TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Noc listopadowa

SCENY DRAMATYCZNE

Noc listopadowa

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Noc listopadowa

SCENY DRAMATYCZNE

Dyrektor generalny
Janusz Pietkiewicz

Sekretarz generalny
Krzysztof Torończyk

Dyrektor artystyczny sceny dramatycznej
Jerzy Grzegorzewski

sala Bogusławskiego

premiera 19 listopada 1997

Noc listopadową. Sceny dramatyczne, dramat, który pisał ponad trzy lata, Wyspiański wydał własnym nakładem w Krakowie w 1904 roku. Okładkę tego wydania zdobiła naklejona barwna reprodukcja akwareli pędzla Wyspiańskiego przedstawiająca Teatr na Wyspie z perspektywą na widoczny w głębi Pałac Łazienkowski. Było to jedyne wydanie za życia autora.

Teatr na Wyspie w Łazienkach, anonimowe zdjęcie datowane na lata dziewięćdziesiąte XIX wieku

W lutym 1898 roku Stanisław Wyspiański przyjeżdża na krótko do Warszawy. Wystawia w Zachęcie swoje kartony witrażowe. Komisja konkursowa ma regulaminowe kłopoty: jest to przecież sztuka stosowana, sztuka użytkowa, nie sztuka po prostu. Zwłaszcza Wojciech Gerson powołuje się na regulaminy przeciwko Wyspiańskiemu. Ale projekty witraży zachwycają komisję, więc ostatecznie Wyspiański dostaje główną nagrodę i przypisane do niej pieniądze poza konkursem. Tym samym powaga regulaminu zostaje uratowana, artyście natomiast oddana zostaje sprawiedliwość.

I, co ważniejsze, wystawa pozwala Wyspiańskiemu obejrzeć Warszawę. Stare Miasto (może przez grzeczność wobec gospodarzy przypominają mu się krakowskie zaułki). Kamienicę Książąt Mazowieckich. Dom Skargi. Kanonię. Katedrę. Wyobraźnię Wyspiańskiego zajmuje jednak historia najnowsza, to znaczy sprzed 70 lat, a więc teoretycznie obecna jeszcze w pamięci najstarszych ludzi, a już przesunięta w czasie na odległość, w której powstają legendy. Powstanie Listopadowe. Odczytywanie, sprawdzanie na miejscu topografii Powstania, odtwarzanie kolejności zdarzeń.

Swoją *Noc listopadową* będzie pisał Wyspiański przez cztery lata. Naczytał się Mochnackiego i Barzykowskiego. Ale niczego by z nich nie wyczytał i nic wielkiego nie napisał, gdyby nie tych kilka godzin spędzonych w Łazienkach. Kamienne alegorie i antyczne bóstwa (zawsze interesował się rzeźbą) w jakimś fantastycznym olśnieniu skojarzyły się Wyspiańskiemu z cieniami biegnących na Belweder. A przecież Łazienki pod białym śniegiem, w mroźny lutowy dzień niepodobne były do tamtego mrocznego, wilgotnego parku z końca listopada.

Wyspiański, marznąc w kusym paletku czy w nieodpowiednich na podobne spacery butach, rozgrzewa się trochę zwiedzając Pałac Łazienkowski. Potem jeszcze w towarzystwie kolegi z Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Antoniego Szybalskiego (udają zachodnioeuropejskich cudzoziemców), mija żelazną furtkę i rosyjskiego wartownika, aby obejrzeć pałac od strony pomnika Sobieskiego. I ta pośpieszna wizja lokalna musi Wyspiańskiemu wystarczyć. Myślę, jak mocno poeta musiał czuć wiosnę, która miała przecież dopiero nadejść, przez mroźne powietrze, pod twardym śniegiem.

W tymże roku 1898 odsłonięto w Warszawie pomnik Mickiewiczowi. Sienkiewicz zaakceptował, a może nawet ułożył napis z wyrazami wdzięczności dla cara, za co długo jeszcze będzie cierpieć złośliwe docinki. Do niepodległości, której Wyspiański nie dożył, miało upłynąć jeszcze dwadzieścia lat. W tym groźna Rewolucja 1905 roku i wojna światowa.

Ale póki co nic takich wstrząsów nie zapowiadało. Wyspiański zobaczył Warszawę upokorzoną, rusyfikowaną również zewnętrznie rosyjskimi napisami, koszarami, cerkwiami pod strażą armat Cytadeli. Sześciu polskich generałów, którzy znaleźli w środku Nocy tragiczną a zarazem niesławną śmierć z rąk powstańców, czcił okazały pomnik na placu Saskim, przeniesiony kilka lat przed pobytem Wyspiańskiego w Warszawie na pobliski plac Zielony. Rozwijał się handel w Hali Mirowskiej pobudowanej na wzór budynków podobnego przeznaczenia w Moskwie, Petersburgu, innych miastach cesarstwa. Po ogrodach w czasie wolnym spacerowali rosyjscy oficerowie i bynajmniej nie brakowało im towarzystwa polskich dam i damulek. A także rosyjscy urzędnicy z licznymi rosyjskimi rodzinami. Na ulicach sprzedawano rosyjskie przysmaki. Ich sprzedawcy po rosyjsku wyglądali: koszula wypuszczona na spodnie, dostojna broda.

W Krakowie miał Wyspiański Wawel, a tam groby niepodległych królów polskich. Austria, po upadku Rzeczpospolitej i osłabieniu Turcji oczywista rywalka Rosji w tej części Europy, pozwalała polskim galicjanom, mając w tym swój polityczny interes, na wiele, coraz więcej w miarę upływu czasu, patriotycznych satysfakcji. Rosja z kolei rewanżowała się Austrii, popierając odśrodkowe panslawistyczne ruchy wewnątrz wielonarodowego cesarstwa Habsburgów. I na tej, częściowo ukrywanej, ale rzeczywistej wrogości obu mocarstw, które łączyła wspólna zbrodnia rozbioru Polski, można było skorzystać. A poza tym Polacy bywali w Wiedniu posłami, ministrami, generałami. W Galicji pod koniec wieku już całkiem się nieźle samorządzili.

I polonizowali skutecznie austriackich, czeskich czy węgierskich biurokratów, których służbowy los tam zapędził. Wolno było oczywiście w podróż poślubną jechać do Wenecji, choć Austria straciła to miasto jeszcze w 1866 roku. Nie było przecież problemów z paszportami do Monachium czy do Paryża i Wyspiański tam bywał. Sam Wiedeń był dla artystów, zwłaszcza muzyków, wspaniałym, otwartym miastem.

A jednak czuł się Wyspiański solidarnie z brzydką, przegraną Warszawą. Wzruszała go swoją dzisiejszą mizerną egzystencją. Wbrew pozorom, które wyglądały na rzeczywistość, nie była przecież do końca zniewolona. Miał też Wyspiański kompleks swojego pokolenia wsłuchanego we własną dekadencję, które przejmowało się końcem wieku, kryzysem ludzkości, kruchością uczuć, nie zwracając uwagi, że ktoś z najbliższej rodziny cierpi, że dzieje mu się krzywda. Tak właśnie kochał Wyspiański Warszawę. Jak skrzywdzoną siostrę, której bardzo się w życiu nie powiodło, a która przecież była sztandarem dla całej rodziny.

