Adam Mickiewicz

Pan Tadeusz

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Czas zaiste skończyć spory, które wystawiły już na szwank sprawę ojczystą i które nie lgną do serc powszechności polskiej. Pielgrzymi w krajach, gdzie nasze myśli wyjawiać nam wolno, powinniśmy dzisiaj wziąć się społem ku odbudowaniu na podstawie narodowej, w zgodzie z ogólną dążnością ludów, jedynej polityki, która naszą Rzeczpospolitę zbawić może, polityki polskiej.

ADAM MICKIEWICZ
"Pielgrzym Polski" 2 maja 1833 nr 4

TEATR DRAMATYCZNY W ELBLĄGU

Dyrektor naczelny
HILARY KURPANIK

Dyrektor artystyczny
JÓZEF JASIELSKI

Duża scena
PREMIERA 1 MAJA 1993 R.

Adam Mickiewicz
Pan Tadeusz

Adaptacja i reżyseria
JÓZEF JASIELSKI

Scenografia
ELŻBIETA IWONA DIETRYCH

Choreografia
JULIUSZ STAŃDA

Opracowanie muzyczne
WOJCIECH KARPIŃSKI

Asystent reżysera
ALEKSANDER MACIEJEWSKI

OBSADA

PODKOMORZY	*Henryk Majcherek*
SĘDZIA	*Stanisław Brodacki*
KS. ROBAK	*Paweł Wiśniewski*
PAN TADEUSZ	*Wojciech Pałęcki*
TELIMENA	*Bożena Perłowska*
ZOSIA	*Katarzyna Słomska*
REJENT	*Wojciech Deneka*
ASESOR	*Ronald Cybulski*
WOJSKI	*Hilary Kurpanik*
HRABIA	*Lesław Ostaszkiewicz*
GERWAZY	*Leszek Perłowski*
PROTAZY	*Jerzy Nowacki*
JANKIEL	*x x x*
GEN. DĄBROWSKI	*x x x*
GEN. KOZIETULSKI	*Aleksander Maciejewski*
MAJOR PŁUT	*Hilary Kurpanik*
KAPITAN RYKOW	*Cezary Żołyński*
SZLACHCIC	*Aleksander Maciejewski*
SZLACHCIANKI	*Bożena Andruszkiewicz*
	Bożena Borzymska
	Sonia Ciesielska
	Krystyna Rayska

oraz Szlachcianki, Szlachcice i Moskale

W programie wykorzystano muzykę Fryderyka Chopina
i utwory muzyczne Wojciecha Karpińskiego.
Opracowanie muzyczne i aranżacja ***Wojciech Karpiński.***

Inspicjentka
Małgorzata Błażyńska

Suflerka
Danuta Kamińska

Wtem ujrzała młodzieńca i z rąk jej wypadła
Suknia, a twarz od strachu i dziwu pobladła

Adam Mickiewicz

Wykład XVI

Dramat jest najsilniejszą realizacją poezji. Dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Należy w nim odróżnić dwie warstwy odrębne: napisanie a wystawienie. Dramat wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki. W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów.

Nadmieniłem, że dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Skoro myśl ożywiająca naród znalazła już swych przedstawicieli w rzeczywistości, skoro wydała już bohaterów, wówczas dąży do utrwalenia pamięci ich czynów w sztuce, wydaje dramat. Przeznaczeniem tej sztuki jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno tak się wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszałe.

Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze, by nadać jej popęd ogół jednak długo pozostaje bierny, a wtedy sztuka używa wszelkich możliwych sposobów, wzywa do pomocy architekturę, muzykę, a nawet taniec, by ogół ten ożywić lecz jeśli sztuka wyradza się w komedię, farsę natenczas zanika. Dramat, w najwyższym i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu, winien łączyć wszystkie żywioły poezji prawdziwej narodowej, podobnie jak instytucja polityczna narodu powinna wyrażać wszystkie jego dążności polityczne.

W chórach tragedyj Eschyla i Sofoklesa znajdziemy wzniosłą poezję liryczną czasów pierwotnych , w ich dialogach epopeję odtworzoną w działaniu, a w ustach postaci dramatu, Achillesów, Ulissesów, a nawet bogów, znanych już ludowi z powieści Homera, znajdziemy zaród krasomówstwa politycznego, które miało niebawem zabrzmieć na rynku miejskim. Nigdzie nie osiągnął dramat równej doskonałości, równie pełnej realizacji. U chrześcijan dramat poczyna się w epoce bohaterskiej, po wyprawach krzyżowych; wspaniałe jego zarysy mamy w misteriach. Przedstwiano tu również cały wszechświat, tak jak go pojmowało chrześcijaństwo. Teatr ukazywał nam niebo wraz z duchami niebieskimi, ziemię, to jest właściwą scenę, kręg działań ludzkich, oraz piekło, wyobrażane jako paszcza szatana, skąd wychodzili przedstawiciele zła, zła wszelkiego rodzaju, poczynając od zdrady, a kończąc na błazeństwie. Dramat ten wszelako po okresie prób zaczął upadać. Z biegiem czasu pisarze, wziąwszy sobie za wzór Greków i Rzymian, odrzuciwszy chrześcijańskie niebo wraz z piekłem, zacieśnili dramat do salonów i buduarów, gdzie pozostał po dziś dzień.

Wolno wnosić, że dramat chrześcijański ma przed sobą jeszcze kilka epok. Misteria stanowią jego istotny związek. Dramat hiszpański i Szekspirowski

udoskonaliły niektóre części składowe tego rozległego działu twórczości. Jednakże sztuka dramatyczna francuska z okresu Ludwika XIV będzie prawdopodobnie odrzucona jako coś obcego, jako objaw wtórnego wpływu pogaństwa na rozwój dramatu chrześcijańskiego.

Należy tu raz jeszcze rozważyć zagadnienie cudowności. Już dawniej, mówiąc o epopei, wyjaśniliśmy, że cudowność nie jest machiną poetycką wprowadzoną dla zaostrzenia ciekawości czytelnika lub dla uczynienia poematu bardziej zajmującym; jest to istotna część każdego wielkiego utworu mającego w sobie cokolwiek życia. Naturaliści powiadają, że roślina, że każde jestestwo organiczne ukazuje przy ostatecznej analizie jakiś cud niepodobny do wyjaśnienia. Ów cud stanowi zasadę jego życia organicznego. Tak samo jest z poezją. W każdym dziele poetyckim tkwi w głębi owo życie organiczne i niewyjaśnione, ów pierwiastek tajemny, zwany w języku szkolnym cudownością, który wzmagając się wraz z rozmiarami utworu, w drobnych poezjach ukazuje się nam jako tchnienie z wyższej krainy, jako mgliste wspomnienie lub przeczucie świata nadprzyrodzonego, w epopei zaś i w dramacie przybiera widomy kształt istoty boskiej.

