke richting ingeslagen en heeft het zijn repertoire opgebouwd. De eigen aard van de activiteiten is voortgekomen uit de overtuiging, dat alleen het gezamenlijk aanwezig zijn van verschillende vormen en artistieke opvattingen, die een harmonisch geheel van elkaar wederkerig aanvullende stijlen en scheppende persoonlijkheden vormen, de basis van het moderne toneel kan zijn. Van het toneel dat geroepen is tot het uitspreken van een en dezelfde waarheid in verschillende talen, het toneel dat aangepast is bij het polyfonische en gedifferentieerde bewustzijn van de hedendaagse toeschouwer, het toneel dat zich vrij beweegt tussen de heterogene vormen en eigenschappen van de hedendaagse cultuur. Dit toneel doet een beroep op de toeschouwer die zich bewust is van het eigen karakter en de authenticiteit van het toneelspel te midden van het toenemende aantal prikkels en tradities die in feite dood zijn.

Als het voornaamste doel van zijn bestaan beschouwt het Sary Theater een zodanige interpretatie van de beste binnen- en buitenlandse literaire werken waardoor het hedendaagse publiek, dat het proces van ingrijpende maatschappelijke en ideële veranderingen van onze tijd heeft meegemaakt, zich bewust gaat worden van de universele waarheid en de duurzame schoonheid van deze literatuur. Deze activiteiten hebben enerzijds een confrontatie van die werken met de ontvankelijkheid en de belangstelling van de hedendaagse toeschouwer ten doel, anderzijds zijn zij een poging tot het vormen van een beeld van hetgeen in de Poolse

ren van de 19de eeuw. In het korte tijdperk van tien jaren ontstond heel zijn rijke literaire oeuvre. Hij schreef het met passie, zich bewust van zijn naderende dood, want hij was toen al ongeneeslijk ziek. Vandaar misschien een zekere artistieke onevenwichtigheid in zijn werken, hoewel de onvolmaaktheid van zijn poëtisch werk soms juist zijn kracht is, b.v. in „Bevrijding”. Volledig begrijpen kan men Wyspiański's scheppingen alleen wanneer men de historische en sociale achtergronden kent van de tijd waarin ze ontstonden. Polen was meer dan honderd jaar verdeeld onder Rusland, Oostenrijk en Duitsland, het volk had al twee gewapende opstanden zien mislukken (de novemberopstand van 1830 en de januariopstand van 1863), de bevrijding van Polen was voortdurend het belangrijkste probleem van de natie. Galicië, waar Wyspiański woonde, was in een bijzondere positie, doordat de Oostenrijkse regering de Polen een maximum aan vrijheid liet, hetgeen de mogelijkheid tot hun assimilatie aanzienlijk vergrootte. Aanvankelijk trachtte Wyspiański de oorzaken te ontdekken van de tragedie van Polen; hij zocht deze in de mythische oorsprong

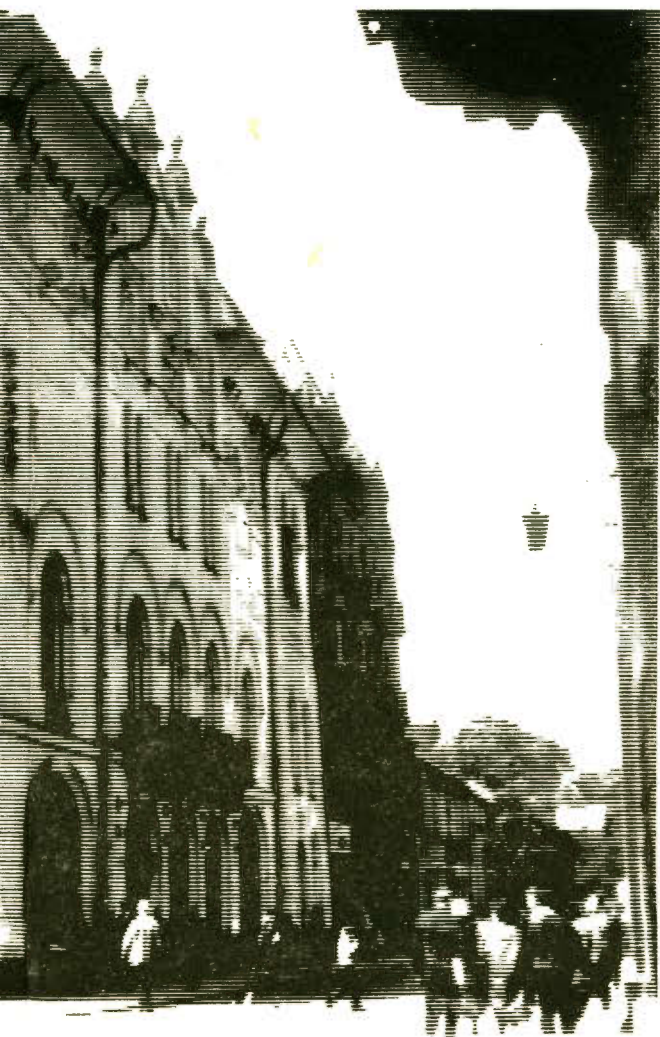
literatuur en de nationale traditie het meest de aandacht verdient. Natuurlijk niet alleen op een eigen literaire of zelfs museale manier, maar ook door middel van de levende toneeltaal, waarvoor zo'n traditie en zo'n literatuur de inspiratie en de gronstof vormt. Vandaar dat op