Stary aktor kończy swój monolog z *Wyzwolenia* słowami: „Mój ojciec był bohater, a my jesteśmy nic!". Wyspiański wychował się sam w legendzie powstań narodowych, bo jego skromna rodzina nie przypisywała sobie żadnych historycznych zobowiązań wobec narodu. Podobnie jak autorzy wydanych przed dwudziestu laty pamiętników *Nadziei promienie,* młodzi ochotnicy z Krakowa (najmłodszy piętnastoletni), którzy poszli do Powstania Styczniowego, chociaż nie musieli, nikt ich nie zapraszał, nie namawiał. Siemion Chlustin, przyjaciel Mickiewicza, uważał, że najważniejsze w życiu jest wybrać sobie piękną śmierć i dlatego wyrzucał Mickiewiczowi, że stracił taką okazję nie biorąc udziału w Powstaniu Listopadowym. Na takie myślenie autorzy pamiętników byli za młodzi. Poszli do Powstania z krakowskiego patriotyzmu, który nie był wymuszony przez zaborcę, nie był w owych latach szczególnie modny. Należeli do pokolenia ojców Wyspiańskiego: im to właśnie wielki artysta chciał spłacić dług swoją sztuką.

Tomasz Łubieński

Kościół pod wezwaniem Matki Boskiej Królowej Polski przy ulicy Długiej przebudowany w latach 1835-1837 na Sobór Trójcy Świętej

Stanisław Wyspiański
Listy do Lucjana Rydla

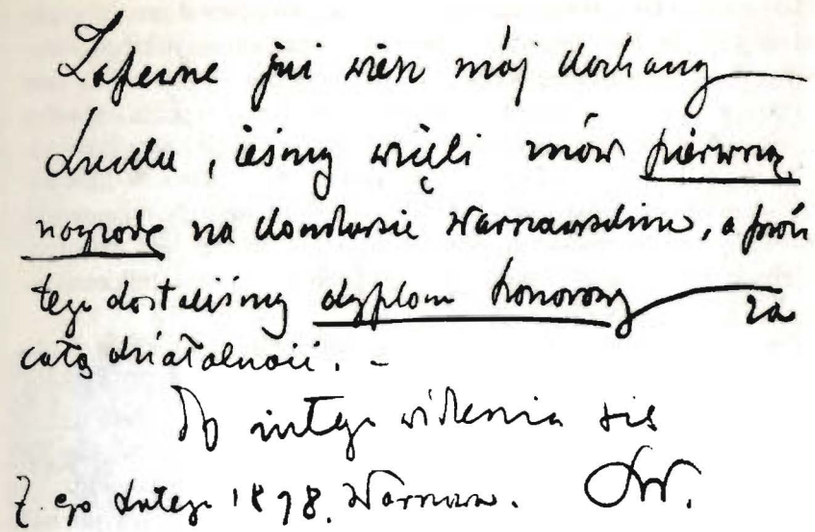
[Warszawa, 20/31 stycznia 1898]
Piszę w restauracji. Całe rano w poniedziałek od 9–1 przesiedziałem na Wystawie, gdzie urządzano obrazy konkursowe, ogółem bardzo liche prócz jednego peizażu Pankiewicza, reszta „pod psem". Jurorowie też do niczego, prócz niejakiego Jasińskiego, ale tego prac nie znam wcale. Do Gersona obróciłem się tyłem wobec wszystkich, ponieważ śmiał gadać że nie wie czy moje witraże jest „sztuka", czy „sztuka stósowana". W ogóle wielu tych panów tutejszych malarzy robią wrażenie raczéj lakierników, krawców, introligatorów, dorożkarzy, kelnerów a nie żadnych artystów i oczywiście artystami też nie są. Gerson mógłby świetnie prowadzić jakieś przedsiębiorstwo dorożkarskie.
do miłego zobaczenia się (hotel Saski 19)
ulica Kozia

[Warszawa, 24 stycznia / 4 luty 1898]
Jutro po południu będzie rozstrzygnięty konkurs malarski. Jutro zawieszam rano ostatni karton (*Św. Franciszka*), który mi odebrano na granicy i szedł drogą na komorę. – Wszystkie inne kartony są zupełnie dobrze rozwieszone. *Bóg-Ojciec* w osobnej sali. Mam wszelkie szanse wzięcia konkursu i stanowczo moje rzeczy są najlepsze o całe niebo. Jeden jest tylko peizaż Pankiewicza ale gorszy od jego *Łabędzi czarnych, Boeklinowski gaj* zbyt łatwy, zbyt powierzchowny. – Zobaczymy co wypadnie bo stanowczo żaden ze sędziów mnie nie jest wart. S. W.

Zapewne już wiesz mój kochany Lucku, żeśmy wzięli znów p i e r w s z ą n a g r o d ę na konkursie warszawskim, a prócz tego dostaliśmy d y p l o m h o n o r o w y za całą działalność.
do miłego widzenia się

S. W.

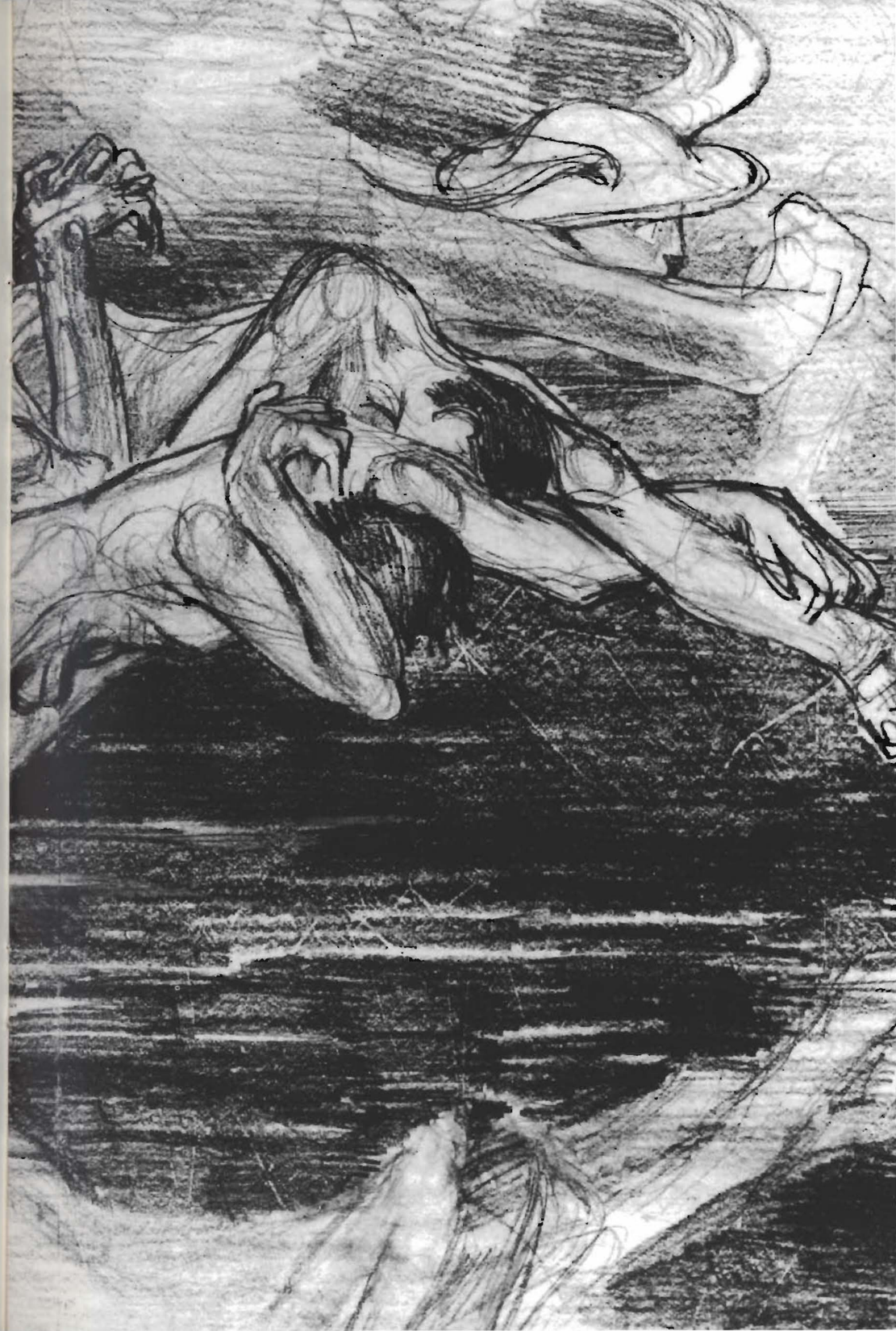
7ego Lutego 1898. Warszawa.