Z tego, co powiedziane, widzicie Panowie, jak bardzo trudno stworzyć dramat słowiański, dramat, który by zespolił wszystkie żywioły poezji narodowej, nigdzie bowiem nie ukazały się one w takiej obfitości i rozmaitości. Dramat taki powinien być liryczny i przypominać nam przepiękne dźwięki pieśni gminnych. Powinien zarazem dać nam słyszeć opowieści, których świetne wzory mamy w poezji Słowian naddunajskich, w poezji Serbów, górali czarnogórskich. Powinien nadto przenosić nas w świat nadprzyrodzony.

A teraz przypomnijmy sobie poetyckie wyobrażenia różnych ludów o świecie nadprzyrodzonym i rozmaite środki, za pomocą których ludy zbliżają się doń i z nim obcują...

Lud słowiański wierzył nade wszystko w istnienie tak zwanych upiorów i nawet filozoficznie rozwinął teorię upiorów. O tej wierze w upiory mówiliśmy już dawnej. Ale filozoficznie rzecz biorąc, wierzenie to jest niczym innym jak wiarą w indywidualność ducha człowieka, w indywidualność duchów w ogóle, nigdzie zaś ta wiara nie jest tak silna jak u ludu słowiańskiego. Dlatego też jakakolwiek teoria panteistyczna nie zdoła w nim nigdy zapuścić korzeni, instynkt narodowy ją odpycha. Z historii i mitologii wiemy, że kult duchów stanowi ważną część religii słowiańskiej: po dziś dzień przyzywa się tam duchy zmarłych, a ze wszystkich świąt słowiańskich największym, najbardziej uroczystym było święto Dziadów [...]

Tak więc, by utworzyć dramat, który by przez wszystkie warstwy Słowiańszczyzny, przez lud słowiański mógł być uznany za narodowy, trzeba by, jak powiedziałem, zagrać na wszystkich najrozmaitszych strunach, przebiec

wszystke szczeble poezji, od piosenki po epopeję.

Dramatu takiego dotychczas nie było [...]. Z chaosu najrozmaitszych naśladownictw wyróżniają się jedynie trzy utwory: dramat Puszkina "Dymitr", czyli - jak on go nazwał: "Komedia o Borysie Godunowie", dramat Milutinowicza, poety serbskiego, pod tytułem "Tragedia Obylicz" oraz dramat polski pod tytułem "Nieboska komedia".

O dramacie Puszkina jużeśmy powiedzieli słów kilka: jest to pod względem formy naśladownictwo dramatów Schillera i Szekspira. Lecz Puszkin niesłusznie zacieśnił dramat do sfery ziemskiej. W prologu pozwala nam się domyślać działania świata nadprzyrodzonego, wkrótce jednak zapomina o tym zupełnie, a pod koniec sztukę wypełnia tylko intryga polityczna.

Dramat Milutinowicza wznosi się wyżej jest to utwór wybitny, dziwnie przypominający "Nieboską komedię". Milutinowicz uderza w dramacie w jeden tylko ton, ton pieśni serbskiej, ale włada nim po mistrzowsku i styl jego wszędzie przypomina nam styl rapsodów jego ojczyzny. Już w przedmowie przyzywa duchy przodków [....].

Polski dramat wznosi się wyżej; jest bardziej narodowy, a razem bardziej słowiański. Naprzód pierwiastek cudowny, świat nadprzyrodzony jest tu nie tylko poetycki i w duchu gminnym, ale już ujęty według pojęć rozwiniętych przez nasz wiek. Podobnie w sferze ziemskiej dramat porusza wszystkie zagadnienia nurtujące plemię słowiańskie; dlatego też nie jest to utwór jedynie narodowy; i on wprowadza chór duchów niższych, istne święto Dziadów, i zamyka się proroctwem.

Ale nie dość jest napisać dramat; z kolei chodzi o jego wystawienie. Nie spodziewajmy się widzieć w bliskiej przyszłości realizacji dramatu słowiańskiego, żaden bowiem teatr nie wystarczyłby nawet do wystawienia "Nieboskiej komedii". Można by jednak ją wystawić częściowo, gdyby odstąpić od obecnych zwyczajów teatralnych; należałoby wprowadzić na scenę samego poetę. Opowiadanie, stanowiące nader istotną część tego dramatu, musiałoby być wygłaszane przed publicznością przez poetę i ilustrowane obrazami panoramicznymi. Wreszcie niebo i piekło można by przejąć z dzisiejszych przedstawień operowych. W ogóle obecnie budownictwo teatralne pozostało znacznie w tyle za ruchem dramatycznym. We Francji jedynie Cyrk Olimpijski nadaje się do przedstawień poważniejszej sztuki. Można by tam wystawiać sceny z burzliwego życia bohaterów i wprowadzać masy, które dziś wiele znaczą w życiu społecznym.

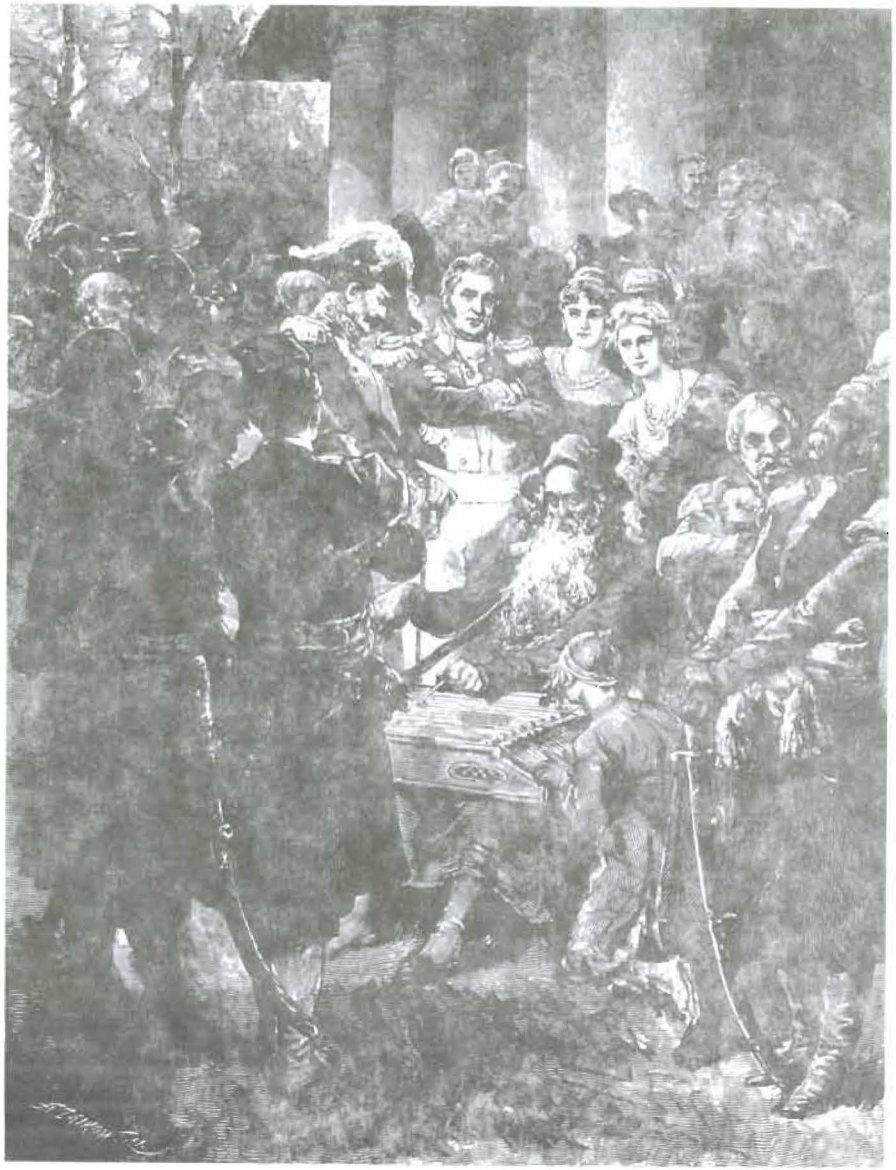
Plemię słowiańskie nieprędko zapewne doczeka się realizacji swojego dramatu; najpierw czekać musi na udoskonalenie sztuk pomocniczych dramatu, jak architektura, malarstwo, gra świateł i tak dalej, które teraz są stosowane jako środki

