1941
1961

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MIECZYSŁAW KOTLARCZYK

MIEJSKI TEATR RAPSODYCZNY W KRAKOWIE

ADAM MICKIEWICZ

PREMIERA DNIA 9 WRZEŚNIA 1961

DZIADY

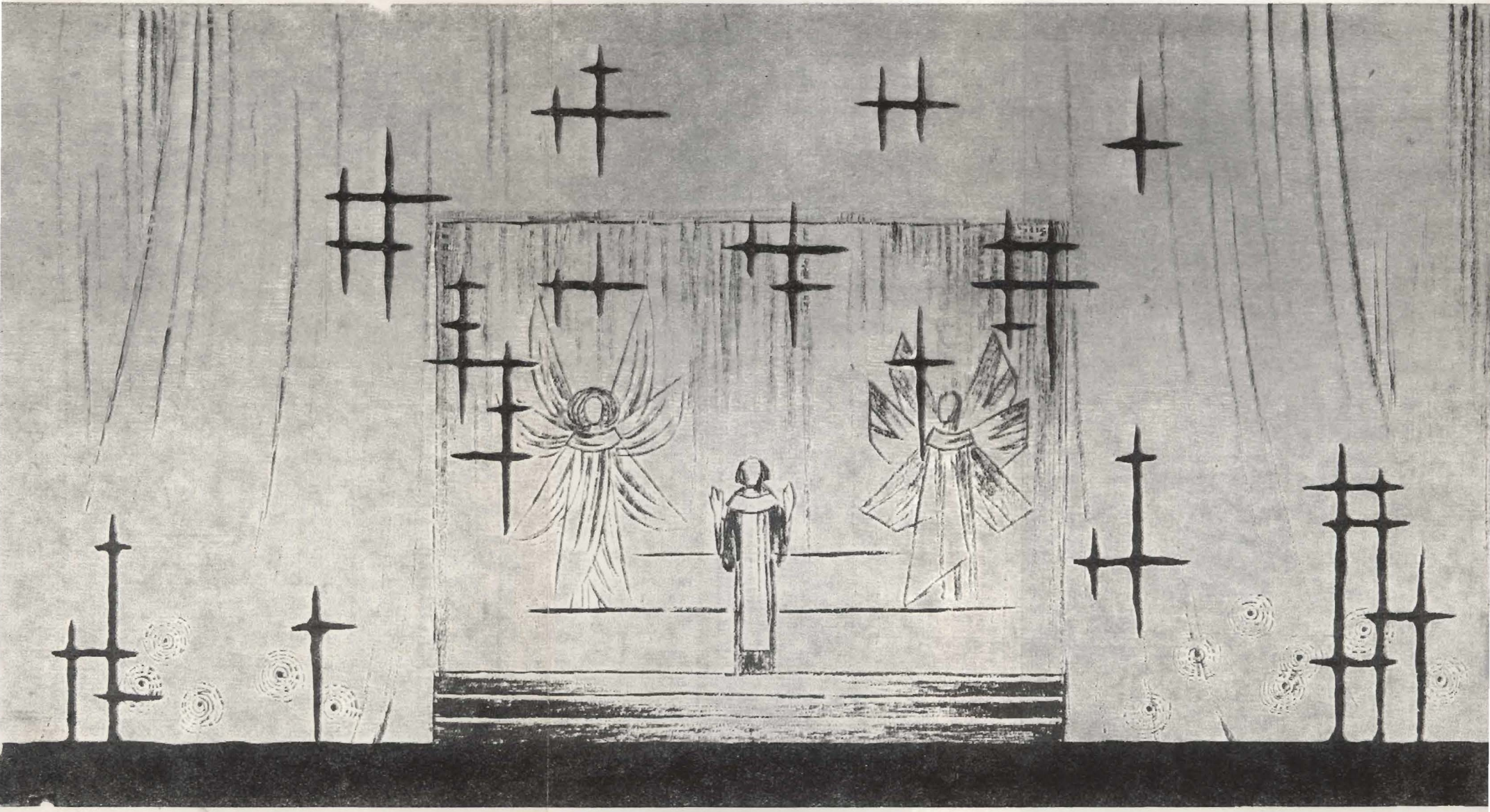
POEMAT DRAMATYCZNY

SCEN DWANAŚCIE

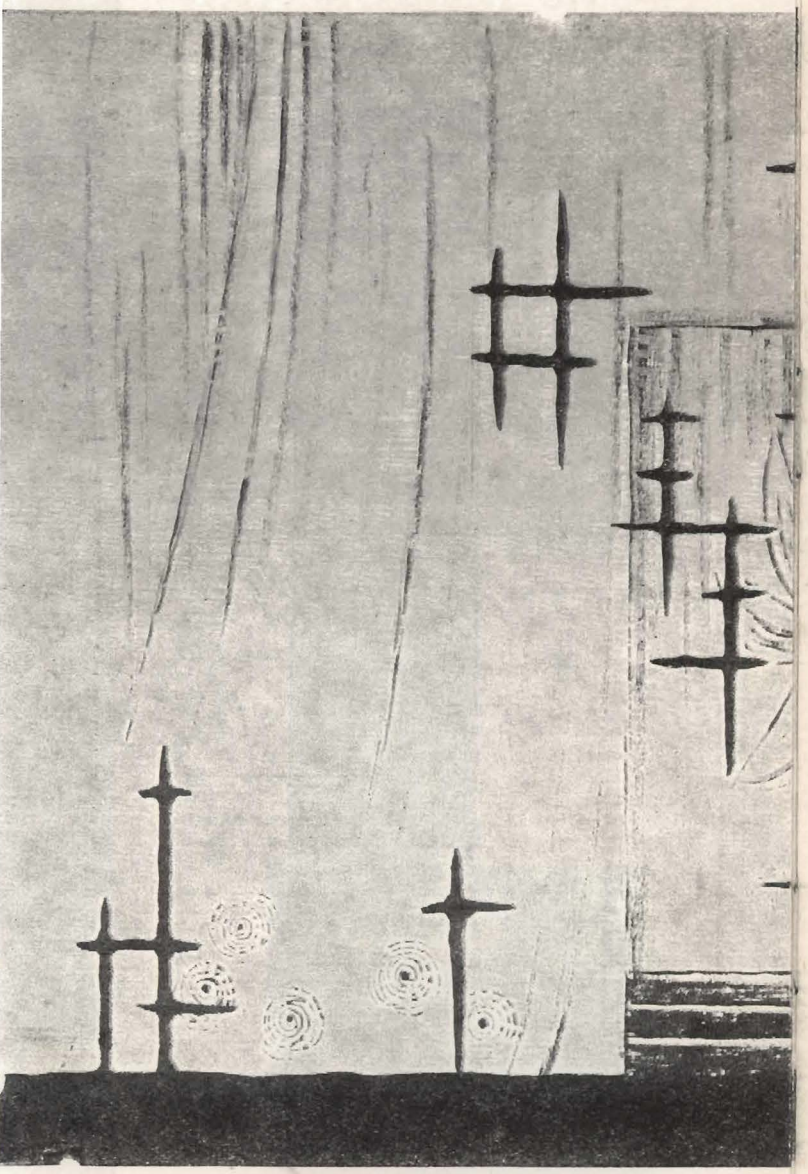
UKŁAD TEKSTU I OPRACOWANIE SCENICZNE:
MIECZYSŁAW KOTLARCZYK
MUZYKA: TADEUSZ MACHL
SCENOGRAFIA: ZENOBIUSZ STRZELECKI
CHOREOGRAFIA: IRENA PAWLICKA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MIECZYSŁAW KOTLARCZYK

MIEJSKI TEATR RAPSODYCZNY W KRAKOWIE



Projekt Zenobiusza Strzeleckieg



NASZE DWUDZIESTOLECIE

Zestawienie założeń z rzeczywistością, odpowiedź na pytanie, czy wytrzymują próbę czasu, czyli po prostu bilans, bilans tego dwudziestolecia, zwłaszcza na kilku stronach programu, nie należy do rzeczy łatwych. W ogóle Teatr Rapsodyczny jest przypadkiem trudnym, a nawet paradoksalnym. Nie mieści się w konwencjonalnej siatce tradycyjnych teatrów. Nie ma go w ich spisie. Choć od 20-tu lat istnieje, nieraz jeszcze uważa się go za eksperyment sezonowy, nie mający z „prawdziwym" teatrem nic wspólnego.

Twórczość nazwała przed laty ten teatr „aerolitem z innej planety"; niektórzy zaś — „kwadraturą koła". Jedni mówią o nim jako o anachronizmie i przypisują mu staroświeckość środków wyrazu; drudzy zarzucają mu, że stracił kontakt ze współczesnością i że jest nienowoczesny.

Byli tacy, którzy niedawno jeszcze uważali go za rozdział zamknięty; tymczasem rozdział jest wciąż otwarty. Mimo wyjątkowych trudności, które nas stawiają wobec syzyfowej konieczności zaczynania wciąż od nowa, mimo wszystkich pomyłek i błędów, może nawet dużych nieraz błędów, będących udziałem przede wszystkim samego kierownictwa teatru, nic nie może przekreślić faktu, że teatr nasz wchodzi obecnie w dwudziesty pierwszy rok swej działalności.