ons repertoire van de laatste jaren „Dziady” (Dodenfeest) van Adam Mickiewicz staat naast „Wyzwolenie” (Bevrijding) van Stanisław Wyspiański, vandaar „Noc listopadowa” (Novembernacht) van de laatstgenoemde auteur naast „Baze geesten” van Dostojevski. Vandaar ook

van de staat („De Legende”) en in de geschiedenis („De Warschause” en „Lelewel”). Het Poolse verleden vervlocht hij met de antieke mythologie en zelfs zijn eigentijdse drama's, gebaseerd op misdaden waarover de kranten berichtten, verhief hij tot tragedies („Anathema”, „De Rechters”). In het in 1901 geschreven toneelstuk „De Bruiloft” wendt hij zich rechtstreeks tot de samenleving van zijn tijd, dringt diep door tot de mentaliteit ervan, beschuldigt zijn tijdgenoten van passiviteit en inertie. De politieke en sociale taferelen vloeien hier samen met symbolisch-visionaire taferelen, waardoor een bijzonder compact en artistiek volmaakt geheel ontstaat. „De Bruiloft” is niet alleen het grootste toneelstuk van Wyspiański, maar wellicht ook nog steeds een van de beste Poolse toneelspelen van deze tijd. In „Bevrijding” (1903) rekent de dichter af met zichzelf en met de nationale mythe van het martelaarschap door de figuur van Konrad uit het derde deel van Mickiewicz' „Dziady” opnieuw tot leven te wekken. Het drama „Bevrijding” is grotendeels ontstaan onder invloed van de filosofie van Nietzsche. Het is een van Wyspiański's meest raadselachtige, veelvlakkige werken.

„De moeder” van Stanisław Ignacy Witkiewicz naast „Midzomernachtsdroom” van Shakespeare, „Het Proces” van Franz Kafka naast Shakespeare's „Eind goed, al goed”, „De Kersentuin” van Tsjechov naast „Hamlet” in een nieuwe, uitstekende vertaling (die filosofisch en poëtisch



tegelijk is) van Maciej Słomczyński. Vandaar Marlowe naast Żeromski, Beckett naast Różewicz, Osborne naast Kruczkowski en de gehele groep moderne Poolse toneelschrijvers met Jarosław Abramow, Tomasz Łubieński en Tadeusz Różewicz aan het hoofd.

In zijn latere scheppingen tracht Wyspiański door te dringen tot het wezen en de zin van het heldendom, de offervaardigheid, de actie. De idee die het beest volledig tot uitdrukking wordt gebracht in „Novembarnacht” wordt samengevat in de constatering dat „wat leven zal, moet sterven”. Wyspiański geloofde in de mogelijkheid van een wedergeboorte door de dood.