pomocnicze, i będzie musiało później posłużyć się wszystkimi tymi środkami dla wskrzeszenia dawnych dziejów. Tymczasem poeci słowiańscy tworzący dramaty niechaj całkowicie zapomną o teatrze i o scenie. Tę radę trzeba im często przypominać, bo z jednej strony Polacy zrażają się tym, że nie mają sceny narodowej, z drugiej zaś Czesi przywiązują zbyt wielką wagę do wzniesienia swego teatru narodowego. Wielce się radują, że posiadają gmach, deski sceniczne i dekoracje, czego brak obecnie w wielu dzielnicach dramatom polskim. Te przydatki są niewątpliwie konieczne, ale bynajmniej nie istotne. Niemiecki autor Tieck rozważał tę sprawę w jednym ze swych dzieł. Wykazał on, że udoskonalenie dekoracji i teatru, a zwłaszcza przywiązanie do tego takiej wagi świadczy o upadku dramatu. Kiedy uczucie poety nie dość jest silne, by porwać wszystkich słuchaczy i przenieść ich w krainy ułudy; kiedy słowo jego nie ma dość potęgi, by ukraść gmach i co chwilę zmieniać dekorację; kiedy musi wzywać na pomoc dekoratora i maszynistę, dowodzi tym albo własnej niemocy, albo ostatecznego stępienia publiczności. Jak wiadomo, najbardziej fantastyczne sceny Szekspira odgrywano w zrujnowanych budynkach, gdzie nie było ani dekoracyj, ani machin. Niektóre jego utwory wystawiono nawet po raz pierwszy w szopach. Ale czarodziejstwo poety angielskiego jest tak wielkie, że nawet czytając go tylko, widzimy światła i cienie, duchy i rycerzy, zamki wyrastające z ziemi: czytelnikowi na koniec zdaje się, jak gdyby był na scenie wśród aktorów (...)

Na zakończenie powiem, że nawet pod tym względem poeci powinni wziąć sobie za wzór słowiańskich bajarzy, słowiańskich wieśniaków (....). Jak niektórzy poeci greccy, jak Arystofanes, jak niektórzy autorowie misteriów, bajarz niemal zawsze wprowadza siebie samego w opowiadanie i odgrywa jakąś rolę w akcji; czasem napomyka, że w pewnych czynach swoich bohaterów brał udział, i w najcudowniejszych nawet opowieściach posługuje się nieraz bardzo prostymi środkami dla ożywienia uwagi słuchaczy. Obecni w tej sali Polacy i Rosjanie znają zapewne baśń, w której bohater poszukuje tajemniczego bajecznego ptaka, czegoś w rodzaju feniksa. Ptak ów przelatując nad jakimś krajem słowiańskim opuszcza jedno jedyne pióro, bohater je podnosi, a ono, przyniesione do domu, rzuca tak żywy blask, że napełnia światłem całą chatę. W tejże chwili bajarz zapala zazwyczaj garść wiórów, a bijący z nich blask przejmuje słuchaczy dreszczem (...).

Przytaczam te przykłady, aby panom odsłonić tajemnicę sztuki, jaką posiadają wieśniacy, poeci z urodzenia. Zachowali oni najcenniejszą zdolność, zdolność podziwiania (...).

ADAM MICKIEWICZ
"Literatura Słowiańska"



Brzmi *Polonez Trzeciego Maja!* - Skoczne dźwięki
Radością oddychają, radością słuch poją

Czesław Miłosz

Dar utracony

W otwartej ponownie po remoncie Księgarni Polskiej przy Bulwarze SaintGermain 123 w Paryżu odbyła się 15 października promocja francuskiego tłumaczenia "Pana Tadeusza" Adama Mickiewicza. Poemat przełożył Robert Bourgeois (jest to pierwszy przekład wierszem - rymowanym aleksandrynem), autorem wstępu jest Czesław Miłosz, a wydało go Les Editions Noir sur Blanc (Montricher)i La Librairie Polonaise (Księgarnia Polska) w Paryżu. Spotkanie odbyło się w obecności Piotra Łukasiewicza, pełniącego obowiązki ministra kultury, a przemówienie wygłosili: ambasador Polski w Paryżu, Jerzy Łukaszewski, ambasador Litwy we Francji, Osvaldas Balakauskas, tłumacz "Pana Tadeusza", Robert Bourgeois, krytyk literacki, Krzysztof Rutkowski oraz w imieniu wydawców Vera Michalski.

W promocji udział wzięło ponad 200 osób. Równocześnie "Pana Tadeusza" w innym tłumaczeniu wydało po francusku szwajcarskie wydawnictwo L'Age d'Homme.

Przeczytałem "Pana Tadusza" po raz, dajmy na to, dwudziesty - liczba ta musi być dowolna przy utworze, którego całych partii uczyliśmy się w szkole na pamięć. I tym razem, jak zawsze, zaciekawienie moje było żywe, choć byłem teraz bardziej świadomy tego, co w tym poemacie szczególnie przyciąga moją uwagę. Celowo używam słowa "zaciekawienie", bo literatura przeszłości może nas nudzić, bawić, albo sprawiać nam przyjemność, nie zawsze jednak nas po prostu zaciekawia.