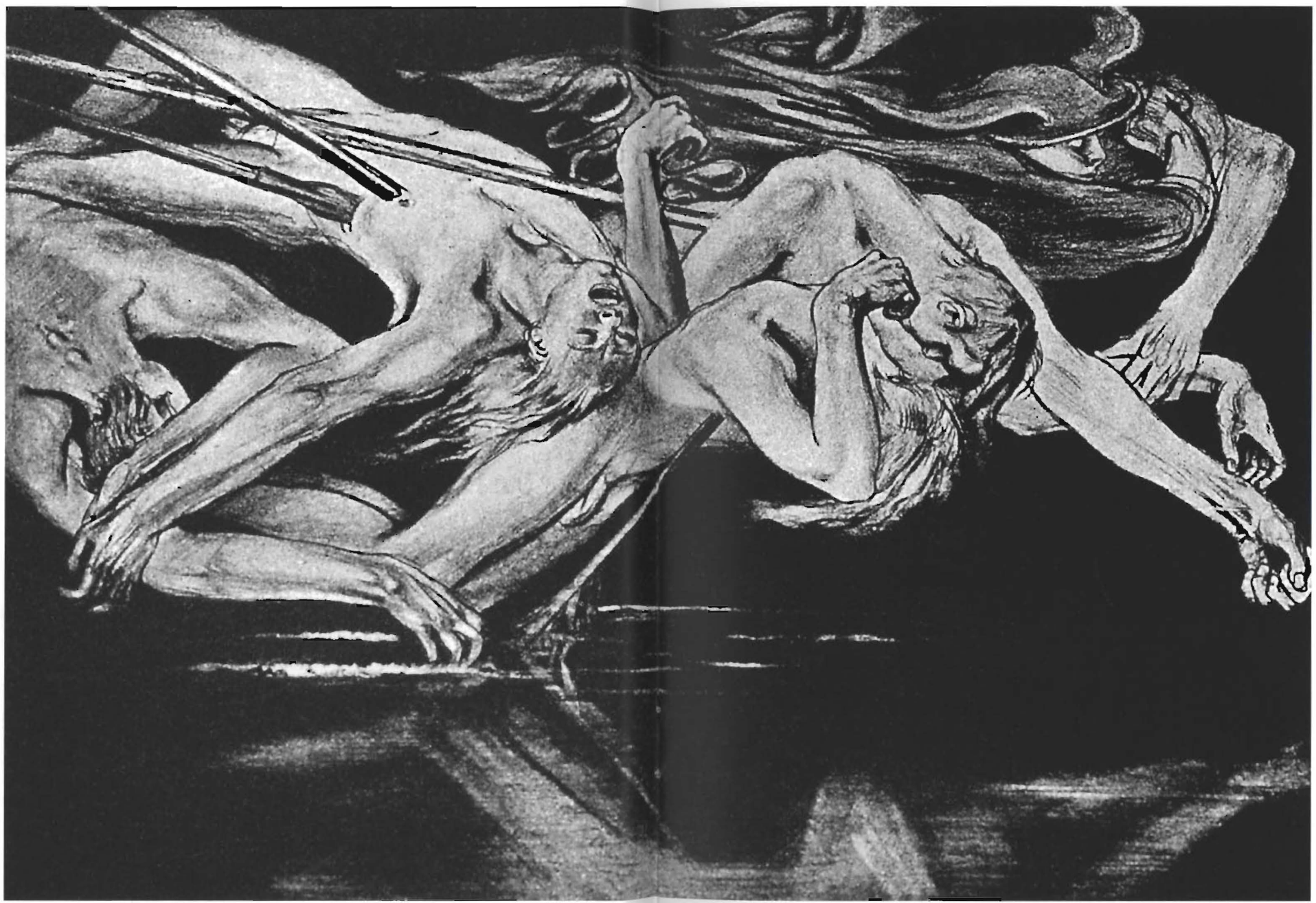

Zapewne już wiesz mój kochany Lucku, żeśmy wzięli znów pierwszą nagrodę na konkursie warszawskim, a prócz tego dostaliśmy dyplom honorowy za całą działalność. –
Do miłego widzenia się
7ego Lutego 1898. Warszawa. SW.