Ma on na swoim koncie kilka tysięcy przedstawień w Krakowie, kilkaset na terenie kraju, kilkadziesiąt sceniczych adaptacji utworów niesceniczych, kilkadziesiąt premier (a właściwie prapremier) dzieł i arcydzieł literatury polskiej i światowej. Kronika Teatru Rapsodycznego mówi o występach w Radio, Telewizji i na Wawelu; o udziale własnych ekip recytatorskich w kilkuset najrozmaitszego typu imprezach okolicznościowych (poranki, wieczornice, akademie itp.); o tym, że w ciągu kilkunastu lat zorganizowaliśmy Krakowowi trzy sceny, trzy lokale teatralne (przy ul. Warszawskiej, Bohaterów Stalingradu i Skarbowej).

Z Teatrem Rapsodycznym (wywodzącym nazwę swoją od rapsodów Słowackiego, od których akcję rozpoczęliśmy) wiąże się określenia: teatr słowa, teatr poezji, teatr z narracją i chórami, teatr epicki, teatr tekstów niescenicznych, teatr recytującego aktora czy też działającego scenicznie recytatora, wreszcie teatr studyjny — kształcący własną kadrę artystyczną (ze studia naszego teatru wyszła niemała grupa aktorów, pracujących obecnie w czołowych teatrach Krakowa, Warszawy i Łodzi).

Juliusz Osterwa na łamach krakowskich Listów z teatru w r. 1946, a w dwa lata później Juliusz Kleiner w Odrodzeniu byli zdania, że z Teatrem Rapsodycznym można się czasem w sprawach artystycznych nie zgadzać, nie można mu jednak zarzucić rzeczy jednej: że kogokolwiek naśladuje. Nie jest jednym z kilkudziesięciu, tylko jednym na kilkadziesiąt zawodowych teatrów w Polsce; ma swój własny repertuar i swój własny kształt sceniczny, własny, odrębny profil artystyczny. „Nie waham się powiedzieć — pisał w 1950 r. na łamach Twórczości Tadeusz Peiper — że w historii polskiej sceny należy mu się rozdział jako odkrywcy nowej dziedziny sztuki". Krytykowi chodziło zapewne o piękno tekstów, dla sceny dotąd nie odkrytych. Z Teatrem Rapsodycznym weszli przecież na scenę nieznani jej dotąd autorzy.

Nic co wartościowe w sztuce słowa, nie powinno być obce artyście żywego słowa. Nie wierzyliśmy nigdy, żeby prawdziwie wielka sztuka mogła kiedykolwiek służyć wstecznictwu a nie postępowi. Walczyliśmy zawsze o szacunek i pietyzm dla każdej wartościowej artystycznie pozycji repertuarowej, bez względu na jej przynależność geograficzną, rasową czy czasową.

Teatr nasz — to przede wszystkim teatr artystycznego, pięknego, wartościowego tekstu. Teatr zarówno klasycyzmu i realizmu, jak romantyzmu; zarówno epiki i liryki, jak dramatu; zarówno wiersza, jak prozy. Przez jego warsztat-studio przeszły: piosenka, pieśń, chorał, hymn, baśń, bajka, ballada, sielanka, satyra, poemat, rapsod, epopeja; wreszcie powieść, a nawet listy, pamiętniki i tekst publicystyczno-naukowy, nie mówiąc już o dramacie.

W poszukiwaniach tworzywa chodziło nam zawsze o partie tekstu szczególniej nadające się do naszych konkretnych, realizatorskich celów, to znaczy o tekst dramatyczny w najszerszym tego słowa znaczeniu, zawarty nie tylko w dramacie, ale i w epice czy liryce, nie tylko w poezji przedstawiającej, ale i opowiadającej i wypowiadającej. Podkreślmy, że mogą być dramaty wcale nie dramatyczne; jak epika i liryka o niezwykłym ładunku dramatycznym. Chodzi o umiejętność szukania i znajdowania we wszystkich gałęziach literatury pięknej tego najpotrzebniejszego tutaj, dramatycznego słowa. Jest ono przeciwieństwem frazeologii, papieru i nudy. Jest ważne, naładowane, naelektryzowane treścią pełną życia, akcji, ruchu, napięć, dynamiki. Tylko takie słowo może pełnić funkcję dramatycznego słowa, a tym samym funkcję tworzywa dla teatru.

Dramaturgia Teatru Rapsodycznego wydobywa takie słowo nie tylko z dialogów, ale i z tekstów opisowych , bezpośrednio nie przeznaczonych na scenę, zawierających jednak mimo to nieraz istne złoża dramatyzmu. Celem naszej dramaturgii jest dać — przy pomocy fragmentów dzieła, nasyconych ową dramatycznością — wrażenie, iluzję jego pełni, jego całości; zwartej, logicznej, konsekwentnej i klarownej całości. Celem Teatru Rapsodycznego jest sceniczna interpretacja tak pojętego dramatycznego słowa.

Sceniczna interpretacja poprzez żywe słowo, w najrozleglejszym znaczeniu słowo żywe: mówione artystycznie, recytowane i deklamowane. Punkt wyjścia dla Teatru Rapsodycznego stanowiło przecież przekonanie, że pełnię istnienia, pełnię życia uzyskuje tekst poetycki dopiero poprzez głos artysty, poprzez dźwięk, brzmienie żywego słowa. Poezja powinna być raczej słuchana niż czytana, bo w czytaniu przepada cały jej czar dźwiękowy, czar rytmu, melodyki i muzyki słowa.

Tekst powinien być interpretowany nowocześnie. Nowoczesna sztuka żywego słowa jest umiejętnością wydobywania z gardła, z głosu człowieka nowych, nigdy dotąd nie wydobywanych brzmień i dźwięków, potrzebnych czasom dzisiejszym dla wyrażenia współczesnego, nowoczesnego człowieka.

Dwadzieścia lat warsztatowych prac nad dźwiękowo-brzmieniową warstwą artystycznego tekstu przekonało nas o jego związkach z muzyką; o tym, że nowoczesna poezja i nowoczesna muzyka są naszymi naturalnymi sojusznikami w poszukiwaniach nowoczesnego wyrazu dla sztuki żywego słowa. Zdajemy sobie sprawę z tego, że wsłuchiwanie się w nowy, awangardowy rytm poezji i muzyki, w ich odkrywczą nieraz melodykę, harmonizację oraz instrumentację, w ich nowoczesny dźwięk i brzmienie — to także jedna z dróg do nowoczesnego dźwięku i brzmienia w sztuce żywego słowa; to jedna z dróg

szukania i znajdowania odpowiedzi na szereg pytań w rodzaju: jakimi środkami ekspresji powinien posługiwać się artysta żywego słowa, recytujący np. do muzyki Arnolda Schoenberga? Jak powinien mówić aktor w teatrze, w którym np. zastosowano muzykę elektronową? Przecież chodzi o jakiś logicznie przemyślany a zarazem jednolity wyraz artystyczny, o jakąś logiczną syntezę głosu artysty z tłem muzycznym; brzmieniowa ekspresja jego sztuki powinna dźwięczeć niejednokrotnie analogiami do ekspresji nowoczesnej poezji i muzyki.

Aktor w Teatrze Rapsodycznym jest nade wszystko artystą żywego słowa. Jest na scenie nie tyle samą postacią, ile raczej daje o niej wyobrażenie za pomocą słowa, będąc głównie wypowiadaczem jej tekstu, a nawet tekstu o niej samej. Jego środki ekspresji, stanowiące o języku interpretacyjnym, są organizowane po to, ażeby autora przekazać, a nie deformować. Wierność intencji poety była i jest nadal dla nas kanonem. Nasza estetyka daleka jest od dziwactw, udziwniania i dziwaczenia. Nie chcemy dopuścić na naszej scenie jakiejkolwiek szarży ani też wyżywania się w łatwiznach gestyczno-mimicznych, tanich efektach, gierkach i sztampach z lamusa mijającego teatru. Nowoczesność sztuki aktorskiej, jej w pewnym sensie rapsodyczność, widzimy w umiejętności zdyscyplinowanego zasadami ekonomii, powściągliwego, oszczędnego, prostego wyrażania człowieka. Podzielamy pogląd jednego z najznakomitszych ludzi teatru XX wieku, że aktor może siedzieć godzinę w fotelu n i e r u c h o m o i wstrząsać mimo to widownią, bo dramatyczność nie polega na fikaniu koziołków, machaniu rękami i grze od kulisy do kulisy. (Z niewydanej komedii o Solskim pt. „Jubileusz" K. H. Rostworowskiego).

Być może, że dla zredukowanego u nas często do minimum tzw. p o z a s ł o w i a (otoczenie sceniczne: kompozycja muzyczna, scenograficzna i plastyczno-choreograficzna) — utarł się zwyczaj nie nazywania nas teatrem. Wymyśla się dla nas często różne cudzysłowy i nawiasy, chce się nas „osadzać" wszędzie, tylko nie w teatrze. Oczywiście, w tradycyjnym tego słowa znaczeniu teatr nasz teatrem nie jest. Nie idzie wszerz, nie idzie na nadmiar zewnętrzności, nie uważa jej bynajmniej ani za konieczny atrybut, ani za synonim sztuki teatru. Pod tym względem Teatr Rapsodyczny teatrem naprawdę nie jest. Co więcej, nie chce nim być. Teatr nasz chce zdecydowanie wyjść poza taki teatr, wychodzi na poszukiwanie innego i od dwudziesu lat jest formacją artystyczną, dopracowującą się odrębnych form teatru.