Poemat o życiu na wsi, opisy wschodów i zachodów słońca, potraw, polowań, towarzyskiego obrzędu zasiadania przy stole - dobrze, ale w jaki sposób język, ułożony w dwuwiersze, takie, jakie lubił wiek osiemnasty, może unieść tę, rzeklibyśmy, prozaiczność, nie przestając być baletem rymów i cezur? Co sprawia, że tak rzeczywisty jest na przykład ogród warzywny albo kształt obłoków w niebie nad leśnym krajobrazem ? Przemieniona słowami najzupełniejsza zwykłość stanowi zagadkę i najsilniejszą stronę Pana Tadeusza, i to by mi wystarczyło, niestety, jest w nim jeszcze intryga i akcja, jak przystało na powieść wierszem. Niestety ? Ależ dzisiaj nikt nie pamięta L'Homme des champs tak sławnego niegdyś Jacquesa Delille'a, więc może pozory powieści są potrzebne, żeby to, co najważniejsze, pojawiało się mimochodem, bez nacisku, z cudowną lekkością pióra, które się

bawi, zamiast pracowicie i systematycznie przedstawiać prace i zabawy mieszkańców wiejskiego dworu ? Jeżeli tak jest, to jednak dla mnie perypetie postaci mają znaczenie drugorzędne, niezależnie od tego, czy nadamy im nazwę powieści, czy baśni.

Napisany w 1834 roku w Paryżu, z akcją umieszczoną w roku 1811/12 na Litwie, Pan Tadeusz zachowuje coś z frywolności angielskich osiemnastowiecznych powieści. Bohater, którego imię służy za tytuł, jest dwudziestoletnim młodzieńcem, doskonale przeciętnym, niezbyt rozgarniętym, lubianym przez kobiety, niby Tom Jones. Telimena, dama doświadczona i nieobojętna na jego męską urodę, wsuwa mu ukradkiem w rękę klucz do swojego pokoju. Zarazem jednak próbuje zdobyć Hrabiego, który w tym zapadłym wiejskim zakątku jest przybyszem z szerokiego świata, marzycielem i ekscentrykiem. Niezależnie od rozwoju akcji, stale powraca komiczny motyw sporu Asesora i Rejenta o zalety ich psów myśliwskich, na przemian z innym sporem pomiędzy dwoma okazami staroświeckości, obrońcami dawnego obyczaju, Gerwazym i Protazym.

Dobrotliwy humor służy ogólnie głównemu chyba celowi, którym jest pokazanie ziemi rodzinnej czy w ogóle ziemi jako ogrodu Pana Boga. Natomiast z chwilą, kiedy przychodzi do akcji dramatycznej, czytelnik nie bardzo wierzy w jej realność i skłonny jest przyjmować ją pobłażliwie, jak przystoi baśni. Ten mnich, ksiądz Robak (Ver!), który okazuje się pokutującym grzesznikiem, i jego działalność jako patriotycznego emisariusza polskiej armii napoleońskiej, ta walka dwóch rodzin o posiadanie na wpół zrujnowanego starego zamczyska; wreszcie ten "zajazd", który zaczyna się od rzeźi kur, kaczek i indyków, a kulminuje bitwą ze sprowadzonym przez kogoś oddziałem rosyjskiego wojska: wszystko są to stare sposoby wprowadzenia ruchu do narracji, znane z literatury, a dzisiaj z rysunkówek w formie albo książek dla dzieci, albo programów telewizyjnych. W bitwie pada wiele trupów, ale oczywiście jej przebieg to nic innego niż gigantomachia w stylu heroikomicznym.

Pisząc tę przedmowę, muszę podzielić się z czytelnikiem moją obawą, że to, co w poemacie jest najważniejsze, to jest transformacja zwyczajności, pozbawione ożywczego kontrastu z dyscypliną wiersza pozostanie nieprzetłumaczalne, natomiast przetłumaczalne będzie to, co dla mnie jako czytelnika ma podrzędne znaczenie. A także, muszę dodać, samo tło historyczne, bez znajomości którego wiele rzeczy w Panu Tadeuszu jest niezrozumiałych, domagałoby się całej osobnej rozprawki. Dla mnie samego miejsce tego utworu w literaturze polskiej jest paradoksem i dziwacznością. Dlaczego na przykład poeta polski rozpoczyna od inwokacji do Litwy ? Dlaczego przyrodę swego kraju rodzinnego nazywa

litewską, dlaczego wspomina dawnych władców Litwy ? Czemu, mimo że jego postacie należą do tej szczególnej klasy społecznej zwanej szlachtą (nie ma wsród nich ani jednego chłopa), mieszkańcy Polski, w której szlachta dawno zanikła, uznają to dzieło za swój epos narodowy ? Kim są chłopi, pracujący, jak dowiadujemy się od czasu do czasu, na polach dworu ? Jakim mówią językiem ? Pytania mnożą się i niemało ich przyczynia warstwa, że nazwiemy ją tak, balzakowska (a ta owszem, też istnieje) poematu. Bo w jakich okolicznościach właściciel Soplicowa, Sędzia, nabył grunty, którymi zarządza i z których czerpie, niezbyt legalnie, dochody ? Jaki materialny interes kryje się za jego planem, żeby ożenić siostrzeńca Tadeusza z młodocianą Zosią, która latem 1811 roku ma lat trzynaście ? Dopnie swego celu i w następnym roku 1812, kiedy Tadeusz zjawi się jako żołnierz armii napoleońskiej idącej na Moskwę, Zosię (wówczas czternastoletnią) poślubi. A co znaczy wtedy jego, Tadeusza, decyzja, żeby uwolnić chłopów ? I tak dalej. Wielkie Księstwo Litewskie, z unii z Królestwem Polskim od 1569 roku, obejmowało obszary etniczne litewskie na północy, białoruskie na południu, ale klasy panujące, to jest szlachta i arystokracja, stopniowo się spolonizowały. Mickiewicz pochodził z obszaru, gdzie ludność chłopska była białoruska. Słowa "Litwa" używał w znaczeniu terytorialnym, jako Wielkiego Księstwa, nie językowym albo etnicznym. Wyobraźmy sobie francuskiego wielkiego poetę, pochodzącego na przykład z Kanady, który nigdy nie przebywał w Paryżu. Mickiewicz nigdy nie był w Warszawie ani w Krakowie. Pisał w Paryżu "Pana Tadeusza" tęskniąc do swoich rodzinnych okolic, świadomy, że opisuje obyczaje i nawyki na zawsze odchodzące w przeszłość. Jego polscy czytelnicy rozpoznali w tych wzorach kultury szlacheckiej samych siebie i ich podatność na czar, który rzucił na nich Mickiewicz, jest czymś wysoce tajemniczym. Być może, działo się tak dlatego, że Pan Tadeusz jest zamknięciem i sumą wielu stuleci tej kultury utożsamianej z istnieniem Polski w ogóle.