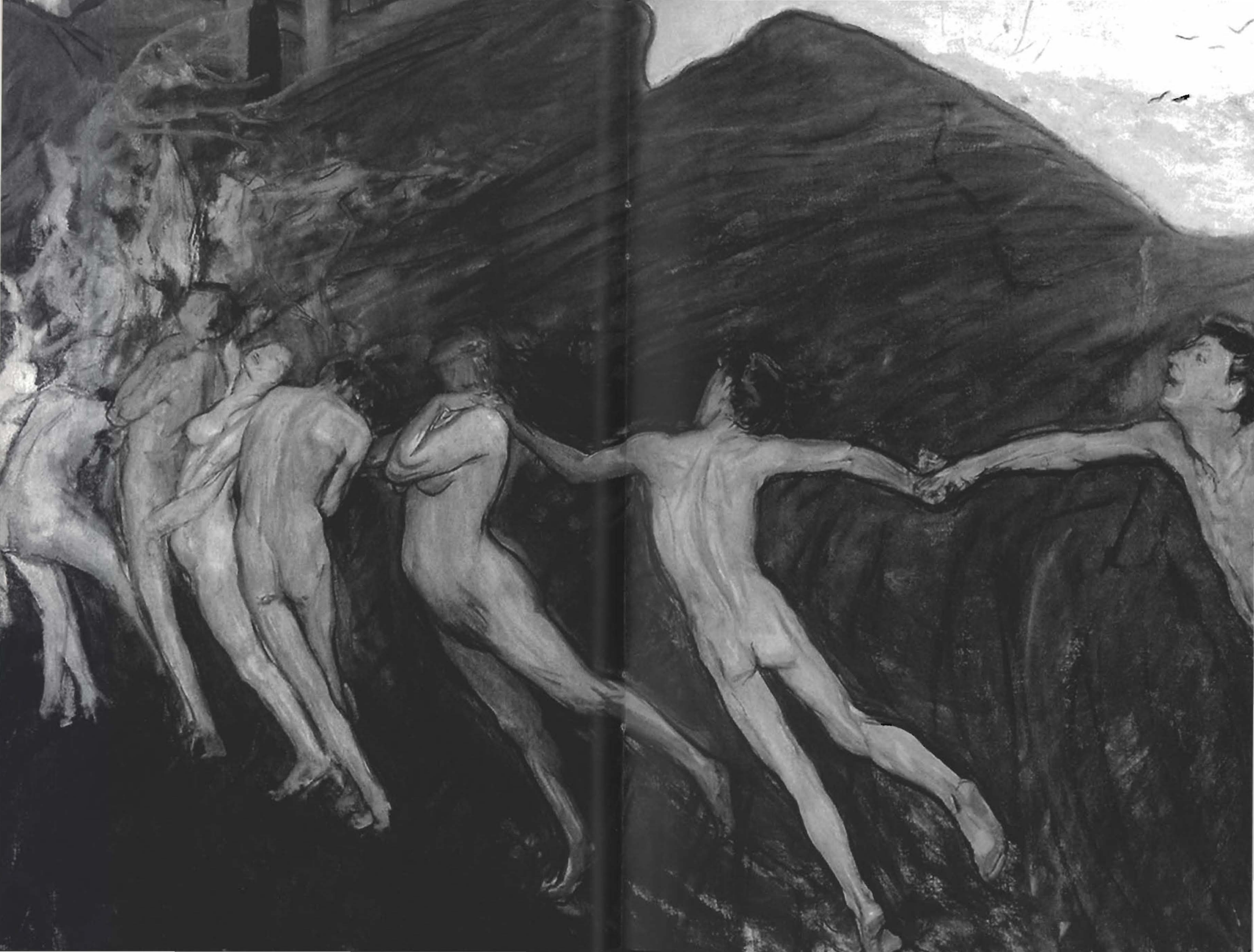
Na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku powstał zamysł gruntownej przebudowy gmachu I męskiego gimnazjum rosyjskiego (dawnego Pałacu Staszica) w stylu rusko-bizantyjskim i wystawienia tam cerkwi św. Tatiany. U podłoża zamysłu leżały nie tylko panujące wówczas w architekturze rosyjskiej tendencje, ale również sięgające początku XVII stulecia związki tego miejsca z historią Rosji. W 1620 roku na polecenie króla Zygmunta III Wazy zbudowano tu mianowicie tak zwaną kaplicę moskiewską, mauzoleum władców rosyjskich, wziętych do niewoli w 1611 roku przez hetmana Stanisława Żółkiewskiego: cara Wasyla IV Szujskiego i jego brata.
Ostateczny projekt przebudowy został zatwierdzony przez cara Aleksandra III, a w 1895 roku rozpoczęto budowę. W Warszawie istniało już wówczas ponad czterdzieści cerkwi prawosławnych.
Podczas pobytu Wyspiańskiego w 1898 roku - w przeciwieństwie do wielkiego soboru św. Aleksandra Newskiego na placu Saskim, którego budowę zaledwie wówczas rozpoczęto - cerkiew św. Tatiany już istniała, zaś poświęcenie nastąpiło w rok później.

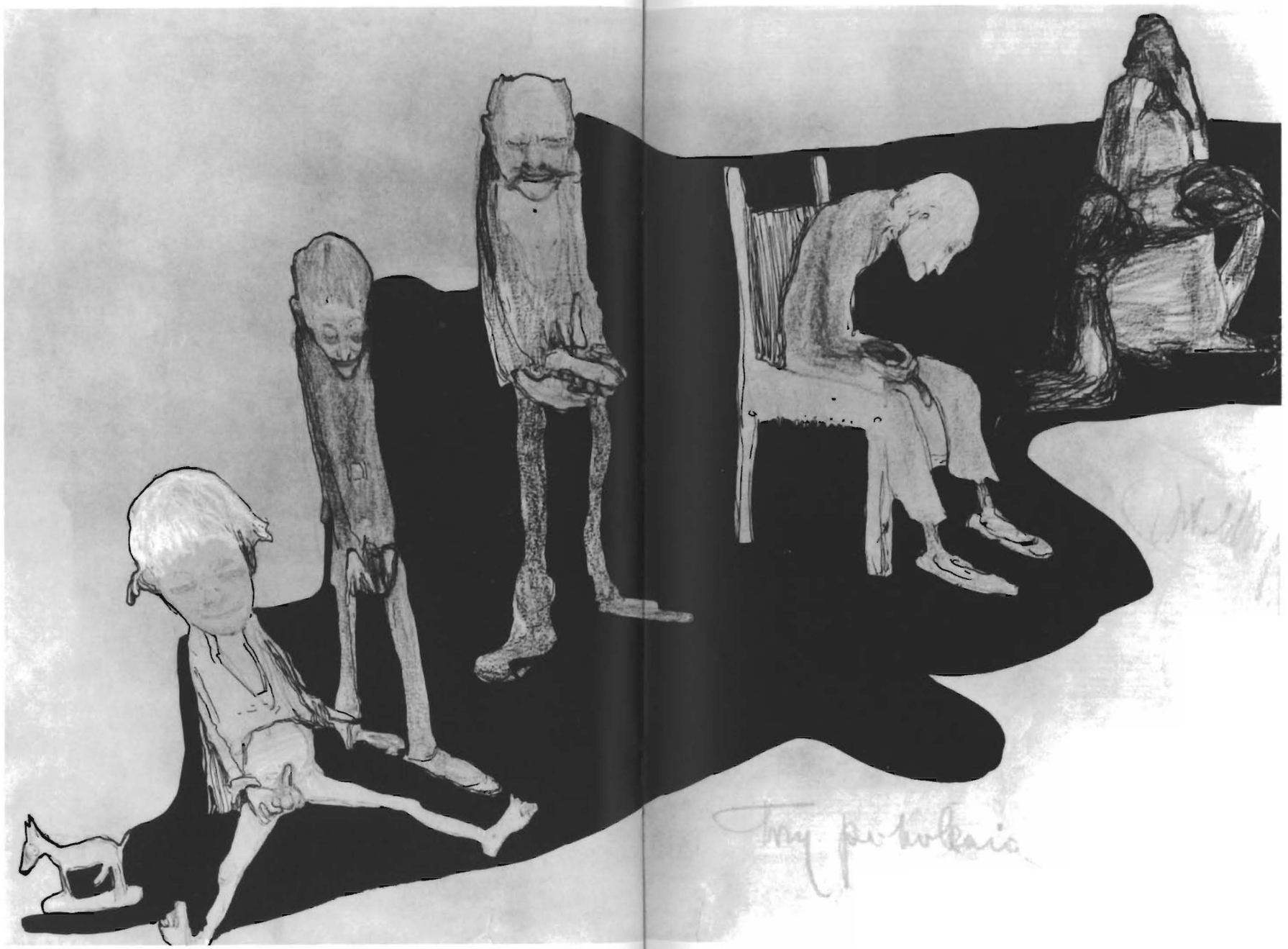
na podstawie: Piotr Paszkiewicz *Sztuka rosyjska w Warszawie 1815-1915*, Warszawa 1991