Dodać trzeba, że obok różnych tendencji nie nazywania nas teatrem, spotkać się można również i z wręcz przeciwnymi, zarzucającymi nam np., że jesteśmy nim zanadto, odkąd w nim mniej rapsodu, epiki i liryki niż dramatu; mniej recytacji niż gry aktorskiej; odkąd Teatr Rapsodyczny zaczął — rzekomo — naśladować teatr zwykły, i wszedł na jego konwencjonalne i tradycyjne tory. Wbrew temu wszystkiemu, mamy zdecydowane poczucie, że nadal stoimy na własnym gruncie i że nadal służymy naszej podstawowej idei: że w teatrze głównie i przede wszystkim znaczy s ł o w o. Służymy jej tylko pełniej, w sposób szerszy i bogatszy. Zdajemy sobie jasno sprawę z realności czynnika rozwoju w sztuce. Teatr Rapsodyczny nie jest doktryną, pilnującą rygorystycznie swojej litery prawa, ale organizmem żywym i dlatego, jeżeli nie ma zasklepić się, zastygnąć i skostnieć, musi poddać się jak wszystko co żywe, nieodwołalnym prawom ewolucji i postępu. Kto pamięta pierwszy nasz wieczór sprzed dwudziestu lat i porówna go z ostatnią naszą premierą, ten uchwyci na pewno niejeden z wskaźników rozwoju, dostrzeże skalę coraz nowszych środków, wypracowanych zawsze dla jednego celu: ażeby słowo brzmiało jak najlepiej i ażeby słowu temu dać oprawę jak najlepszą. Zręby Teatru Rapsodycznego trwają nienaruszone.

Ta idea — zaznaczmy jednak — nie jest bynajmniej jakimś tylko wymysłem Teatru Rapsodycznego, ale ideą zgodną z tradycjami polskiej myśli teatralnej XIX i XX wieku. Nazwiska takie jak: Mochnacki, Mickiewicz, Władysław Bogusławski, Wyspiański, Rostworowski, Żeromski, Boy-Żeleński czy Osterwa — utwierdzają nas w obranej przed dwudziestu laty drodze i w przekonaniu, że istotą każdego prawdziwego teatru jest słuchowisko a nie widowisko, że fundamentem teatru jest słowo.

Kilka uwag jeszcze na temat zagadnienia naszego odbiorcy. Staliśmy zawsze na stanowisku jak najściślejszego porozumienia z audytorium; chodzi nam po dziś dzień o istotny z nim dialog. Uważamy, że źle jest, jeśli dialogi sceniczne stają się z winy ich interpretatorów monologami. Dążyć powinniśmy, żeby nawet monologi sceniczne stawały się dialogami poprzez rampę z publicznością, przede wszystkim przez zastosowanie nowocześniejszych środków wyrazu. Nie można się odgradzać od audytorium elitarnym monologowaniem i zawisać w próżni.

Mimo to w stosunku do publiczności nie stosowaliśmy nigdy taniej polityki mieszczańsko-kasowego repertuaru. Nie mamy na swoim koncie linii naj-

mniejszego oporu. Raczej płynęliśmy pod prąd, bez względu na puste nieraz rzędy na widowni. Przemawialiśmy ze sceny trudnym nieraz repertuarem, tekstem, słowem, nad rozrywkę stawialiśmy bowiem zawsze walory artystyczne, poznawcze i społeczno-wychowawcze. Nimi chcieliśmy działać zwłaszcza na młodzież.

Przypomnijmy, że w 1945 r. zaczynaliśmy jako teatr uznany za lekcję szkolną, za pomoc szkolną przez ówczesne Kuratorium okręgu szkolnego krakowskiego. Już wtedy byliśmy zdania, że do trudniejszego i subtelniejszego repertuaru trzeba młodzież zawczasu przygotować i wychować. To nie przychodzi samo z siebie. Jest to zamierzenie długofalowe, zaś dla podniesienia u nas kultury słuchania wartościowych tekstów, dla podniesienia ogólnej kultury teatralnej u nas — rzecz to pierwszorzędnej wagi. Chcielibyśmy akcję tę stale pogłębiać i rozszerzać, rozumiejąc i doceniając prawdę sądu, że przyszłość każdego z naszych teatrów zależy w zasadniczej mierze od tego, jak ustosunkuje się do niego jutrzejsze dojrzałe społeczeństwo nasze, a więc dzisiejsza młodzież.

I tu należy odnotować rzecz znamienną. Nasza w pewnym sensie redutowa akcja, polegająca od dwudziestu lat na szerzeniu nie tylko w Krakowie zamiłowania do poezji i literatury pięknej, na upowszechnieniu sztuki recytatorskiej, na dążeniu do podnoszenia kultury mowy ojczystej — znajduje rezonans m. in. właśnie w rozwijającym się coraz pełniej, można powiedzieć, głównie młodzieżowym ruchu ogólnopolskich konkursów recytatorskich i ogólnopolskich konkursów Teatrów Poezji. Ruch ten jest na szeroką skalę awangardową próbą wyjścia poza stare i zadawnione pozycje dotychczasowego, tradycyjnego teatru, uznającego tylko dramat sensu stricto za swoje jedyne tworzywo. Całym szeregiem konkretnych już doświadczeń nasze teatry poezji potwierdzają realizowaną przez Teatr Rapsodyczny od lat tezę, że domeną sceny może być nie tylko dramat, nie tylko dialog, ale nadto jeszcze epika, liryka a nawet tekst publicystyczny i popularno-naukowy.

Od kilku lat pomagamy władzom naszym w organizowaniu i przeprowadzaniu tych konkursów. Bierzemy czynny udział w krajowych zjazdach instruktorów żywego słowa i teatrów poezji. Wygłaszamy referaty na temat techniki, artyzmu i kultury żywego słowa, dajemy na zjazdach i kursach instruktorskich pokazy różnic, zachodzących pomiędzy deklamacją, recytacją i artystycznym mówieniem. Wynikiem potrzeb czasu oraz warsztatowych doświadczeń naszego teatru jest książka rapsodycznego dwudziestolecia: Podstawy sztuki żywego słowa (instrument — dykcja — ekspresja).

Tak przedstawiałby się mniej więcej szkic naszego bilansu za lata 1941—1961. Takie są nasze aktywa i passywa względem rzeczywistości. Czy od wzajemnego ich układu zależeć będzie nasza przyszłość, czas pokaże. W każdym razie chcielibyśmy iść dalej własną, niezapożyczoną, odrębną, rapsodyczną drogą.

Kończąc tych kilka okolicznościowych refleksji, niech nam wolno będzie jeszcze — z okazji naszego dwudziestolecia — złożyć jak najserdeczniejsze podziękowanie wszystkim naszym Protektorom, Przyjaciołom i Współpracownikom. Wszystkim, którzy kiedykolwiek przyczynili się lub przyczyniają nadal do rozwoju naszego teatru. Zarówno mecenasostwo i przyjacielską życzliwość, jak wkład pracy we wspólne dzieło zachowamy zawsze we wdzięcznej pamięci.

Dyrekcja i Zespół
Teatru Rapsodycznego w Krakowie

D Z I A D Y

W TEATRZE RAPSODYCZNYM

Tak się złożyło, że w ważniejszych momentach dotychczasowej historii naszego teatru funkcję głównego tworzywa pełniła twórczość Juliusza Słowackiego. Oktawami jego rapsodów zaczynaliśmy akcję; oktawami tego samego dzieła mówiliśmy z naszej sceny z okazji pięciolecia; wreszcie na przedstawieniu inaugurującym restytucję teatru w 1957 roku.

W dwudziestolecie naszej działalności artystycznej próbujemy sięgnąć natomiast po tekst, o którym sam twórca napisał: „Te tylko dzieło warte czegoś, z którego człowiek może poprawić się lub mądrości nauczyć... Z Dziadów chcę zrobić jedyne dzieło moje warte czytania, jeśli Bóg pozwoli skończyć". Mickiewicz pisał je przez lat kilkanaście, ale nie skończył nigdy. Podobnie jak pomnik Juliusza II, z którego Michał Anioł chciał zrobić jedyne dzieło życia, godne widzenia, Dziady pozostaną niedokończoną symfonią artystycznych potęg ich twórcy.

Teatr Rapsodyczny zamierzył zasadniczą część tych fragmentów zrealizować nie tylko dlatego, że w roku bieżącym mija 60 lat od krakowskiej prapremiery Dziadów w dramaturgicznym oraz inscenizacyjnym opracowaniu Wyspiańskiego a także 30 lat od również krakowskiego przedstawienia tego arcydramatu w scenicznej interpretacji T. Trzcińskiego i J. Osterwy.

Również i inne względy skłoniły nas do zainteresowania się dziejami Gustawa-Konrada. U monografistów Mickiewicza i w monografiach o samym dziele można by było znaleźć niejedno szczegółowe uzasadnienie dla naszej pracy. Poprzestańmy na ogólnym: Dziady są najwspanialszym poematem dramatycznym w literaturze polskiej, a zarazem jednym z takich w literaturze Słowiańszczyzny i całego świata; nade wszystko zaś jednym z najbardziej porywających zadań realizacyjnych dla każdej sceny.