Po drugim rozbiorze polsko - litewskim państwa przez ościenne mocarstwa w 1794 roku okolice, gdzie toczy się akcja Pana Tadeusza, znalazły się w obrębie Imperium Rosyjskiego. Rzeka Niemen, o której mowa w poemacie jako o granicy, oddzielała w 1811 roku tę część Imperium od Polski w jej ówczesnej postaci, nazwanej w 1807 roku Księstwem Warszawskim po wkroczeniu tam wojsk Napoleona. Za rzeką Niemen Napoleon gromadził w 1811 roku armię do uderzenia na Rosję. W księstwie Warszawskim zniesiono poddaństwo chłopów, natomiast w Imperium Rosyjskim nastąpiło to dopiero w 1861 roku, czyli kiedy Tadeusz oznajmia, że daje swoim chłopom wolność, wprowadza tę reformę, która za zachodnią granicą była już faktem dokonanym. Co do interesów Sędziego, to

wzbogacił się on, ponieważ był kolaborantem, to jest w roku 1792 oświadczył się, jak zresztą większość jego sąsiadów, za tak zwaną Konfederacją Targowicy, organizacją magnatów przekupionych przez Katarzynę Wielką, cesarzową rosyjską.Ileż zawiłości, ileż szczegółów historycznych, politycznych, ekonomicznych, społecznych za kulisami nie powieści przecież, która wtedy, w latach trzydziestych ubiegłego wieku, zaczynała doznawać przemożnego wpływu rzeczowości Balzaca. Już to, że taka obfitość danych nie przeciążyła i nie przewróciła utworu pisanego wierszem, zasługuje na podziw. Prawdę mówiąc, zapytywany, do jakiego gatunku literackiego należy Pan Tadeusz, nigdy nie umiem dać wyraźnej odpowiedzi. Zdawałoby się, że skoro autorem jego jest poeta romantyczny, trzeba by było szukać związków w ówczesnym rodzajem literackiej wrażliwości, ale Mickiewicz odbiega tutaj i od swoich wcześniejszych utworów, i od tego, co zwykło się rozumieć przez romantyzm. Jedyna nieco bajroniczna postać, ksiądz Robak, nie ma wcale rysów buntownika przeciwko porządkowi świata, morderstwo, które popełnił i które stara się okupić, miało za przyczynę zemstę klasową: magnat odmówił mu ręki swojej córki (co wskazuje na zróżnicowanie w obrębie całej warstwy posiadającej tytuły szlacheckie). Zbieg okoliczności sprawił, że ten grzech stał się zarazem aktem współpracy z wrogiem, to jest Rosjanami. Poza tym jednym wypadkiem winy (i świadomości winy) Pan Tadeusz jest do tego stopnia zanurzony w niewinności, że zamiast chwalić jego rysy epickie chciałoby się raczej nazwać go sielanką, z pewnymi rysami mitologicznymi, skoro słońce, drzewa, obłoki, zwierzęta są uczłowieczane, a cała przyroda stale zaznacza swoją silnie osobową obecność.

I to właśnie najbardziej ciekawi mnie w "Panu Tadeuszu": pogodna aprobata istnienia, jakby wszystkie rzeczy dlatego tylko, że zostały obdarzone bytem, były dobre. W ciągu ponad stu pięćdziesięciu lat, jakie upłynęły od jego napisania, przyzwyczajaliśmy się do literatury idącej w dokładnie przeciwnym kierunku, eksplorującej różne odmiany zła i cierpienia, czemu nie należy się dziwić, skoro gwałtowne przemiany europejskich społeczeństw i erozja wiary w ład metafizyczny nie sprzyjała pojmowaniu świata jako harmonii.Toteż pogoda "Pana Tadeusza" zastanawia i niepokoi jako dar utracony. Być może za jego przyjaznym szacunkiem wobec ziemi jako ogrodu wolno odgadywać i nabożność człowieka religijnego, ucznia Claude'a de Saint-Martaina, i optymizm wychowanka Oświecenia. Kiedy Mickiewicz był studentem, miał możność być w teatrze na operze Mozarta "Flet zaczarowany" - i myślę, że wbrew pozorom "Pan Tadeusz" mieściłby się najlepiej w epoce "lóż mistycznych".

Czesław Miłosz

Schyliwszy się i ręce obmywszy w strumieniu,
Usiadł przed Telimeną na wielkim kamieniu

Jan Ciechowicz

Teatralny " Pan Tadeusz ". Od Kossaka do Hanuszkiewicza

Gospodarzem *Pana Tadeusza* - jak to napisał kiedyś Kazimierz Wyka - jest kpiarz i stylizator, narrator - rapsodyk, który zanurza czytelnika kolejno w materii: dygresyjno - lirycznej,opisowej, powieściowej, historyczno - obyczajowej, ale i komediowo - satyrycznej. Najwięcej teatru znaleźć można w Księdze IV (*Dyplomatyka i łowy*), gdzie cała Polska została zamknięta w tabakierze księdza Robaka, który "zbiera do ogniska" rozpryskujące się rozmowy uczestników agitacyjnego przedstawienia w karczmie Jankiela: Skołuby, Wilbika, Jurahy, Podhajskiego, Birbasza, Mickiewicza i Cydzika - aktorów tego wieczoru, ogarniętych odtąd misją "oczyszczenia domu".

A jednak pierwsze próby wystawienia *Pana Tadeusza*, o których nikt dotąd jakoś nie pisał, bagatelizowały "reżyserską rękę" Mickiewicza.Wychodziły od obrazu nie od dialogu. Były sprawą malarzy a nie inscenizatorów. Za polską prapremierę *Pana Tadeusza* uznać trzeba realizację Juliusza Kossaka, świetnego akwarelisty i nieprześcignionego "koniarza", na co dzień także kirownika artystycznego "Tygodnika Ilustrowanego". Otóż zaproponował on sceniczną wersję poematu w teatrze Stanisława Koźmiana w Krakowie 11 marca 1873 roku, zbudowaną z ośmiu obrazów, złożonych z żywych osób, od *Powrotu panicza* do *Poloneza*. Większa ich część - jak napisał recenzent "Afisza Teatralnego" - ugrupowaniem i typami była wiernym odbiciem ustępów i myśli Mickiewiczowskiej; żaden nie czynił im ujmy". Najlepiej wypadały te obrazy, do których wchodziło najwięcej osób. Role aktorów - posągów przyjęli amatorzy. Tylko Robaka "grał" zawodowiec - Józef Rychter, gdyż obraz siódmy zatytułowany *Spowiedź, czyli ważne odkrycie* wymagał także "poruszenia". Tekst poematu, adekwatny do przedstawionego obrazu, czytał Józef Benda, przyrodni brat Heleny Modrzejewskiej. Po latach, 29 listopada 1881 roku, swoją wersję *Pana Tadeusza* w dwunastu żywych obrazach, zrealizował brat Juliusza Kossaka - Wojciech. Tym razem główne role "zagrali" aktorzy profesjonalni (było ich 17). Całość w ramach "Wieczoru ku czci Mickiewicza" wyreżyserował Władysław Werner, a stosowne ustępy epopei recytował sam Roman Żelazowski.