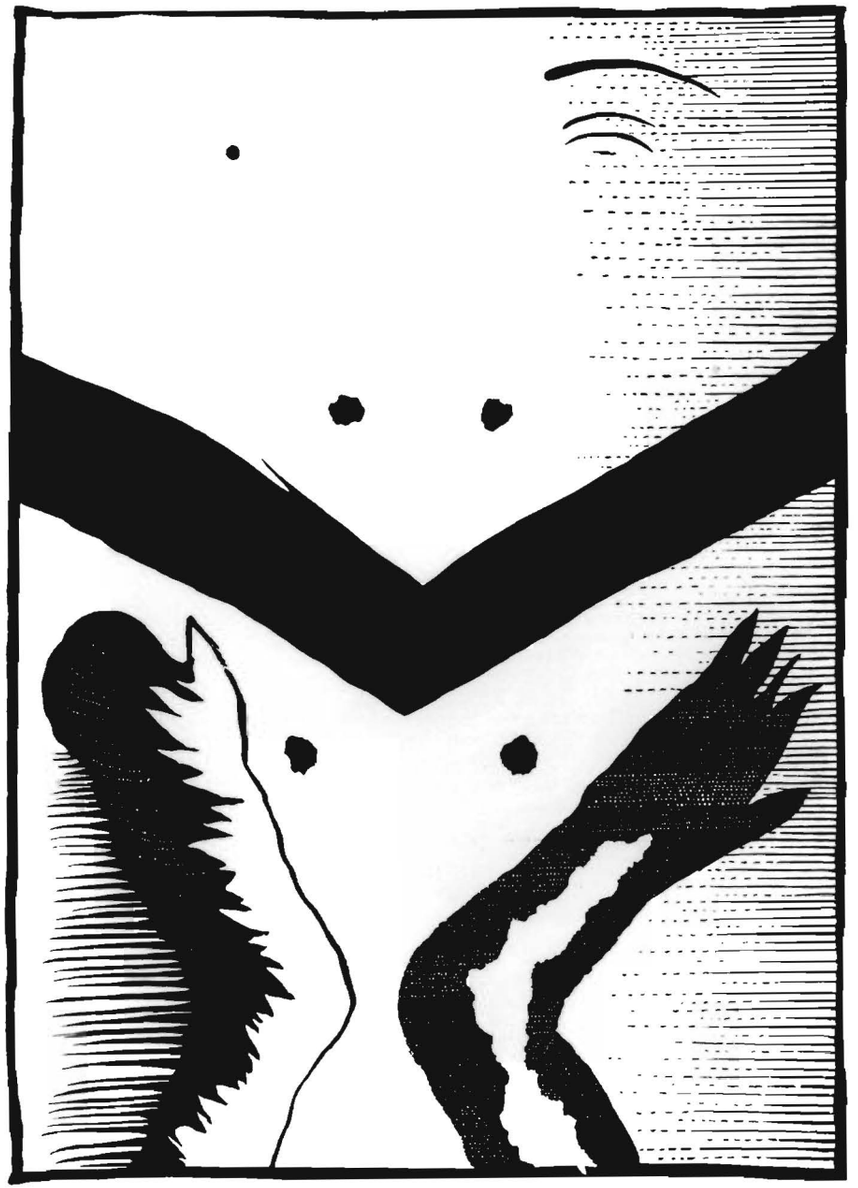
I męskie gimnazjum rosyjskie, były Pałac Staszica, z cerkwią św. Tatiany Rzymianki zbudowaną w latach 1895-1899