Szczególnie dla Teatru Rapsodycznego, który od 20 lat konsekwentnie działa w oparciu o myśl mickiewiczowską, zawartą w słynnym wykładzie paryskim (z 4 kwietnia 1843 r.) na temat dramatu

i teatru przyszłości. Dramat w konsekwencji i teatr taki powinny łączyć w sobie wszystkie nurty i żywioły poezji narodowej; scena przyszłości powinna być terenem gry dla wszystkch rodzajów sił twórczych narodu; powinny brzmieć na niej zarówno elementy liryki (pieśni gminnej) i epiki (opowieści) jak elementy dialogu a nawet krasomówstwa.

Dziady są wyjątkową realizacją tych postulatów. Są syntezą epiki, liryki i dramatu, syntezą typów tworzywa w zakresie słowa, poszukiwaną i studiowaną przez nas od lat wielu. Głównie dlatego odważyliśmy się wziąć na warsztat ten wyjątkowo cenny dla nas materiał w okresie podsumowującym artystyczną działalność całego naszego dwudziestolecia. Naczelnym zadaniem tej naszej inscenizacji (jubileuszowej, pięćdziesiątej z rzędu) jest próba wydobycia poezji z epiki, liryki i dialogu Dziadów. Pracę tę podjęliśmy jako nasze największe w ciągu dwudziestolecia zamierzenie.

Podstawowym zagadnieniem dla każdej w ogóle inscenizacji dramatu Mickiewicza jest konieczność selekcji tekstu, dobór odpowiednich części i fragmentów, układ całości. Przełomowe znaczenie w historii tego dzieła na polskiej scenie posiada dramaturgiczne opracowanie Wyspańskiego. Nowoczesność jego leżała w niezwykle zaskakującej — jak na owe czasy — odwadze skreśleń i skrótów tekstu Dziadów.

Na krótko przed ich krakowską prapremierą pisał Wyspiański: „To będzie się w teatrze grać, co znamy wszyscy, co cała publiczność polska na pamięć zna, tylko się będzie grać w skróceniu, którego ja dokonałem wykreślając prawie dwie trzecie istniejącego tekstu mickiewiczowskiego, gdyż inaczej widowisko trwałoby do 4-tej godziny rano — a chciałem i chcę, aby ten dramat wystawić jako dramat jednego wieczora, dlatego tylko, że jest jednym objęty tytułem... Trzeba popularyzować to, co jest, a do tego jest w teatrze jedna jedyna droga, to jest skrócić; tego się właśnie podjąłem i to zrobiłem".

Znaczna część późniejszych realizacji scenicznych Dziadów powtarzała układ tekstu Wyspiańskiego. Niezależnymi drogami poszły inscenizacje: T. Trzcińskiego i J. Osterwy w Krakowie, Leona Schillera we Lwowie, Wilnie, Warszawie i Sofii i ostatnia A. Bardiniego w Teatrze Polskim w Warszawie, w stulecie śmierci Poety.

W porównaniu z naszymi dwoma wcześniejszymi realizacjami Dziadów (niektóre sceny Dziadów

Drezdeńskich w programach: Mickiewicz mówi w 1945 r., oraz Noc wigilijna w 1946 r.) — realizacja obecna, zamknięta w 3 akty i scen dwanaście, jest zwartą syntezą wszystkich części dzieła, łącznie z fragmentami epilogowego Ustępu epickiego.

Akt pierwszy jest ściśle związany z tytułem dzieła i przedstawienia. Główny przedmiot jego stanowi obrzęd starodawny. Pisze Stanisław Pigoń: „W pewnym momencie pracy nad tym dramatem błysła poecie myśl, że w opracowanym obrzędzie ludowym, w tych modlitwach, wspominkach i ofiarach składanych na grobach, w tym kulcie przodków ujętym w zastygły kształt zbiorowego rytuału, natrafił na szacowny szczątek pradawnej sztuki: rodzimego dramatu religijnego. Poeta był przekonany, że ma przed sobą jakby złomek jakiejś urny nagrobnej, jakiegoś sakralnego zabytku prahistorycznego... Dzielona ze współczesnymi dążność starożytnicza podsunęła Mickiewiczowi pomysł, że rodowód dramatu polskiego da się ostatecznie sprowadzić do tych samych źródlisk wierzeniowych, które wydały wielki teatr grecki. Tak zatem ludowy obrzęd zaduszny, ów odcinek folkloru, o który zahaczył był poeta w poszukiwaniu elementów poezji balladowej, okazał mu się nagle szczątkiem uroczyska; widowisko dramatyczne Dziadów dorastało w ten sposób po prostu do godności rodzimego prazabytku sztuki, jakby mykeńskiego wykopaliska artystycznego".

Drugim współczynnikiem aktu pierwszego naszej inscenizacji jest autobiograficzny motyw nieszczęśliwej miłości romantycznej, zawarty w trzech godzinach dramatycznego pamiętnika Gustawa.

Oba wątki są inscenizowane przez nas na zasadzie symultanicznej, na zasadzie równoczesności i równoległości, a nie następstwa scen po sobie.

Ostatni epizod tego aktu, rozgrywający się w kaplicy cmentarnej apelem: „Czas przypomnieć ojców dzieje" — nie tylko nawiązuje do starodawnej tradycji kończenia zadusznego obrzędu Dziadów opowieścią guślarza-wajdeloty o sławnych czynach bohaterów narodowych, ale zarazem przygotowuje grunt dla następnych, historyczno-politycznych części przedstawienia.

Akt drugi, a zarazem centralną część otwiera węzłowy moment: Gustavus obiit — natus est Conradus. Następuje po nim dokumentalna scena więzienna, z przejmującą problematyką ideowej młodzieży wileńskiej, organizowanej w Towarzystwa Filomatów, Filaretów i Promienistych i uwikłanej

przez Nowosilcowa w groźny dla niej proces polityczny. Z kolei więzienne opowiadanie Sobolewskiego oraz wybuch i dramat indywidualizmu w Improwizacji. Potem egzorcyzmy i w końcu kulminacyjny fragment o heroiźmie, martylologii i wyzwoleniu Polski, Widzenie — proroctwo ks. Piotra. Uchodzi ono za najtrudniejszą do odczytania i uczytelnienia scenę dzieła.

W interpretacji Teatru Rapsodycznego nie jest ona monologiem ani monodramem, jak w dotychczasowych realizacjach, ale dialogiem. Rozmową jednostki o znamionach świętego z Bogiem i jego aniołami. Dyskursem ziemi z niebem, porządku świata ziemskiego z nadziemskim (jak niejednokrotnie u Homera i w starogreckiej tragedii, albo w średniowiecznych misteriach, miraklach i moralitetach, albo właśnie w dramacie romantyczno-fantastycznym).

Według partytury naszego przedstawienia chór aniołów przejmuje na siebie część tekstu ks. Piotra, tekstu zwłaszcza o charakterze apokaliptycznym, najtrudniejszym do zrozumienia, ze słynnym: „A imię jego będzie czterdzieści i cztery". Są dane, upoważniające do hipotezy, że cyfra ta oznacza imię: Adam. Byłaby to więc — po Gustawie i Konradzie — jakby jakaś trzecia transfiguracja poety, prawdopodobna, jeśli wziąć pod uwagę późniejszy okres: Prelekcji paryskich, Wiosny Ludów, Legionu i Trybuny Ludów; transfiguracja potencjalnie dotycząca ostatniego okresu życia poety, który przemierzył już etapy miłości do człowieka i narodu i znalazł się w punkcie rozrostu tej miłości na wszystkie ludy i narody, na całą ludzkość.

Trzeci a zarazem ostatni akt naszej inscenizacji przenosi nas w wymiary innej rzeczywistości, z więzienia w wileńskie apartamenty senatora Nowosilcowa, otoczonego zgrają sługusów, zauszników i renegatów. Osią akcji jest dramat Matki-Polki, skontrastowany przejmująco ze sceną balu. Menuet i aria Komandora z mozartowskiego Don Juana, zaproponowane przez samego poetę, stanowią nastrojowe tło dla zabawy, krzyku Rollisonowej i piorunów zapowiedzianych przez ks. Piotra jako kara za łamanie prawa i porządku moralnego.

W związku z samym zakończeniem przedstawienia należałoby może podkreślić, że prawdopodobnie po raz pierwszy w scenicznych dziejach mickiewiczowskiego dramatu w grę wchodzą fragmenty epickiego Ustępu, dodanego do III Części Dziadów. Pomysł ten nurtował w naszym teatrze jeszcze w 1948 r. (w 150-tą rocznicę urodzin Poety). Obecnie prze-

słanki i potwierdzenie naszego zamierzenia znaleźliśmy u Stanisława Pigonia: „Ustęp jest częścią integralną i konieczną, dopełniającą III cz. Dziadów, wchodzi organicznie w jej konstrukcję. Konstrukcję nie dramatyczną oczywiście, ale treściową i ideową. Jest mianowicie ogniwem końcowym, zamykającym proces wymierzania sprawiedliwości poetyckiej. Przecież III cz. Dziadów to nie tylko obraz cierpienia narodu, krzywdy wyrządzanej mu przez oprawców, przez nikczemne narzędzia tyrana, ale także groźba kary za krzywdę, kary gwarantującej w ustroju świata panowanie wyższego ładu moralnego... Kara wymierzana nieubłaganie za zbrodnie zaczyna się od dołu, od najmarniejszych narzędzi, po stopniach sięga coraz wyżej. Ukarani wysługusy i posiepacy carscy: Doktor, Bajkow, Nowosilcow. Ale to dopiero narzędzia. A gdzież pierwsza przyczyna, właściwy sprawca zła, tyran, gdzie jego tron, gdzie caryzm-szatan dziejowy? Żeby jego karę, jego koniec i unicestwienie — nie ukazać, oczywiście — ale zapowiedzieć, do tego konieczny był Ustęp; w scenach dramatycznych zmieścić tego się nie dało. Kara wymierzona ustrojowi despotycznemu może się wyrazić jedynie w jego ostatecznej ruinie. Poeta w dziele swym mógł ją unaocznić tylko w jednej formie: jako zapowiedź, jako obraz proroczy, obraz uzasadniony katuszą narodu nie tylko polskiego, ale i rosyjskiego. Logika kompozycji wymagała, żeby takim obrazem dzieło zakończyć, nim jak zwornikiem zamknąć sklepienie".