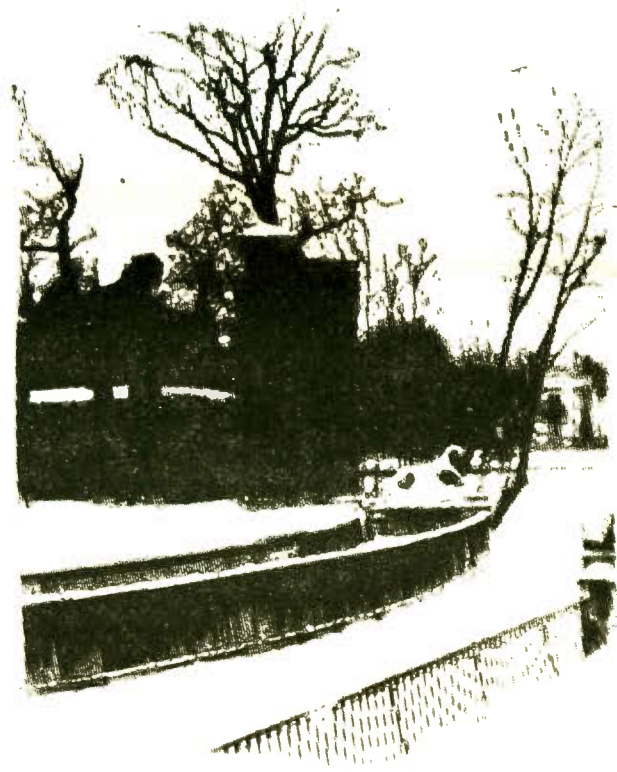
Wanneer men hem onvolmaaktheid van zijn poëtisch ambacht verwijt, dient men te bedenken, dat het woord slechts een deel van zijn werk is. Hij gaf zijn drama's een uitgesproken toneelvorm; men kan ze beschouwen als „toneelpartituren”. Hij ontwierp de costuums en de decors; in de teksten zelf zowel als in sommige essays, zoals zijn voortreffelijke „Studie over Hamlet”, legde hij zijn eigen conceptie van de vertolking door de acteurs neer. Hij enscepeerde ook toneelstukken van andere dichters, o.a. was hij de eerste die „Dziady” van Mickiewicz liet opvoeren. Wyspiański's visie op het toneel en zijn zoeken lagen uiterst dicht bij het werk van de grote toneelhervormers. Gordon Craig kende aan Wyspiański als een van de weinigen de benaming „toneelkunstenaar” toe.

KORTE INHOUD

EERSTE TAFEREEL/PROLOOG: Pallas Athene roept haar zusters, de godinnen van de overwinning, op om te komen deelnemen aan de gebeurtenissen die deze nacht zullen plaatshebben. Polen zal strijden tegen de tsaar. Deze nacht zal het land tot nieuw zelfstandig leven worden gewekt. Nike der Napoleoniden eist een openlijke strijd en verzet zich tegen een geheime moord op de grootvorst. Nike van Chaeronea brengt de verloren slag van de Grieken in herinnering en waarschuwt voor een nederlaag. Nu beschrijft het koor de omgeving: de gang in de officiersschool waar de handeling zal beginnen, de opstand van de jonge officieren.

TWEEDE TAFEREEL. Kapitein Wysocki komt de school binnen en roept allen op tot de opstand; hij geeft bevelen.

Pallas Athene vergezelt hem en roept op tot de strijd. Een groep jonge officieren wordt gezonden naar de burgeropstandelingen, die op de brug bij het standbeeld van koning Jan Sobieski wachten; samen moeten zij de grootvorst ontvoeren of doden. Deze slaapt, niets vermoedend. Met de oproep „Te wapen!” eindigt dit tafereel.



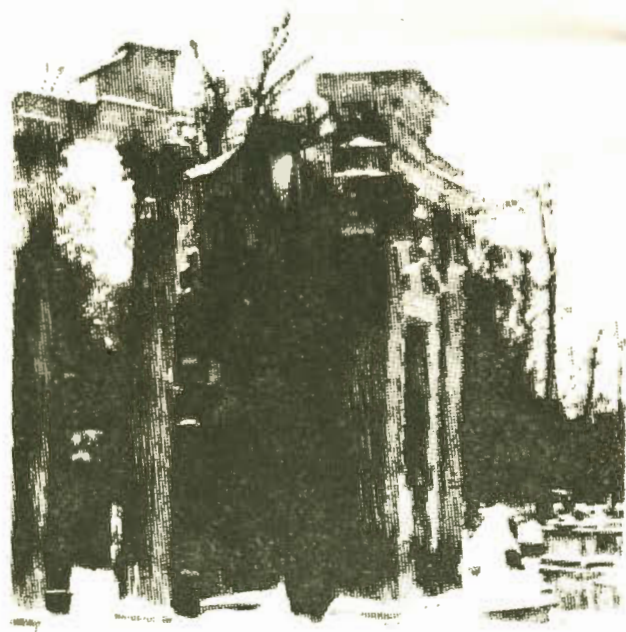
DERDE TAFEREEL. Intussen heerst er onrust in het paleis van de grootvorst. Er gebeurt iets vreemds in de stad. Het wordt opgemerkt als een brand. Maar de grootvorst stapt er luchtartig overheen. Hij blijft alleen met zijn vrouw en leest haar een brief van de tsaar voor, waarin deze hem machtigt geweld te gebruiken wanneer dat nodig mocht zijn. Joanna tracht er achter te komen, hoe de grootvorst zich zou gedragen in geval van een opstand en wiens zijde hij zou kiezen. Hij is echter vol wantrouwen.