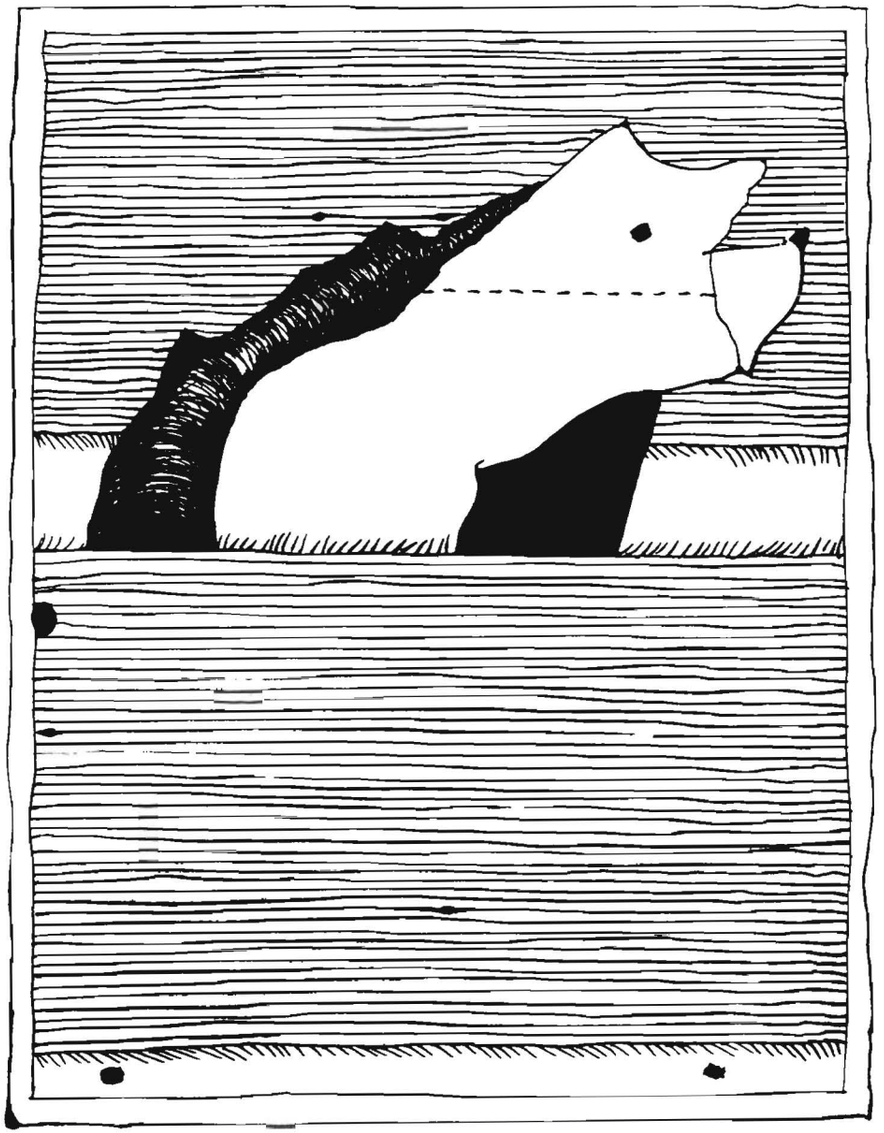


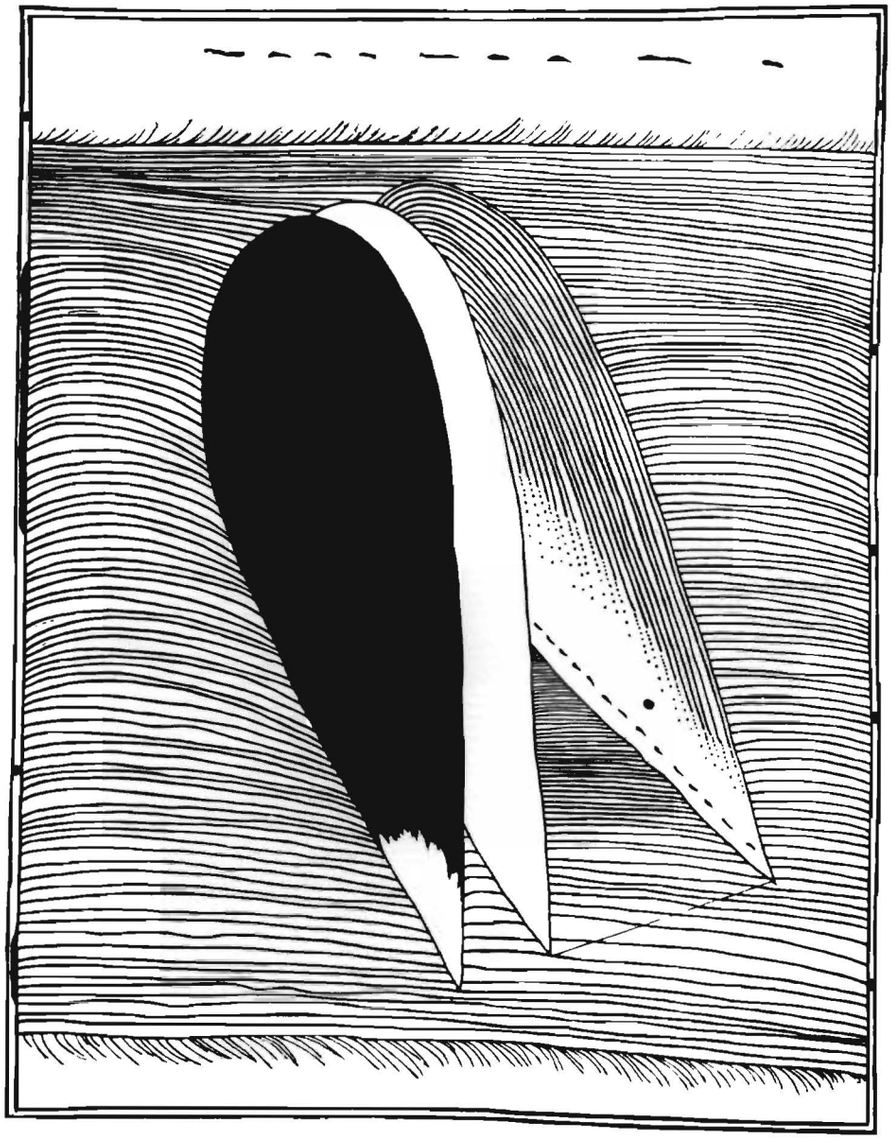












na poprzednich stronach:

1. Stanisław Wyspiański *Hermes wiedzie duchy bohaterów do Hadesu*, szkic, 1897
2. Stanisław Wyspiański *Hermes wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesu*, 1897
3. Wojciech Weiss *Taniec,* 1898
4. Wojciech Weiss *Kompozycja z drzewem*, ok. 1899
5. Witold Wojtkiewicz *Sława*, 1906
6. Witold Wojtkiewicz *Trzy pokolenia*, 1904
7. Stanisław Fijałkowski *Straszna cisza*, 1973
8. Stanisław Fijałkowski *25 IX 65*, 1965
9. Stanisław Fijałkowski *Skrzydła*, 1973

Wojciech Weiss (1875-1950). Najbardziej awangardowy malarz Młodej Polski, a jednocześnie jeden z najgorętszych wielbicieli Jana Matejki. Twórca głęboko zakorzeniony w polskiej tradycji artystycznej, a zarazem przekraczający w swym malarstwie zastane konwencje, ekspresjonista z urodzenia pozostający w pierwszej, młodzieńczej fazie swej twórczości pod przemożnym wpływem prozy Stanisława Przybyszewskiego i malarstwa Edwarda Muncha.

Najpierw jednak był Jan Matejko, który zwrócił uwagę na młodego Wojtka. Na skutek osobistej interwencji mistrza Weiss, mimo że nie osiągnął jeszcze wieku przewidzianego przez przepisy, został przyjęty od razu na drugi rok krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W roku 1895 profesor Unierzyński ogłosił wśród uczniów Szkoły konkurs na kompozycję przedstawiającą scenę z *Odysei* Homera - Odyseusza przybywającego wraz z towarzyszami do Hadesu, by wysłuchać proroctwa Tejrezjasza o dalszym swym losie. Kompozycja ilustrować miała słowa z *Odysei*:

„Sam zaś dobywszy miecz swój wyostrzony
Wysunąłem się, bronić marom nieboszczyków
Krwi tej lizać ...",

krwi owiec złożonych w ofierze Hadesowi i Persefonie. Wraz z Odysem wkraczamy w półmrok Hadesu, na jałowe brzegi Styksu, do których przed chwilą przybiła łódź podróżników. Odyseusz z dobytym mieczem broni kłębiącemu się tłumowi zgłodniałych mar dostępu do dołu z ofiarną krwią. Między marami przedziera się ku Odysowi starzec Tejrezjasz z berłem w ręku. Nad nim krążą gołębie, z których lotu wróżbita przepowiadał przyszłość. Wyżej piętrzą się surowe skalne zbocza. Środkowe przybiera kształt głowy sfinksa. Góralska uroda kolosa wskazuje na źródło inspiracji młodego Weissa - słynny wówczas obraz Leona Wyczółkowskiego *Druid skamieniały* przedstawiający skamieniałego jednorękiego harfistę-proroka. W ten sposób wkraczamy w krąg palingenezy, przekonania o ciągłym duchowym odradzaniu się ludzkości, idei podjętej przez Juliusza Słowackiego w *Królu Duchu*. Idei kontynuowanej w modernizmie w malarstwie Wyczółkowskiego, w jego cyklu *Legendy tatrzańskie*, gdzie rolę druida przejmuje Giewont, od którego rozpocząć się ma narodowe odrodzenie, i w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, gdzie odrodzenie ze śmierci uosabia córka Demeter - Kora. Wraz z Odyseuszem wkraczamy również w cień tak adorowanej w sztuce modernistycznej śmierci. Widniejący na obrazie sfinks może być interpretowany jako Thanatos.