Wizją pękających kajdan lodowych, zapowiedzią wiosny wolności, politycznym, społeczno-rewolucyjnym akordem walki o nową Europę zamyka się inscenizacja Dziadów w Teatrze Rapsodycznym.

DZIADY

POEMAT DRAMATYCZNY

TREŚĆ

Akt I: Dziady kowieńsko-wileńskie

SCENA 1 — Pochód obrzędowy
SCENA 2 — W kaplicy
SCENA 3 — Trzy godziny Gustawa
SCENA 4 — Czas przypomnieć ojców dzieje

Akt II: Dziady drezdeńskie

SCENA 5 — Gustavus obiit — natus est Conradus
SCENA 6 — Więzienie
SCENA 7 — Improwizacja
SCENA 8 — Egzorcyzmy
SCENA 9 — Widzenie Księdza Piotra

Akt III: Dziady drezdeńskie

SCENA 10 — Bal u Senatora
Dziadów Części III Ustęp
SCENA 11 — Droga do Rosji
SCENA 12 — Dzień przed powodzią petersburską

Rzecz dzieje się w latach 1820—1824

Teren akcji: Okolice Nowogródka, Wilno oraz Petersburg

AKTORZY:

I Guślarz — FERDYNAND WÓJCIK
Chór obrzędowy — MIECZYSŁAW JANOWSKI, MARIA EJNIK, KRYSTYNA SERUSIÓWNA, STANISŁAWA WALIGÓRZANKA, LEONTYNA ŻABIŃSKA, ZBIGNIEW GORZOWSKI, ANDRZEJ SALAWA, ANDRZEJ SOLKA, BOHDAN SZYDŁOWSKI, MIECZYSŁAW ŚWIĘCICKI, JERZY WOŹNIAK
Widmo — RYSZARD MACHOWSKI
Kruk — JERZY KOZŁOWSKI
Sowa — HANNA TOMCZYKIEWICZ
Chór ptaków nocnych — EWA BEZEGY, JERZY KOZŁOWSKI, HANNA TOMCZYKIEWICZ, IRENA WOLLEN
Ksiądz — ZBIGNIEW POPRAWSKI
Dzieci — WANDA JANUSZKIEWICZ ELŻBIETA WOJCIECHOWSKA
Gustaw — TADEUSZ MALAK

II Konrad TADEUSZ MALAK
Sobolewski — WŁADYSŁAW PAWŁOWICZ
Więźniowie — WACŁAW CZAICKI, ANDRZEJ SALAWA, MIECZYSŁAW ŚWIĘCICKI, JERZY WOŹNIAK
Kapral — ZBIGNIEW GORZOWSKI
Głos z prawej — KRYSTYNA SERUSIÓWNA
Głos z lewej — BOGDAN GŁADKOWSKI
Ksiądz Piotr — MIECZYSŁAW KOTLARCZYK
Chór aniołów — MARIA EJNIK, KRYSTYNA SERUSIÓWNA, STANISŁAWA WALIGÓRZANKA, ELŻBIETA WOJCIECHOWSKA

III Senator — RYSZARD MACHOWSKI
Pelikan — BOGDAN GŁADKOWSKI
Doktor — JERZY KOZŁOWSKI
Bajkow — MIECZYSŁAW JANOWSKI
Gubernatorowa — ŁUCJA KARELUS-MALSKA
Panna — IRENA WOLLEN
Dama — EWA BEZEGY
Starosta — FERDYNAND WÓJCIK
Pani Rollisonowa — DANUTA JODŁOWSKA
Kmitowa — HANNA TOMCZYKIEWICZ
Ksiądz Piotr — MIECZYSŁAW KOTLARCZYK
Konrad — TADEUSZ MALAK
Żołnierz — ZBIGNIEW GORZOWSKI
Chór z prawej — WANDA JANUSZKIEWICZ, ZBIGNIEW POPRAWSKI, ANDRZEJ SALAWA, JERZY WOŹNIAK
Chór z lewej — LEONTYNA ŻABIŃSKA, ZBIGNIEW GORZOWSKI, WIKTOR HERZIG, BOHDAN SZYDŁOWSKI, MIECZYSŁAW ŚWIĘCICKI
Oleszkiewicz — WŁADYSŁAW PAWŁOWICZ
Chór wygnańców — WACŁAW CZAICKI, ZBIGNIEW POPRAWSKI, ANDRZEJ SALAWA, ANDRZEJ SOLKA, MIECZYSŁAW ŚWIĘCICKI, JERZY WOŹNIAK
Komentarz — DANUTA MICHAŁOWSKA-MAGDALENA GRODYŃSKA

MUZYCY:

Dyrygent — KRZYSZTOF MISSONA; JAN JARGOŃ (organy) HELENA ROSTKOWSKA (harfa), DANUTA CHMIELEWSKA (klawesyn), MAKSYMILIAN GROBOSZ (puzon), LUDWIK LUTAK (trąbka), WIESŁAW GARLIŃSKI (perkusja).

Współpraca literacka: MIROSŁAWA KUSZOWA
Emisja głosu: STEFAN STAŁANOWSKI
Asystent muzyczny: JAN KAŁUŻNY
Asystent reżysera: ZBIGNIEW GORZOWSKI

Inspicjent: WIKTOR HERZIG
Kierownik techniczny: WŁADYSŁAW KLECHA
Realizacja nagrania: STANISŁAW KOŚCIUSZKO
Operator dźwięku: ZBIGNIEW JANIK
Światło: MARIAN KUCIARA,
KAZIMIERZ SETKOWICZ

Kostiumy:
damskie — prac. Teatru pod kier. A. PODGAJNEJ
męskie — JÓZEF KANIA, WOJCIECH WISŁA
oraz Sp-nia „SPORT"

Peruki: HENRYK JARGOSZ

Dyrektor administracyjny:
KAROL TOBIJASIEWICZ

Z GŁOSÓW O NASZEJ SCENIE

Na zakonspirowanym przedstawieniu Wyspiańskiego w dniu 30 maja 1942 r. zjawił się po raz pierwszy wśród nas **Juliusz Osterwa** i odtąd pozostał z nami i naszym teatrem do końca. Bywał u nas, mówił o rzeczy naszej radośnie, zapalał nas i bronił. Nie zawahał się zaryzykować i swoim wyjątkowym autorytetem poprzeć opinii o tym, że jesteśmy na dobrej drodze, że mamy przed sobą przyszłość. Po naszym Norwidzie podkreślał walory wymowy i artyzm poczynań. Na marginesie naszego „Samuela Zborowskiego" zachęcał do spisywania wszystkich rapsodycznych pomysłów inscenizacyjnych oraz książkowego kiedyś opracowania naszego repertuaru dla podobnych teatrów. W Krościenku w r. 1942 projektował jak najściślejszą współpracę z nami i zachęcał do rewizjonistycznego przemyślenia „Księcia Niezłomnego", „Wesela" i „Wyzwolenia". W kilka miesięcy potem pisał z Nawojowej, żeby na wigilię Bożego Narodzenia przygotować scenę w celi więziennej z III-ciej części „Dziadów". Uczestniczył żywo w otwarciu Teatru Rapsodycznego w 1945 r., przekazał nam maszynopis swojego „Abecadła wymowistego" (rzecz na temat ćwiczeń dykcyjnych), wreszcie z okazji naszego pięciolecia pisał w krakowskich „Listach z Teatru": „Teatr Rapsodyczny jest niewątpliwie wartościowy przez to, że nie jest naśladownictwem jakichbądź pomysłów obcych. Czy zyska sobie ogólne uznanie społeczeństwa — czas to okaże. Obecna chwila sprzyja tylko wielkim wynalazkom technicznym — i to przeważnie tym, które zastraszają ludzkość i grożą jej zgubą. Społeczeństwo jakby nie dowierza próbom, których wynikiem ma być coś, co daje ukojenie, odpoczęcie, czyli poczęcie od nowa... Chwila obecna — jedna z błyskawic czasu nad światem, nie sprzyja słowu potrzebnemu — wypieranemu przez mniej lub więcej uczoną frazeologię, — toteż trwanie dalsze Teatru Rapsodycznego uzależnione jest wyłącznie od hartu Kotlarczyka i jego zespołu".