VIERDE TAFEREEL. In het park, niet ver van het paleis, heeft zich een groep burgeropstandelingen verborgen, studenten en literatoren. Zij wachten op de door Wysocki gezonden officieren.

VIJFDE TAFEREEL. In het paleis zetten Joanna en de grootvorst hun gesprek voort. Joanna is kennelijk ongerust. Zij wil de tuin inlopen om te zien wat daar gaande is. Maar haar man trekt haar het bed in.

ZESDE TAFEREEL. De opstandelingen wachten vergeefs. Er komt niemand. Het nachtelijke park beangstigt hen door het geruis van de takken... er komt niemand...

ZEVENDE TAFEREEL. Joanna en de grootvorst komen op, verliefd en verzoend. Joanna spreekt dromerig over de toekomst, ziet zichzelf met de Poolse kroon — als koningin aan de zijde van de grootvorst, koning van Polen, onafhankelijk van de tsaar. Deze fantastische plannen eindigen met ruzie en een woede-uitbarsting van de grootvorst. De adjudanten komen binnen en met hen de vertrouwde grootvorstelijke spion Makrot, die alarmerende berichten brengt over voorbereidingen tot een opstand. Maar ook deze keer onderschat de grootvorst het gevaar, hij wil niet geloven dat de Polen tegen zijn heerschappij in opstand zouden kunnen komen. Hij beveelt iedereen in het paleis, te gaan slapen en de lichten te doven...



ACHTSTE TAFEREEL. De opstandelingen wachten nog steeds op een bevel, wapens en een aanvoerder. Intussen gaan er door de herfstnacht in het park twee godinnen voorbij: moeder Demeter, de godin van de oogst, en haar dochter Kore, die door haar huwelijk met de god van de onderwereld elke herfst naar zijn onderaards rijk moet afdalen. Het zaad dat zij meeneemt, zal vruchten dragen (evenals het bloed van de opstandelingen) die in de lente zichtbaar worden. De zich herhalende cyclus in de natuur wordt verbonden met het rad der geschiedenis: „Wat leven zal, moet sterven”... De moeder is bedroefd, maar de dochter gehoorzaamt aan de natuurwetten en vertrekt naar de onderwereld.

De koeriers van Wysocki komen aan en de ge-

wapende opstandelingen lopen door de tuin naar het paleis van de grootvorst.

NEGENDE TAFEREEL. Wederom de salon in het paleis. Allen slapen, alleen enige dronken vertrouwelingen van de grootvorst houden de wacht. Plotseling ontstaat er verwarring, er wordt op de deur gebonsd, het personeel brengt de slapende grootvorst weg en vlak daarna dringen de opstandelingen binnen. Zij kunnen de grootvorst nergens vinden. Slechts éé deur is gesloten, maar daarin verschijnt Joanna, de vrouw van de grootvorst, en de opstandelingen wagen het niet de drempel van haar slaapkamer te overschrijden, wetend dat dit een schending van de ridderwetten zou zijn. Als gevolg daarvan vinden zij de grootvorst niet en moeten zij vluchten voor de naderende versterkingen van de vijand. De grootvorst keert op het toneel terug, ontzet, verloren... Hij is zojuist in gala-uniform gestoken, trekt zijn degen en gaat, tegen de hoop van zijn vrouw in, de opstand bestrijden. Dit te meer omdat een van de Poolse generaals hem te hulp snelt: Potocki. De grootvorst beveelt hem: „Marchez sur Varsovie et massacrez tout” — en over zijn van schrik verstijfde vrouw zegt hij: „Doe haar ontwaken uit haar dromen.” Uit haar illusies, die zij die nacht had.

15 MINUTEN PAUZE

TIENDE TAFEREEL. Dezelfde avond wordt in een van de Warschause schouwburgen „Faust” opgevoerd. Er komen saters het toneel op onder aanvoering van de spion Makrot; zij verstoren het toneelspel met cabareteksten die tegen de grootvorst gericht zijn. In de loge zit de door de grootvorst ontslagen Poolse generaal Chlopicki. Alle aanwezigen in de schouwburg weten, dat juist hij de leiding zou moeten nemen in geval van een opstand. De opstandelingen komen de zaal binnen en willen de zich hier bevindende Russische officieren arresteren, maar Chlopicki neemt hen in bescherming en jaagt de opstandelingen weg.