Żywy obraz nie miał bowiem prawa mówić. Dobrze to widać na przykładzie "tableaux vivants" Wojciecha Gersona, twórcy Warszawskiej Szkoły Rysunku. Jego osiem szkiców do Pana Tadeusza zakomponował i ułożył na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, 4 marca 1883 roku, Bolesław Alchimowicz. Każdy obraz, "poprzedzony odczytaniem odpowiedniego ustępu" poematu, urozmaicony został muzyką Moniuszki i Chopina, dobraną z wielkim smakiem przez dyrektora opery Adama Münchheimera. Żywy obraz, którego oświeceniowy, dworski rodowód jako pierwszy dostrzegł Zygmunt Gloger, wiązał się ze złagodzoną wersją

przeszłości, z sielankową wizją ilustratorską utworów literackich - jak napisał Ryszkiewicz. Rozwój żywych obrazów odpowiadał zasadniczym kierunkom malarstwa figuratywnego, z niewątpliwym wpływem na kształtowanie się polskiej scenografii, pełnej wtedy najróżniejszych malarskich kompozycji, odsłon i apoteoz. Maria Gerson- Dąbrowska, bogata doświadczeniem ojca, opracowała nawet podręcznik - poradnik *Obrazy żywe* (Warszawa 1920).Przeczytać tam można, że przy budowie żywego obrazu najważniejszy jest dobór postaci (anioła niepodobna wyobrazić sobie z czarnymi włosami), kostiumu, ugrupowanie i oświetlenie (jak najwięcej światła białego). Zamiast łamać sobie głowę nad ułożeniem obrazu, aktorka radzi brać materiał gotowy, np. *Pana Tadeusza* ugrupować wedle ilustracji Andriollego. Obrazy żywe należało przynajmniej trzy razy odsłonić, trzymając je przy otwartej kurtynie około minuty. Dłuższe zatrzymanie bowiem "powoduje zmęczenie u osób występujących i poruszenie obrazu". Tyle o *Panu Tadeuszu* w żywych obrazach, uchodzących dotąd (czy słusznie ?) za synonimy myślenia zachowawczego, ateatralnego, za przykład literatury obrazkowej, nazywanej nierzadko "dramaturgią od Jana Matejki".

Czas najwyższy zapytać o pierwszą adaptację sceniczną *Pana Tadeusza* z prawdziwego zdarzenia. Przygotował ją na swój benefis w teatrze lwowskim hrabiego Skarbka, Lucjan Kwieciński, aktor i reżyser, najlepszy wtedy - jak to określił Grzymała - Siedlecki - lekki amant". Wcześniej o przeróbce *Pana Tadeusza* myślał Wł. L. Anczyc, autor Kościuszki pod Racławicami. Ostatecznie do premiery "obrazu dramatycznego w 5 aktach a 8 odsłonach", przerobionego na scenę przez Kwiecińskiego z muzyką Wrońskiego, doszło 19 lutego 1886 roku. Benefisant, który zgarnął dla siebie całą kasę, zagrał także Hrabiego - "w płaszczu migdałowym z peleryną i butach palonych". Od razu trzeba powiedzieć, że publiczność lwowska otrzymała zaledwie bladą reminiscencję dzieła, coś na kształt "niewyraźnego konturu poematu". Zatomizowane obrazy nie łączyły się między sobą. Recenzent "Gazety Lwowskiej" wziął w obronę ograniczoną materię tekstu, namawiał aby zostawić scenie co sceniczne, a literaturze co literackie. Ten szkielet *Pana Tadeusza*, poobcinanego i poćwiartowanego, nie zadowolił nawet w najbardziej dramatycznej scenie - spowiedzi Jacka Soplicy. Ksiądz Robak (Żelazowski) w łóżku "godzinę całą umierający na scenie, był parodią", zaś Klucznik - Zboiński budził po prostu "przykre uczucia". Lwowski *Pan Tadeusz*, gdzie Płut i Rykow w najlepsze zajadali najprawdziwsze zrazy z kaszą, po raz pierwszy rozpisany na role (ansamble tworzyło 30 osób), doczekał się także, w dwa miesiące później, wersji krakowskiej. Ale i tutaj potraktowano rzecz zaledwie jako "uscenicznione streszczenie" poematu. Nie pomógł nawet kończący przedstawienie polonez na dwanaście par.

Niejakim sukcesem, przynajmniej frekwencyjnym, stał się dopiero *Pan Tadeusz* w opracowaniu Edwarda Puchalskiego. Pokazany najpierw przez zespół Gawalewicza w Warszawie, w sali Filharmonii na 1238 miejsc. Grali aż 18 razy między 1 czerwca a 8 października pamiętnego 1905 roku, w dekoracjach "ściśle zastosowanych do opisów w poemacie", i w stylowych kostiumach (zachowały się przynajmniej 4 fotografie). W październiku Gawalewicz otworzył tym *Panem Tadeuszem* sezon

teatralny w łódzkiej "Victorii". I tutaj Robaka zagrał Józef Kotarbiński, zaś Hrabiego Michał Tarasiewicz. Obaj odegrali kluczową rolę w młodopolskiej batalii o poezję romantyczną na scenie krakowskiej. Na widowni łódzkiej dochodziło nierzadko do patriotycznych manifestacji. Tym bardziej, że zdarzały się przedstawienia z zakomponowaną do środka modlitwą Laskowskiego (mówił ją do publiczności Wojski - Orliński):

Boże, coś Polskę przez tak długie lata
Dosięgał losów karzących ramieniem
Coś Ją wymazał z wolnych tego świata
I z gniazda ojców uczynił więzieniem -
Przed Twe ołtarze dziś niesiem wołanie:
- Karałeś długo, teraz wybacz Panie!

Nic dziwnego, że na tak wzmocnionym *Panu Tadeuszu* - "łzy zaperliły się w oczach wszystkich". W tym samym mniej więcej czasie pojawił się poemat Mickiewicza na scenie wileńskiej w teatrze Nuny Młodziejowskiej, zapewne w przeróbce Popławskiego. Z kolei niejaki Józef Tomasz Wydźga, niewidomy kompozytor, wydał we Lwowie duże, blisko stustronicowe libretto do *Pana Tadeusza*, wystawionego ostatecznie w wersji operowej 22 stycznia 1907 roku. Muzyka miała charakter sentymentalny, "do serc przemawiający". Obok partii czysto orkiestrowych (liczne uwertury ilustrujące sceny pantomimiczne), kompozytor wprowadził sporo form tanecznych (mazurek, gawot, polonez). Nie udało się niestety ściągnąć z Budapesztu Paola Pintera, wirtuoza który miał zagrać koncert Jankiela. Także strona malarska tego przedstawienia "nie była dociągnięta". Na marginesie warto może przypomnieć o jeszcze jednym zjawisku egzotycznym. Stosunkowo niedawno odkryta została niemiecka przeróbka *Pana Tadeusza* Engelberta Rehbronga z końca XIX wieku, pomyślana jako sztuka do czytania (buchdrama).