*

„Każda inicjatywa, zmierzająca do podniesienia u nas kultu Żywego Słowa, powinna się spotkać z największym uznaniem i poparciem. Zastanawiające jest, jak mało zwraca się uwagi na to, że w naszym „narodzie mówców" — jak nazywano Polaków jeszcze w XVIII wieku — szlachetna sztuka retoryczna marnieje i ginie, i to zarówno w życiu politycznym jak artystycznym, bo nawet w instytucji Teatru, z natury swojej powołanego do pielęgnowania „pięknomówstwa". Zapytajmy, ilu jest dzisiaj w naszych teatrach artystów, którzy obok aktorstwa uprawiają na równi kult żywego słowa. Jak to czynili w swoim czasie: Królikowski, Modrzejewska, Hoffmanowa, a później Kotarbiński, Tarasiewicz, Bończa... Mając możność w ostatnim roku zwiedzenia wielu teatrów polskich, niejednokrotnie musiałem żałować, że nie ziściły się projekty, snute przez nas w dobie okupacji, by nowy kurs teatrów w oswobodzonym kraju rozpocząć od generalnego repetitorium dykcji dla całego aktorstwa. Może wtedy nie spotkałoby się nawet w dobrych teatrach i w widowiskach, obsadzonych wcale znanymi nazwiskami, wymowy, w której słychać tylko samogłoski, podczas gdy spółgłoski tworzą bezkształtną kalaputrynę, pozwalającą raczej tylko domyślać się słów wypowiadanych. Strach mnie bierze nieraz na myśl, co by się stało z niejednym nawet głośnym widowiskiem, gdyby mu odjąć kunsztowne konstrukcje na podłodze o kilku kondygnacjach, gobeliny i kotary kolorowe, fantazyjne kostiumy, korowody plastyczno-taneczne, oszałamiającą muzykę, feeryczne światła — a pozostawić wykonawców sam na sam z czystym, nagim słowem. Lepiej nie myśleć o tym. Taka ascetyczna abnegacja jest właśnie punktem wyjścia dla Teatru Rapsodycznego. I dlatego ten teatr jest takim dziwem w naszych stosunkach. Samym słowem, przemyślanym i ekspresyjnie wypracowanym, teatr ten wywołuje nieraz w swoich słuchaczach efekt głębokiego przeżycia wewnętrznego i prawdziwego wzruszenia. W zakresie chóralnej recytacji zwłaszcza, która jest jednym z najlepszych sposobów kształcenia wymowy, Teatr Rapsodyczny zdumiewa osiągnięciami i swoją niemal bezbłędnością. Ta pierwsza w naszych stosunkach próba zaszczepienia nowej gałęzi sztuki, podjęta z uporem i na swój sposób z fanatyzmem, ma już jednak za sobą pięć lat pracy i może dlatego w każdym kierunku jej poczynań widać zadatki pomyślnych możliwości. Obyśmy za dalsze pięć lat spotkali na scenie Teatru Rapsodycznego nie 10 czy 15 osób, ale setkę, w równie celowej, a gorącej Służbie Wielkiej Poezji".

Teofil Trzciński 1946 r.

*

„W twardej i uporczywej pracy zespołowej, przypominającej żarliwością i dyscypliną atmosferę „Reduty" Osterwy, wykuwa Teatr Rapsodyczny swój własny styl... Niedawno obchodzone 5-cio lecie uwieńczył swym trzydniowym tournée po teatrach Warszawy. Reakcja była niejednolita, ale słuchano w skupieniu i z intuicyjnym wyczuciem, że dzieje się jakaś rzecz niezwykła, że teatr stanął w obliczu nowych problemów i nowych, nieoczekiwanych możliwości. Szczególnie aktorzy pojęli sens tej sprawy i stwierdzali z niekłamanym wzruszeniem, że Teatr Rapsodyczny zdaje się przynosić zew, na który ludzie teatru zawodowego czekali od dawna. Że może tu właśnie jest początek odrodzenia sceny polskiej".

Jerzy Braun
Tygodnik Warszawski 1947

*

Po jednym z naszych przedstawień „Samuela Zborowskiego" J. Słowackiego w 1947 r., na którym było zresztą tylko trzech widzów — słuchaczy, zjawił się w naszej wspólnej garderobie przy ulicy Skarbowej 2 pewien starszy, nieznany (tak się istotnie złożyło) pan. Przyszedłem — rzekł zwracając się do nas — aby wam powiedzieć, że wobec tego, co tu u was dzisiaj widziałem i słyszałem, moja siwa głowa z respektem, z respektem i jeszcze raz z respektem. Nazywam się **Aleksander Zelwerowicz**.

*

Innym razem, również po naszym „Samuelu Zborowskim",granym w Łodzi w dniach żałoby po śmierci J. Osterwy, delegacja **robotników łódzkich**, uczestniczących w tym przedstawieniu przyszła do nas za kulisy i pokazując wyciągnięty z kieszeni skromny podwieczorek (pamiętamy jak dzisiaj: czarny chleb ze szmalcem) powiedziała: niewiele zrozumieliśmy z waszego Słowackiego, ale czujemy, że w tym teatrze... jeść nie można, jeść nie wolno.

*

Po jednym z przedstawień „Lorda Jima" Conrada, granym przez nas w Warszawie w jesieni 1948 r., odwiedziła nas grupa **niewidomych** z Zakładu w Laskach. Z przejęcem powiedzieli, że jesteśmy jedynym teatrem, który oni w i d z ą. Przyjeżdżali odtąd do nas na przedstawienia specjalnie dla nich organizowane w Krakowie, dyskutowali z nami i pisali listy (dochowane w Archiwum naszego teatru).

*

„Ten teatr podoba mi się. Chce szczerze podać nam poezję".

Julian Tuwim, 1948.

„Postulat metaforyczności współczesnego teatru powinien mieć wręcz decydujące znaczenie w artystycznej działalności Teatru Rapsodycznego, jako teatru eksperymentalnego, atakującego wszelkie konwencje i rutyny. Co stanowi zasadniczy sens metafory? Niespodziewane, wzajemne przeciecie się dwu płaszczyzn znaczeniowych. Irzykowski wysunął i utrwalił problem tzw. „wielkiej metafory", która winna być podstawowym chwytem każdego utworu poetyckiego. (Wiedział o tym Mickiewicz, gdy pisał „Stepy Akermańskie". Skrzyżował step i ocean). Otóż niewątpliwie teatr współczesny strukturę swą również opiera na „wielkiej" a w rozgałęzieniach na „małej metaforze". W inscenizacji „Lorda Jima" krzyżują się dwie płaszczyzny „wielkiej metafory", którą jest sprawa tonącego okrętu „Patny" i sprawa „tonącego człowieka", Jima. Inscenizacja ukazuje to dwuplanowo.W głębi jest syntetyczny zarys tonącego okrętu oraz dzieją się tam sprawy ludzkie z katastrofą tą związane; plan zaś pierwszy jest miejscem akcji, nie związanej bezpośrednio z pokładem, związanej natomiast z dalszymi losami człowieka, „który tonie" w ciemności powikłań własnej psychiki i własnego losu. Te dwa plany krzyżują się nieustannie w trakcie przedstawienia, a ze skrzyżowań tych na tle zasadniczej „metafory wielkiej" sypią się „metafory małe". Jim z planu drugiego wkracza w pierwszy i odwrotnie. Autor — przyjaciel kontaktuje się z obydwoma. Wynikają stąd niezwykle świeże przeskoki myśli i dramatycznych wątków. Narzuca się jakieś wewnętrzne pokrewieństwo z techniką Salacrou, zastosowaną w „Nocach Gniewu". Zaryzykowałbym twierdzenie, że inscenizacja Teatru Rapsodycznego jest konsekwentniejsza od pomysłów Salacrou. W każdym razie jest rzeczą niewątpliwą, że „Lord Jim" obok „Nocy Gniewu" to jedno z najciekawszych przedstawień, jakie widzieliśmy w Warszawie. I również jest rzeczą niewątpliwą, że T. R. w dziedzinie inscenizacji wkroczył na drogi prawdziwie odkrywcze. Spotkał się tam zapewne nieoczekiwanie z awangardą teatru francuskiego".

Jerzy Kierst, Przegląd Powszechny 1948.

*

„Teatr Rapsodyczny wprowadza na swą scenę utwory własne, skomponowane na podstawie tekstu arcydzieł poezji epickiej i epiczno-lirycznej. Gdy powstanie studium naukowe o koncepcji, środkach i metodach tej kameralnej i pozornie elitarnej sceny — bo udowodniła już swą demokratyczną dostępność dla szerokich kół — gdy napisane zostanie takie analizujące studium, na jakie zasługuje twór nowy i wybitny, nakreślona będzie wtedy mapa genealogiczna, sieć faz poprzednich, podniet, pokrewieństw, przygotowań. Podkreślić należy, że nie tylko w obrębie polskiej kultury teatralnej, że na tle teatru światowego Teatr Rapsodyczny jest nowym, oryginalnym, polskim tworem, że jest samoistnie pojętą i konsekwentnie przemyślaną, nową formą, opartą — jak zwykle bywa w twórczości prawdziwej — na odkryciach pozornie prostych. Bo jakiż to np. prosty pomysł, że można odtwarzać postać opowiadając o niej jednocześnie, albo że (niby wznawiając tradycję dwu lub trzech aktorów helleńskich kolejno w tej samej tragedii grających różne role) można tej samej grupie, lub temu samemu artyście powierzać kolejno różne funkcje na przestrzeni tego samego przedstawienia. Dokonane zostało prostymi środkami zrewolucjonizowanie teatru, stopienie w jedno dramatu z epiką i z liryką bez zacierania odrębności rodzajowej".