Als hij alleen is achtergebleven, verschijnt Nike der Napoleoniden voor hem en brengt hem zijn grootse overwinningen in dienst van Napoleon in herinnering; zij verlokt hem met beloften en ten slotte ontsluit zij hem de toekomst: hij zal dictator van de opstand worden en in drie korte dagen zijn eigen opgang en val beleven. Nu is de generaal vastbesloten: Kome wat ervan komen moet — alles op één kaart...

ELFDE TAFEREEL. Het leger marcheert door de straten. Pallas Athene waakt over de bewegingen ervan.

TWAALFDE TAFEREEL. Een van de opstandelingen brengt het bericht over de opstand aan zijn vriend professor Lelewel, de patriot. Hij is het die de opstandelingenregering moet vormen en de overige ministers moet aanwijzen. Maar Lelewel is in een persoonlijk drama verwickeld. Zijn vader is stervende en hij wil, hij kán hem op dit moment niet alleen laten. Bezwingingen noch bedreigingen helpen. De opstandeling keert onverrichter zake terug.

Op dat ogenblik verschijnt Hermes. Deze voert de ziel van de overledene naar de andere we-

reld. Lelewel en zijn zuster bewenen hun vader. Nike van Chaeronea verschijnt ten tonele en roept op tot de strijd: „Nog heden zijt gij vrij!”

DERTIENDE TAFEREEL. De straat. Pallas Athene leidt de bewegingen van het leger door de nachtelijke stad en zendt de verspreide afdelingen naar het Arsenaal. Ook Wysocki komt hier aan, met zijn soldaten. Maar de weg wordt hun versperd door de verrader, general Potocki. Deze doet vergeefse pogingen om de soldaten te overreden, de grootvorst te hulp te komen. Er komt een andere legerafdeling binnen, wederom smeekbeden en bezweringen... vergeefs. Nu vallen er schoten, de generaal wordt gedood. Met de kreet „Bloed, bloed!” gaan de opstandelingen in de aanval.

VEERTIENDE TAFEREEL. In een verlaten straat tracht de spion Makrot te vluchten, maar de menigte herkent hem en wil hem doden. Een



ogenblik schijnt de aandacht afgeleid, wanneer men de door de Polen gehate generaal Lewicki in een rijtuig ziet zitten. Iemand uit de menigte lost een schot. Er valt een dode, maar het is een tragische vergissing: de kogel doodt generaal Nowicki, Pool en patriot. Nu wordt de spion gegrepen en gelyncht.

VIJFTIENDE TAFEREEL. De droom van Joanna in het verlaten paleis: zij ziet haar man als de god van oorlog, Ares. Te zamen met de godinnen van de overwinning heeft hij een veldslag beëindigd. Zij leggen hun vleugels af, ze zullen niet meer strijden.

Kore komt met gouden sleutels de kamers van het paleis afsluiten en kondigt aan, dat uit het

vergoten bloed nieuw leven geboren zal worden.

ZESTIENDE TAFEREEL. Het koor vertelt over het park en het koninklijk theater op het eiland, waar in dit nachtelijk uur alle gesneuvelden bijeenkomen en zich aan de voet van het toneel neerleggen. Charon, de veerman der doden, komt langsvaren en neemt hen allen mee naar het land der schaduwen. Pallas Athene en de Nikes zingen een afscheidslied: „Ik gaf hun een ogenblik een glans van geluk, het ongeluk voltrekken zij zelf, wanneer zij een stap terug doen...”

ZEVENTIENDE TAFEREEL. Bij de morgenschemering staat de grootvorst in het verlaten park, hij wil niet besluiten tot het geven van bevelen. Hij zegt zijn gevolg, zich gereed te maken tot vertrek uit de stad. Warschau laat hij aan de opstandelingen over. Hij neemt afscheid



van zijn vrouw en spreekt op bittere toon met de Poolse generaal Krasinski. In diens loyaliteit gelooft de grootvorst niet: „Gij gelooft niet in Polen, maar ik geloof erin...” De grootvorst laat een Poolse gevangene brengen, de patriot Łukasinski, en stelt hem de generaal tot voorbeeld. „Verwelkom het morgenrood der vrijheid, de zon der redding komt op...” zingt de gevangene, wanneer de wachten hem wegleden van het toneel.

De grootvorst blijft alleen achter met zijn twijfels en mijmeringen over het wonder van de natuur en de geschiedenis:

„Hoe is dit alles begonnen,
Wat is er in werkelijkheid gebeurd?
Gevallen bladeren bedekken de weg,
Dorre bladeren, die ritselen...”