Tymczasem w latach dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia daje się zaobserwować urodzaj na *Pana Tadeusza* realizowanego na scenach szkolnych. Jędrzej Cierniak wydrukował na przykład w swoim "Teatrze Ludowym" sprawozdanie z inscenizacji szkolnej Edwarda Strążyńskiego , zaś Mieczysław Opałek na 100 - lecie *Pana Tadeusza* opracował specjalny tom materiałów "do urządzania uroczystości w szkołach, stowarzyszeniach i świetlicach żołnierskich". *Pan Tadeusz* stawał się tutaj, niczym Słowacki u profesora Pimki, "chlebem duszy" i "pełną krużą zbawczych leków przeciwko smutkom i zagładzie"!

W tym przeglądzie propozycji i tropów inscenizacyjnych nie powinno zabraknąć choć kilku słów na temat wersji filmowej *Pana Tadeusza*, przygotowanej przez świetnego specjalistę od "widowiskowego iluzjonizmu", ucznia Reinhardta - Ryszarda Ordyńskiego. Dość powiedzieć, że obraz ten (zrealizowany w roku 1928) uzyskał w oczach Lechonia wymiary "wielkiego filmu ilustracyjnego". Adam Mickiewicz, którego grał Wojciech Brydziński, spoglądający

z okna na katedrę Notre Dame, przenosi swoją duszę utęsknioną w krainę puszcz litewskich i łanów falującego zboża. Widz kinowy otrzymał ciąg "prawdziwych obrazów",poprzedzonych odpowiednimi wersetami poematu (film kręcono na tle ruin w Mirze i we wsi Czarkowa w Nowogródzkiem). W ekranizacji Ordyńskiego zagrała cała plejada wybitnych aktorów teatralnych z Leszczyńskim, Maszyńskim, Kotarbińskim, Sulimą i Jaraczem na czele. Jankiela grał Ajzyk Samberg z wileńskiej trupy żydowskiej.

Skoro mowa o Jaraczu, to nie wolno zapomnieć o wersji radiowej *Pana Tadeusza*, jaką zaprezentował on jednoosobowo, w pięciu odcinkach, we wrześniu 1937 roku. Podobny teatr głośnej lektury, teatr wyobraźni, przygotował dla wybranych słuchaczy okupowanego Krakowa Juliusz Osterwa, który w lutym 1943 roku czytał na Brackiej, przez 12 kolejnych wieczorów wszystkie księgi epopei. Dobre pół roku wcześniej, wystąpił ze swoim *Panem Tadeuszem* Mieczysław Kotlarczyk, twórca i dyrektor krakowskiego Teatru Rapsodycznego. Kotlarczyk aż pięć razy wracał do *Pana Tadusza* (w latach 1945 - 1966). Można by napisać, że stworzył rapsodyczny kanon inscenizacji poematu, który na długie lata, niczym *Dziady* w opracowaniu Wyspiańskiego, stał się "metrem wzorcowym" dla potencjalnych inscenizatorów. Próbowali złamać ten wzorzec kolejno: Leopold Pobóg - Kielanowski w Londynie (1955), Ryszard Machowski w Olsztynie (1964), Janusz Bukowski w Szczecinie (1978) i August Kowalczyk w Warszawie (1981). Nową, konkurencyjną wobec dramaturgii Kotlarczyka adaptację *Pana Tadeusza*, zaproponował Jerzy Adamski. Udało się chyba jednak tylko - i to nie do końca - Adamowi Hanuszkiewiczowi.

Uzasadniona dotąd relacja "odkrywcy nowych lądów", może być w tym miejscu zastąpiona przez najkrótszą interpretację porównawczą tych dwóch sposobów czytania *Pana Tadeusza*: Kotlarczyka i Hanuszkiewicza, z odrzuceniem wszystkich ogniw pośrednich.

Otóż Kotlarczyk przyjął wobec poematu postawę medytacyjną, próbował go przeniknąć do końca. W sześciu różnych wersjach teatralnych poszukiwał jakby syntezy całości. Wygrywał liryzm i epickość, ton modlitewny i tragiczny, sielski i anielski.Bliska mu była idea *Pana Tadeusza* jako "księgi świętej", jako poematu metafizycznego, czy baśni urealnionej - jakby powiedział Miłosz. Kotlarczyk nie przekładał epopei na język dramatu, nie szukał dialogów. Raczej przeciwnie, wybijał walory narracji, opisów i opowiadań, czystego "gadania" (również chóralnego. Zaproponował "małego" *Pana Tadeusza*, początkowo granego tylko przez sześciu aktorów, opartego na słowie, maksymalnie umownego i ascetycznego. Z "dramatis personae" wyodrębniał niezmiennie tylko: Sędziego, Telimenę, Tadeusza, Hrabiego i Zosię (najczęściej w zjawiskowym wykonaniu Danuty Michałowskiej).Każde przedstawienie prowadził Poeta, któremu pomagało nawet siedmiu narratorów. Nieprzypadkowo Csató nazywał Teatr Rapsodyczny "najbardziej epicką spośród wszystkich form teatru". Kotlarczyk, doktor filozofii od Ignacgo Chrzanowskiego, był za pan brat z literaturą naukową o Panu Tadeuszu. Tam próbował szukać inspiracji. I tak w roku 1949 czytał Pana Tadeusza - Pigoniem, w 1959 - Szweykowskim (Mickiewicz jako humorysta), w 1964 - Wyką. Najbardziej

spektakularny sukces odniósł Kotlarczykowy Pan Tadeusz 28 stycznia 1959 roku, kiedy to uświetnił odsłonięcie pomnika Mickiewicza na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, słuchany z uwagą przez Bieruta, Cyrankiewicza, Rokossowskiego, a nawet ambasadora Lebiediewa. Rapsodyczny Pan Tadeusz, przejmowany przez kolejne roczniki Rapsodyków, grany był, bagatela, 732 razy.

Wierzyć się nie chce, ale w tym akurat miejscu Hanuszkiewicz nie jest gorszy. Jego telewizyjny serial, wyemitowany w ramach Studia -63 między 18 października 1970 a 14 października 1971 roku, miał wielomilionową widownię. Z grubsza pomysł był taki, aby każdej księdze epopei poświęcić jeden niedzielny wieczór, od Gospodarstwa do Kochajmy się. Powstało więc w ten sposób 12 godzinnych spektakli-słuchowisk, prowadzonych najczęściej przez trzech narratorów (Machalicę, Voita i samego Hanuszkiewicza), ze scenografią Xymeny Zaniewskiej i muzyką Andrzeja Kurylewicza. Hanuszkiewicz pokazał całego Pana Tadeusza, prawie bez cięć i inwersji. W serialu telewizyjnym zrealizował to, do czego nadaremnie zmierzał Kotlarczyk, dał wyobrażenie całości. Pozwolił słuchać Pana Tadeusza do woli i to w najlepszym wykonaniu. W umownej przestrzeni, w lekko stylizowanych kostiumach, "zagrali" rapsodycznie najświetniejsi aktorzy. Rapsodycznie dlatego, ponieważ zatrzymali słowa w połowie drogi między recytatorem a kreowaną postacią. I tak Hrabiego "mówił", (bo trudno napisać, że grał) - Zapasiewicz, Sędziego - Wichniarz, Robaka - Chamiec, Gerwazego - Borowski, Wojskiego - Opaliński, a Rejenta- Lutkiewicz. Trochę gorzej było z paniami (a specjalnie z Zosią - Elżbietą Borowską, "dziwnie ciężką").