Juliusz Kleiner, Odrodzenie 1949 r.

*

„Proszę mnie łaskawie zawiadomić, kiedy Teatr Pana gra. Chcę, żeby gromada, z którą pracuję, zobaczyła Teatr najartystyczniejszy — zrozumiała na doskonałym przykładzie — do czego dążyć trzeba. Przyjadę z nimi — będę się cieszyć — wypoczywać po okropnościach teatralnych, których pełno... Bardzo mi Pana Teatr leży na sercu — bardzo mi jest bliski".

Irena Solska, z listów z 1948 i 1950 r.

*

„Życie artystyczne, a zwłaszcza teatralne w naszym mieście zaczęło (w 1945 r.) przybierać na sile z miesiąca na miesiąc. Oprócz Teatru Słowackiego, grał Stary Teatr pod dyrekcją Jerzego Ronarda Bujańskiego i świetnego scenografa Andrzeja Pronaszki; grał ciekawy, nowatorski w formie, oparty na kunszcie słowa Teatr Rapsodyczny, powstały jeszcze w czasie okupacji — jako impreza konspiracyjna — z inicjatywy Mieczysława Kotlarczyka".

Ludwik Solski, Wspomnienia 1855—1954

*

„Juliusz Kleiner upominał się o sztukę, zwłaszcza o tę, która była mu najbliższa, a bez której życie zdawało mu się ubogie i szare. Nie potrafił zrozumieć, dlaczego nie wolno było zagrać „Kordiana" i „Dziadów". A „Nieboska"? Bardzo mu tego było brak. Może dlatego tak mocno przywiązał się do Teatru Rapsodycznego, który najśmielej pewnie w tym czasie sięgnął do romantycznej tradycji, a na-

wet inne utwory wystawiał z romantycznym patosem i dystansem do rzeczy powszednich. Kleiner uważał ten teatr za bardzo polski, a jednocześnie godny Europy".

Maria Czanerle, „Wielki romantyk", Teatr 1958

*

Z inicjatywy i staraniem ówczesnego naszego kierownika administracyjnego, Stanisława Balewicza, odbyło się dnia 21 listopada 1948 r. specjalne przedstawienie „Eugeniusza Oniegina" dla wielkiego artysty radzieckiego, twórcy teatru lalek, Sergiusza Obrazcowa, który przybył w towarzystwie kilkunastu członków swego zespołu i dziennikarzy radzieckich. Po przedstawieniu Obrazcow w długiej, serdecznej rozmowie z nami podkreślił: Uważam, że wasz teatr, to jedyna forma, w jakiej można i wolno podać największe arcydzieła literatury („Eugeniusz Oniegin", „Wojna i pokój", „Anna Karenina"...). Jedyne zastrzeżenia dotyczą pewnych zbyt realistycznych gestów. To jest zbyteczne, nieciekawe, stare, to się widuje w innych teatrach, a wasz teatr jest nowy. Ufajcie słowu, wierzcie słowu — słowo w najwyższym stopniu pobudza wyobraźnię. Wszystko inne jest w waszym teatrze dodatkiem. Wystarczy aluzja sytuacji, aluzja gestu, słuchacz — widz dopowie sobie sam resztę w sposób pełniejszy, niż mógłby to zrobić jakikolwiek teatr środkami wizualnymi. Najpiękniejsze w waszym przedstawieniu są takie sceny, jak np. balowa w trzecim akcie, gdy Tatiana i Oniegin stoją naprzeciw siebie nieruchomo, milcząc, a Poeta i Muza opisują całe spotkanie. To wywiera najgłębsze wrażenie, bo pozwala na całkowitą swobodę wyobraźni. Słowo wielkiego poety jest siłą, która musi porwać widownię.

Tego samego dnia wieczorem zespół otrzymał od Sergiusza Obrazcowa kosz kwiatów z następującym listem:

„Drodzy Przyjaciele. Wasze przedstawienie „Eugeniusza Oniegina" sprawiło nam wszystkim ogromną przyjemność. Dziękujemy Wam serdecznie. Życzę Wam na przeciąg dalszych długich lat zachować tę młodość, szczerość i wiarę w prawdziwość wybranej przez Was drogi. Życzę Wam wszystkim szczęśliwej pracy i szczęśliwego życia".

S. Obrazcow 21 X 1948 r.

*

Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą przesłał nam w dniu 11 III 1952 r. list, pozostawiony przez pisarza angielskiego Jacka Lindsay'a:

„Dziesięć dni temu mieliśmy możność zobaczyć Pańskie przedstawienie „Eugeniusza Oniegina". Krótki nasz pobyt w Krakowie nie pozwolił nam niestety zobaczyć się z Panem osobiście, dlatego też postanowiłem napisać do Pana list, aby wyrazić podziw mój i mojej żony. Odczuwamy, że jest to praca o ogromnej wartości w odkrywaniu i popularyzowaniu poezji klasycznej i współczesnej, z pełnym oddaniem jej humanistycznych i artystycznych wartości. Opisałem dokładnie to przedstawienie Bertholdowi Brechtowi, który zainteresował się bardzo i ogromnie żałował, że nie mógł osobiście widzieć Pańskiej pracy. Chciałbym jeszcze nadmienić, że prof. Infeld jest również gorącym wielbicielem Waszego teatru. Proszę przekazać nasze najserdeczniesze pozdrowienia Pańskiemu utalentowanemu zespołowi. Pański szczerze oddany

Jack Lindsay".

*

„Teatr Rapsodyczny to teatr recytującego aktora. Artyści grają bez charakteryzacji, ale w kostiumach zbliżonych do danej epoki, na pół grają, na pół recytują. Chociaż nie rozumiałem słów, zupełnie jasne były dla mnie wszystkie zamierzenia reżysera i aktorów. Poprzez „jak wykonywano" rozumiałem „co działo się". Wierzę, że ten teatr z jego utalentowanym — twierdzę: utalentowanym i interesującym artystycznie kierownikiem i zespołem znajdzie siły i odwagę, ażeby stać w jednym szeregu z przodującymi bojownikami o pokój na całym świecie".

Jurij Zawadski, Tieatr 1953 r.

*

„Szczególnie interesującym zjawiskiem w dziedzinie teatru jest krakowski Teatr Rapsodyczny. W recytacyjnej formie (przy oszczędnym ruchu i dyskretnej muzyce) przedstawia on sławne epickie dzieła światowej literatury, takie jak np. poemat „Eugeniusz Oniegin" Puszkina czy „Lord Jim" Conrada... Teatr ten odznacza się przede wszystkim osiągnięciami w zakresie kultury słowa, której brak dotkliwie odczuwamy na naszych niemieckich scenach".

Angelika Hurwicz, aktorka berlińskiego teatru B. Brechta „Theater der Zeit" 1953

*

„Pasja teatru i pracy dla niego oraz żarliwość w poszukiwaniu nowych dróg w sztuce — oto najsilniejsze wrażenia teatralne w Polsce Ludowej. W Krakowie zetknęliśmy się z tym wszystkim już

w pierwszym dniu naszego pobytu. Byliśmy w Teatrze Rapsodycznym na cudownym, z wysoką kulturą zainscenizowanym przedstawieniu puszkinowskiego „Eugeniusza Oniegina". Teatr Rapsodyczny wyrósł z opozycji przeciwko przepychowi i okazałości teatru Reinhardta, z którym Dr Kotlarczyk zetknął się podczas Festiwalu w Salzburgu w 1937 r. Realizacją tego protestu przeciwko teatrowi — widowisku jest właśnie Teatr Rapsodyczny, pojęty jako teatr — słuchowisko. Głównym środkiem jego ekspresji jest słowo, któremu wszystkie inne środki wyrazowe są podporządkowane. Słuchaliśmy polskiej mowy brzmiącej pięknie i przejrzyście, odnosząc wrażenie, że rozumiemy każde słowo. Nasze pierwsze przeżycie teatralne w Polsce było dla nas wielkim darem".

Käthe Rülicke, kier. lit. teatru B. Brechta w Berlinie

„Theater der Zeit" 1953

*

„Z pełnym uznaniem wyrażali się uczestnicy I Międzynarodowego Zjazdu Tłumaczy (**Roger Caillois** i **François Réné Caille** — wiceprzewodniczący FIT) o przedstawieniu „Odysei" Homera, które oglądali w Teatrze Rapsodycznym".

Dziennik Polski 1958

*

„Odyseja" Homera w Teatrze Rapsodycznym to jedna z najśmielszych realizacji sceny współczesnej".

Charles Hyart, prof. Uniwersytetu w Liège".

„Pologne D'Aujourd'hui" 1958

*

„Przedstawieniem „Odysei" byłam oczarowana — inscenizacją, scenografią, ślicznymi młodymi aktorkami, melodią i kadencją słów, choć ani jednego z nich nie zrozumiałam"...

Barbara Wright (Anglia)

„Trybuna Ludu" 1958

*

„Szczytowe przeżycia z pobytu w Polsce: koncert chopinowski w Żelazowej Woli i inscenizacja „Odysei" w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie".