W egzemplarzu *Odysei* zachowanym w domowej bibliotece rodziny Weissów, z którego z pewnością korzystał młody Wojtek, zakreślono hasło: „Kera - śmierci przeznaczenie". Kamienny sfinks - Thanatos stoi na straży wstępu, lecz jednocześnie broni wyjścia z Hadesu.
Obsesja śmierci uosabiana przez ludzkie korowody zapanuje w twórczości Weissa po roku 1898, głównie za sprawą zauroczenia satanistyczną prozą Przybyszewskiego, a także poznanej za jego pośrednictwem twórczości Edwarda Muncha. Na puste, odrealnione przestrzenie podkrakowskiego pejzażu Weiss wprowadza ze swej wyobraźni szaleńcze, orgiastyczne korowody nagich postaci pędzące ku zatraceniu. Potężną, mroczną siłą, która popycha je do rajskiego drzewa życia (*Taniec* 1898) lub przepaści (*Opętanie* 1900), jest absolutyzowana przez Schopenhauera i Przybyszewskiego „chuć". Nie ma tu już mowy o odrodzeniu, jest natomiast niepohamowany pęd ku prajedni.
Owo obezwładnienie śmiercią ma swój konkretny historyczny kontekst. Pełen sił twórczych Weiss, który przybywa do Paryża w 1899 roku, przygląda się swoim polskim kolegom i porównuje ich zachowanie z malarzami francuskimi: „Koledzy Polacy nigdy się tak nie śmieją, tak nie bawią, twarze zawsze podługowate, uśmiech natychmiast zakrzywia się w wyraz boleści. Tu można czuć naród wychowany w kajdanach, wykołysany na ruinach". Obezwładnienie przez fatalizm historii wspólne jest bohaterom twórczości Weissa, Przybyszewskiego, Wyspiańskiego.

Łukasz Kossowski

Wojciech Weiss *Odyseusz pod ziemią w Hadesie*, 1895

Witold Wojtkiewicz (1879-1909) należał do młodszego pokolenia twórców Młodej Polski, pokolenia, które podjęło próbę przewartościowania ideologicznych i artystycznych postaw, jakie zrodziła ich epoka. Otwierający cykl zatytułowany *Rok 1905* (1905-1906) alegoryczny rysunek *Zerwane kajdany* jest parafrazą karty tytułowej Grottgerowskiego cyklu *Polonia*. Świadomie Wojtkiewicz podejmuje się próby zweryfikowania romantycznego dziedzictwa. Patetycznej, wzniosłej tonacji dzieł Grottgera przeciwstawia poetykę ekspresjonistyczną. Poprzez przenikliwe i ostre widzenie realiów rewolucji 1905 roku dochodzi do ujęcia niemal karykaturalnego. Zbolała, wynędzniała postać Polonii w wymiętych szatach i cierniowej koronie daleka jest od antykizowanej alegorii Grottgera i zarazem od patetyczno-męczeńskich wyobrażeń Matejki. Również nowy heros nie jest już klasycznym efebem-wyzwolicielem, lecz reprezentantem wynędzniałej, robotniczej zbiorowości, jest „milionowym Prometeuszem". W momencie, w którym pada wezwanie do czynu, do porzucenia dekadenckiego fatalizmu i apatii, bierność i przerażenie pokolenia modernistów w obliczu zdesperowanego tłumu stają się główną przesłanką ironicznej i autoironicznej wymowy rysunków Wojtkiewicza. W zderzaniu przeciwieństw, w wyrazistym skontrastowaniu bezwładu ciał martwych rewolucjonistów z gwałtownością i siłą determinacji demonstrantów zawiera się sens przewrotu taki, jaki wypowiedział Wyspiański w *Nocy listopadowej*, sens odrodzenia politycznych, społecznych i moralnych wartości narodu poprzez walkę, ofiarę i cierpienie. Wyrosły z rozpaczy i upokorzenia bunt miał poprzez śmierć prowadzić ku wyzwoleniu.
Tragiczno-groteskowy ton narasta w litograficznych rysunkach i obrazach z lat 1905-1906, w których Wojtkiewicz wkracza w świat kuglarzy, błaznów, aktorów i marionetek. Zwiotczałe figury komediantów, niknące w sutych fałdach kostiumów, trwają w odrętwieniu. Pogrążeni w myślach, spętani wspólnym przeznaczeniem klowni wsłuchują się i wpatrują w swój wewnętrzny świat, świat namiętności i lęków tłumiony pod znieruchomiałą w grymasie maską błazna. Aktorzy wydają się niezdolni do podźwignięcia ofiarowanego im laurowego wieńca. Ów dowód sławy nie budzi w nich emocji i pragnień, staje się rekwizytem, traci swój symboliczny sens. W tej bliżej nieokreślonej przestrzeni scenicznej panuje obezwładniająca atmosfera melancholii, znużenia i niemocy, potęgująca ton sztuczności, grę pozorów, zawiłość metaforycznych skojarzeń.

Irena Kossowska

Witold Wojtkiewicz *Zerwane kajdany*, 1905

Stanisław Fijałkowski urodził się w 1922 roku w Zdołbunowie na Wołyniu. Po wojnie kształcił się w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, gdzie był uczniem Władysława Strzemińskiego. Potem przez kilkadziesiąt lat wykładał kompozycję i malarstwo w tej samej uczelni.

W roku 1990 Zbigniew Taranienko opublikował wywiad ze Stanisławem Fijałkowskim w katalogu jego wystawy zorganizowanej w Galerii Studio w Warszawie. Oto fragmenty tej rozmowy, zatytułowanej *Działania symboliczne*:

(...) Zbigniew Taranienko: *Mimo to Pańska sztuka jest wyjątkowo niepodatna na czas – od ponad ćwierćwiecza przekazuje podobny świat idei.*

Stanisław Fijałkowski: Choć, mam nadzieję, obrazy nie są podobne... Być może zawdzięczam to Strzemińskiemu. Interpretuje się go teraz jako racjonalistę, ale nie jest to prawdą do końca - nawet w jego pismach widać ślady uwzględniania nieświadomości, choć przy obecnym w nich na ogół polemicznym nastawieniu widoczne jest przede wszystkim ich intelektualne ostrze. Ale nie to jest najważniejsze: wziąłem sobie do głowy i serca inną jego naukę - zachowanie w sposób konsekwentny przyzwoitości wobec tego, co się robi.

Od początku mego postępowania artystycznego uważałem, że nie o to chodzi, w jakiej grupie się znajdę, i jaka będzie moja kariera artystyczna, bowiem najważniejszą dla mnie była możliwość duchowego samookreślenia się poprzez malowanie obrazów. I to przekazał mi Strzemiński, chociaż z pozoru wydawałoby się, że nauczał przede wszystkim doktryny unizmu. Strzemiński rzeczywiście był doktrynerem, i niektórzy moi koledzy tyle od niego wzięli...

Drugim moim ważnym doświadczeniem duchowym było zetknięcie się przez nadrealizm i pisma Cassirera z Jungiem, z jego filozofią opartą na filozofii głębi i rozumieniu symbolu jako podstawy realności w dziedzinie kultury. Byłem chyba jednym z pierwszych czytelników Junga w Polsce po wojnie: sprowadzałem jego książki dla naszych bibliotek, a także dla siebie, gdy nie był jeszcze tłumaczony.

W Pańskich pracach widać skłonności do ujmowania przez symbole szerszego kręgu kulturowego niż nasz, jednak zasadniczo obejmują one znaczenia zawarte w kulturze europejskiej. Dlaczego?