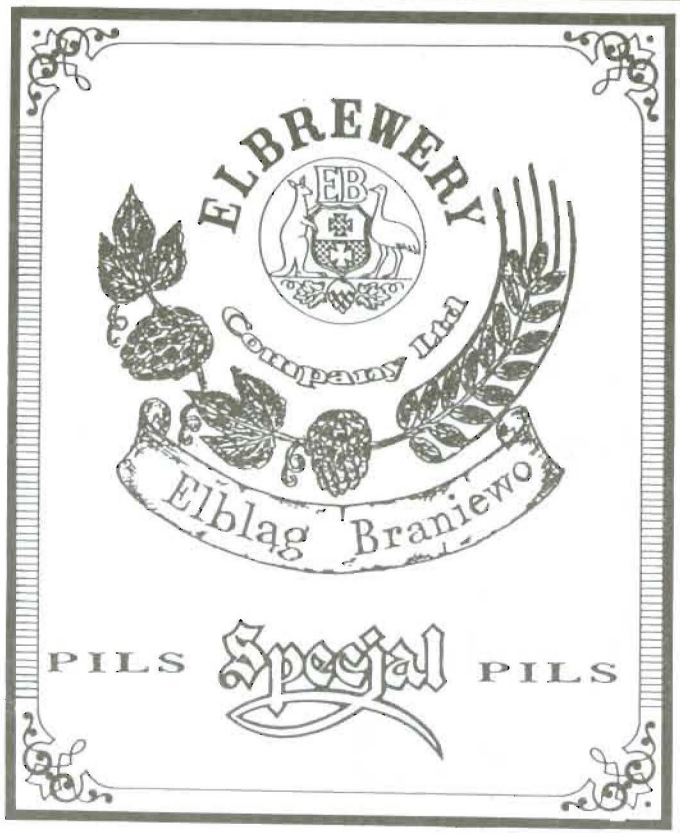
Hanuszkiewicz natychmiast wyciągnął z tej porażki obsadowej stosowne nauki. W teatralnej wersji *Pana Tadeusza*, której premiera odbyła się w pierwszych miesiącach stanu wojennego, 27 marca 1982 roku na scenie Teatru Narodowego, obsadził w roli Zosi uczennicę szkoły baletowej, prawdziwą "gęsiareczkę". Tym razem Hanuszkiewiczowski Pan Tadeusz wchodził jako część składowa do tryptyku Mickiewicza. Po Młodości i trzecich Dziadach, *Pan Tadeusz* miał zastąpić "Wiek Męski", powstał jakby "zamiast". Jeśli wierzyć Teresie Krzemień (a chyba trzeba) było to przedstawienie "prześliczne", gdzie "nikt nikogo nie udaje, umowność jest pełna, króluje słowo". Przepuszczone jednak przez filtr heroikomiczny. Służyła temu m.in. scenografia Zaniewskiej, która ustawiła na półkolistej scenie pokrytej trawą, makiety: dworku w Soplicowie, zamku Horeszków, zaścianka Dobrzyńskich, karczmy i kościoła. Przy tych małych makietach (Raczek pisał o Panu Tadeuszu w Disneylandzie), ludzie wyglądali jak olbrzymy, odgrywające scenę jasełkową. Przedstawienie zachowało świeżość i bezpretensjonalność; przyciszone, stonowane, utemperowane.

Wygląda na to, że Pan Tadeusz wywołuje nawet u Hanuszkiewicza - inscenizatora chwalebne uczucia pokory i umiaru. Co wcale nie znaczy, że przestaje być wyzwaniem dla reżysera, który ma pomysły. Wszystko jest kwestią smaku - jakby powiedział Herbert.

Jan Ciechowicz

...Robak ręce Sędziego całował
Sędzia Księdza za szyję płacząc obejmował

Sponsorzy spektaklu "Pan Tadeusz"



ELBREWERY COMPANY LTD
82-300 Elbląg, ul. Browarna 71
tel. 34-20-52, telex 057 269, fax 34-23-37

Elbrewery Company Ltd Joint-Venture to dawne zakłady piwowarskie w Elblągu. W strukturze Elbrewery Co. Ltd funkcjonują dwa browary - Elbląg i Braniewo oraz trzy słowdownie.
Spółka Elbrewery oferuje doskonałe piwa:

- Specjal (alk. do 4,5%)
- Specjal Pils (alk. do 4,3%)
  oraz
- piwo ciemne, mocne Porter i piwo ciemne Karmelowe

Połączenie nowoczesnej technologii i techniki z tradycjami elbląskiego piwowarnictwa - to podstawa doskonałej jakości naszych piw.

Tech-mon SA

"TECH-MONT" S.A.
PRZEDSIĘBIORSTWO
WDROŻENIOWO-INNOWACYJNE

ul. Hetmańska 28
82-300 Elbląg / Poland
tel / fax *+348 50 / 32-40-94*
telex *057490*
telefon *+48 50 / 34-31-70*
+48 50 / 32-60-05
+48 59 / 32-60-03

DYREKCJA
TEATRU DRAMATYCZNEGO
W ELBLĄGU
składa serdeczne podziękowania
sponsorom naszej sceny
dzięki którym mogła powstać inscenizacja
"Pana Tadeusza"

Dyrektor naczelny
HILARY KURPANIK

Dyrektor artystyczny
JÓZEF JASIELSKI

Kierownik literacki
STANISŁAW FRANCZAK
Sekretarz literacki
EWA RYNIEWICZ

Kierownik muzyczny
WOJCIECH KARPIŃSKI

Kierownik techniczny - ***Wojciech Górny***
Z-ca kierownika technicznego - ***Zbigniew Wałdoch***

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej	***Grażyna Przeździecka***
krawieckiej męskiej	***Edward Żakowski***
stolarskiej	***Zygmunt Połeć***
malarskiej	***Zygmunt Prończyk***
rekwizytorskiej	***Alina Lubawska***
akustycznej	***Zbigniew Piotrzkowski***
fryzjersko - perukarskiej	***Ewa Sobolewska***
garderobiane	***Grażyna Górna***
	Melania Niemiec
główny elektryk	***Kazimierz Kowalski***

Redakcja
Ewa R. Ryniewicz, Stanisław Franczak

Koordynator pracy artystycznej
Bożena Neuman

Kierownik Biura Obsługi Widzów
Ewa Wiśniewska

Redakcja techniczna
Donata Rdzanek
W programie wykorzystano reprodukcje ilustracji
do "Pana Tadeusza" wykonane przez M. E. Andriollego

Biuro Obsługi Widzów Teatru Dramatycznego w Elblągu
82-300 Elbląg, pl. K. Jagiellończyka 1 tel.345-212

Skład komputerowy i druk: ARTA Elbląg ul.Ogólna 1C