Robert Schnorr (NRF)

„Trybuna Ludu" 1958

*

„Drodzy Przyjaciele. Wasz Teatr Rapsodyczny wywarł na nas, artystach teatru im. Wachtangowa bardzo silne wrażenie.. Wypełniacie wielką i zaszczytną misję, odtwarzając przed współczesnymi nieśmiertelne dzieła Homera, Rustawelego, Słowackiego, Puszkina i Majakowskiego. Swoją sztuką udowadniacie, że wielkie dzieła nie starzeją się, jeśli je współcześnie odczytać i umiejętnie odtworzyć na scenie przy pomocy nowoczesnych środków teatralnych. Na zawsze zapamiętamy i ten urzekający wieczór, kiedy w przyjaznej atmosferze recytowaliśmy sobie nawzajem wiersze i mówiliśmy o Mickiewiczu, Puszkinie i Chopinie. Dziękujemy Wam drodzy przyjaciele".

Artyści Teatru im. Wachtangowa
reżyser Eugeniusz **Simonow**
ludowy artysta RFSRR **Gricenko**
ludowy artysta RFSRR **Tołczanow**
ludowy artysta RFSRR **Kołcow**
26 maja 1960

*

„Krakowski Teatr Rapsodyczny jest jedynym w swoim rodzaju teatrem nie tylko w całej Polsce, lecz i w Europie. Różni się od innych teatrów tym, że dla swych spektakli nie potrzebuje sztuk dramatycznych. Teatr sam przygotowuje dramaturgiczne opracowanie inscenizowanego utworu. Indywidualnością teatru jest plastyczna, nowoczesna recytacja poematów, poprzez którą służy on dziełu wychowania w duchu ideowo estetycznym. „Witeź w tygrysiej skórze", nieśmiertelny poemat Rustawelego na scenie krakowskiego Teatru Rapsodycznego jest oddźwiękiem jeszcze jednym i nową kartą współpracy kulturalnej i przyjaźni Polsko-Gruzińskiej".

Zarub Czarchaliszwili
Sowietskoje Iskusstwo
Organ Min. Kult. Gruzińskiej SRR
Tbilisi 1961 r.

K R O N I K A

1941—1961

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

1941—1961

Kotlarczyk Mieczysław: założyciel, kierownik artystyczny, dramaturg, reżyser i aktor teatru

1941—1945

Wojtyła Karol, Dębowska Krystyna, Królikiewicz Halina, Michałowska Danuta i inni

1945—1953

Michałowska Danuta, Adamski Jan, Bocheńska Janina, Dębowska-Ostaszewska Krystyna, Dobrowolski Władysław, Gajdarska Izabella, Grodyńska Magdalena, Gronkowski Stanisław, Hanzel Krystyna, Horawianka Barbara, Jaroszyńska Xenia, Jodłowska Danuta, Kowalczyk August, Królikiewicz-Kwiatkowska Halina, Maciejewski Maciej, Namysłowska Anna, Para Józef, Pawłowicz Władysław, Pawłowski Piotr, Piasecki Zygmunt, Śliwiak Tadeusz, Świętoniowska Maria, Szczerski Marian, Szybowski Tadeusz, Voit Mieczysław, Zazula Zdzisław, Żuliński Antoni i inni

1957—1961

Michałowska Danuta (reżyser i aktor), Malak Tadeusz (reżyser i aktor), Bezegy Ewa, Ejnik Maria, Fiałkowska Marzanna, Gajdarska Izabella, Gładkowski Bogdan, Gorzowski Zbigniew, Grodyńska Magdalena, Januszkiewicz Wanda, Jodłowska Danuta, Karelus-Malska Łucja, Machowski Ryszard, Meissner Czesław, Olszak Ryszard, Poprawski Zbigniew, Serusiówna Krystyna, Święcicki Mieczysław, Tomczykiewicz Hanna, Waligórzanka Stanisława, Wojciechowska Elżbieta, Wollen Irena, Wójcik Ferdynand, Żabińska Leontyna i inni

WSPÓŁPRACOWNICY

1945—1961

Muzyka: Jeżewski Zbigniew, Kaszycki Jerzy, Kurylewicz Andrzej, Machl Tadeusz, Markiewiczówna Władysława, Meyerhold Kazimierz, Poźniak Włodzimierz, Titz Józef Edmund, Żuliński Antoni
Scenografia: Garlicki Marian, Garycka Janina, Gogulska Urszula, Jeleński Jerzy, Ostaszewski Tadeusz, Strzelecki Zenobiusz, Walczowski Franciszek
Choreografia: Duda Henryk, Pawlicka Irena, Pieńkowski Zbigniew, Szczuka Wanda, Wolska Barbara
Pianistki: Niżyńska Krystyna, Brożek-Nowotarska Stefania, Sado Jadwiga
Elektryk: Kuciara Marian
I inni

PRZEDSTAWIENIA

1941—1961

Premier 50; przedstawień 2670; w Krakowie 2445, poza Krakowem 225: Warszawa 31, Zakopane 33, Katowice 20, Krynica 20, Szczecin 20, Rzeszów 19, Łódź 17, Częstochowa 10, Poznań 9, Żywiec 9, Kielce 8, Świdnica 6, Bydgoszcz 4, Opole 4, Tarnów 4, Karpacz 3, Grudziądz 2, Wrocław 1, Inowrocław 1, Nowa Huta 1, Oświęcim 1, Chełmek 1, Włocławek 1.

I OKRES: OKUPACYJNY

1941 Słowacki — Król Duch (przedstawień 4)
1942 Słowacki — Beniowski (1)
Kasprowicz — Hymny (1)
Godzina Wyspiańskiego (4)
Wieczór Norwida (3)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (3)
1943 Słowacki — Samuel Zborowski (6)
1945 Rostworowski — Miłosierdzie i Straszne dzieci (premiera nie odbyła się z powodu działań wojennych)

II OKRES: 1945—1953

1945 Mickiewicz, Słowacki — Grunwald (16)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (II wersja) — (50)
Słowacki — Beniowski (II wersja) (15)
Kasprowicz — Hymny (II wersja) (23)
Mickiewicz, Słowacki, Rydel, Tetmajer, Staff — Bajka (17)
1946 Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Reymont — Noc wigilijna (9)
Rostworowski, Nowaczyński, Reymont, Bogusławski — Słowo o Kościuszce (16)
Rostworowski, Zegadłowicz, Wyspiański — Wielkanoc (8)
Kochanowski, Szymonowicz, Karpiński, Brodziński, Wyspiański, Reymont — Sielanka (13)
Baliński, Broncel, Broniewski, Gałczyński, Huszcza, Jastrun, Rymkiewicz, Tuwim, Wedow — Bagnet i wiersz (19)
Słowacki — Król Duch (II wersja) (28)
Rey, Kochanowski, Krasicki, Naruszewicz — Rozkosz a krotofila (27)

1947 Słowacki — Samuel Zborowski (II wersja) (13)
Wyspiański — Rapsody (20)
Norwid — Dialogi Miłości (22)
1948 Puszkin — Eugeniusz Oniegin (121)
Cónrad — Lord Jim (88)
1949 Mickiewicz — Pan Tadeusz (III wersja) (278)
Słowacki — Beniowski (III wersja) (177)
Puszkin — Eugeniusz Oniegin (II wersja) (276)
1950 Majakowski, Kirsanow — Rozkaz 269 (127)
1951 Szekspir, Morstin — Aktorzy w Elzynorze (100)
1952 Kuźnica Kołłątajowska, Anonimowa poezja jakobińska, Jasiński, Bogusławski, Kiliński, Kitowicz, Ochocki, Reymont, Voit — Polonez imć Pana Bogusławskiego (97)
Morstin — Portrety i astronomia (70)
1953 Arystofanes — Sól Attycka (premiera nie odbyła się z powodu likwidacji teatru)

III OKRES: Od 1957

1957 Słowacki — Legendy złote i błękitne (67)
1958 Puszkin — Eugeniusz Oniegin (III wersja) (55)
Byron — Don Juan (70)
Homer — Odyseja (124)
1959 Bédier — Dzieje Tristana i Izoldy (70)
Pawlikowska — Jasnorzewska — Róże dla Safony (17)
Słowacki — Beniowski (IV wersja) (66)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (IV wersja) (152)
Szopka Krakowska (61)
1960 Białoszewski, Harasymowicz, Różewicz, Waleńczyk — List do ludożerców (16)
Rustaweli — Witeź w tygrysiej skórze (56)
Karol de Coster — Przygody Dyla Sowizdrzała (66)
Norwid — Dialogi miłości (II wersja) (36)
Szopka Krakowska (II wersja) (50)
1961 Herbert, Kowalewski — Gabinet śmiechu (26)
Wyspiański — Legenda (86)
Mickiewicz — Dziady

SEZON 1961/62

ARIOSTO — Orland Szalony
DEOTYMA — Panienka z okienka
AZTEK-ANONIM — Zdobycie Meksyku
OPOWIEŚĆ MUZYCZNA O J. S. BACHU
WASYLEWSKI — Szambelanowa z Walewic
WYSPIAŃSKI — Epos o Bolesławie Śmiałym

Cena 3.— zł

Krak. Zakł. Graf. Nr 3 z. 800 8 61 2500 K-11(5078)