Raczej, jak Pan zauważa, wyrastają one z naszej kultury i tradycji, ale jeszcze bardziej interesowało mnie co innego: zajęcie się samym symbolicznym działaniem, a nie używanie tradycyjnej symboliki jako środka wyrazu, co od początku wydawało mi się mało ciekawe, za mało wnoszące do tego, co uważałem za swoje zadanie. Tradycyjne symbole są zużyte i przeważnie dość jałowe - określają stereotypy. Stosunkowo łatwa i także już wykorzystana jest naturalna symbolika barw, linii czy liczb. Sztuka stale tworzy nowe symbole; jej znaczenie polega na tym, że w bez przerwy zmieniającym się świecie dostarcza nowych form symbolicznych, które są w stanie wyrazić nową rzeczywistość i nowego człowieka. Wydawało mi się, że oprócz wszelkich symboli obrazowych, występujących także w sztuce przedstawiającej - a moja często taką właśnie jest - są sytuacje, w których nie ma obrazu, ale istnieje działalność symboliczna. Wynika ona z samego procesu kreacji, z operowania materią malarską, a przede wszystkim - z dynamiki formy, która ustanawia działania symboliczne w obrazie, albo z procesu technologicznego, który podsuwa na przykład kolejność pewnych czynności, ilość użytych farb czy sposób ich mieszania. Wszystko to w pewnej sytuacji nabiera symbolicznego znaczenia, stając się specyficznym malarskim symbolem, który nie odwołuje się do jakiegoś przedmiotu poza malarstwem, tylko do samego procesu twórczego i do technologii. Uznałem, że ta właśnie symbolika staje się ciekawsza i bardziej nośna niż inne.

Niektórzy artyści mówią, że decyzja o zakończeniu procesu twórczego nie jest do końca racjonalnie wytłumaczalna. Rezultat jest jednak w jakiś sposób akceptowany świadomie.

Świadomość rezultatu jest bardzo istotna dla malarza. W przypadku udanego obrazu traktuję go nieraz jako quasi-osobę, wyposażoną w różne ludzkie cechy. Wychodząc z pracowni mam poczucie, że zostawiam w niej żywego Anioła, który się zmaterializował przez moje niegodne ręce. I jest on usprawiedliwieniem mojego życia, niedoskonałego, pełnego upadków, ale w momencie pracy - świętego. Świętość dostępna dla każdego malarza - to być całkowicie oddanym swej robocie, którą trzeba zrobić najlepiej dla siebie samego, i dla tych, którzy będą w stanie ją przyjąć jako przesłanie.

Polski teatr śmierci

„W huku werbli, w burz wrzawie, w łoskocie pokoleń
idą chłopcy o oczach z największych przeznaczeń,
idą, aż za daleko przechodzą - do ziemi,
idą, kiedy za nimi i świt nie zapłacze
mlekiem błękitnym. I tak stygną z niemi,
i przechodzą żelazem - karty czarnej ziemi."

Ten fragment *Pieśni o ciemności* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego z roku 1942 streszcza w sobie całą siłę mitu polskiej śmierci heroicznej. Jak w historię sięgnąć, od baroku co najmniej cnotą Polaka jest rycersko w polu stawać i mężnie za ojczyznę ginąć. Polscy Cincinnatowie, Sarmaci, realizowali starożytną maksymę *Dulce et decorum est pro Patria mori*. Ich determinacja walki rycerskiej, godnej nie była jeszcze w czasach sarmatyzmu owiana fatum śmierci ofiarnej. Taka motywacja, tyrtejsko-prometejska, śmierci na ołtarzu sprawy pojawia się dopiero wraz z romantyzmem. W centrum polskiego teatrum umierania staje Polska-Chrystus (lub Winkelried) narodów, a u jej boku wierny syn - Konrad-ofiarnik, Konrad-Prometeusz. Ofiarność, jakkolwiek w *Dziadach* części III ujęta jako zbiorowy czyn młodych, jest także ciągle jeszcze sprawą jednostki, budzącej się do historyczno-mesjańskiego powołania.
Kiedy i gdzie ten jednostkowy akt czynu heroicznego zmienia się w zbiorową „elegię o chłopcach polskich", by znowu przywołać Baczyńskiego, we wspólny akt ofiary, nieuchronnie śmiercią napiętnowanej, trudno byłoby precyzyjnie ustalić. Ale jego granice czasowe wyznacza, wywodząca się z kręgu kultury popularnej pieśń powstańcza. Ta z czasów Powstania Listopadowego (*Sadźmy, przyjacielu, róże*), Styczniowego, aż po pieśń i poezję legionową (*Maszerują strzelcy, Pierwsza brygada*). Nie zawsze, zwłaszcza w poezji legionowej, obecny jest w niej motyw śmierci heroicznej, zawsze jednak dany wąskiej zbiorowości, dumny akt buntu, swoistej pogardy dla „martwej budowy" społecznej wywodzący się z ducha Mickiewiczowskiego Konrada, akt bun-

Wojciech Weiss *Taniec*, 1898

tu obejmujący prometejskim światłem garstkę zapaleńców. Podobny ton, z wyraźniejszym jeszcze przesunięciem akcentów w stronę spartańskiej dzielności czy sarmackiej dezynwoltury będą miały pieśni Powstania Warszawskiego (*Pałacyk Michla, Nie grają nam surmy bojowe*), pisane zresztą przez poetów - żołnierzy Powstania. Ludzi wolnych, wychowanych w Polsce niepodległej, dziedziczących jednak na równi spuściznę tragiczno-heroiczną romantyzmu, jak i rzymsko-sarmacką baroku. Tę pierwszą unieśmiertelnił przede wszystkim Mickiewicz, tę ostatnią Sienkiewiczowska *Trylogia* - rycerska śmierć Longinusa Podbipięty w *Ogniem i mieczem*, męski akt samobójczy „małego rycerza" w *Panu Wołodyjowskim*.

Na tej mapie narodowych heroicznych uniesień położenie modernizmu, a zwłaszcza Wyspiańskiego, jest bardzo szczególne. Modernizm polski, jak na sztukę schyłku stulecia przystało, upodobał sobie śmierć wyjątkowo. Bez wątpienia jest to jeszcze ciągle śmierć uwikłana w historię, przez historię określana, ale z równą siłą przyporządkowana pierwotnemu cyklowi życia ludzkiego w ogóle, kołu narodzin i śmierci. Można chyba bez przesady powiedzieć, że te „kwiaty zbuntowane przeciw korzeniom", jak nazywał modernistów Brzozowski, to byli pierwsi pisarze, twórcy „Europejczycy", którzy wyprowadzili śmierć poza zaklęty krąg historycznego li-tylko fatalizmu politycznego. Postrzegali ją w mitycznym rozpięciu między Erosem i Thanatosem, sięgającym kosmicznych tajemnic ludzkiego bytu. *Śmierć Elenai, Błędne koło, Melancholia, Zesłańcy na etapie* - te obrazy Jacka Malczewskiego mieszczą się w ramach hołdu dla fundamentalnego mitu narodu. Ale już wielokrotnie pojawiający się Thanatos jest postacią uśmiechniętej, złowieszczo i uwodzicielsko zarazem, kobiety w pełni lat, wcielenia siły witalnej i niszczącego zewu śmierci.

„Umierać musi - co ma żyć" - gdyby był to na wzór dzisiejszej epoki komiks obrazkowy - te słowa z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego mogłyby być „dymkiem" nad postacią Thanatos Malczewskiego. Niezbyt to pozornie dalekie od Mickiewiczowskiej przypowieści o ewangelicznym ziarnie, ale wydaje się, że miejsce Wyspiańskiego w polskiej pamięci zbiorowej jest ciągle niedomyślane. Jakby poszła w zapomnienie myśl Brzozowskiego o Wyspiańskim jako pierwszym pisarzu, który w cieniu Akropolis wawelskiego próbował zerwać z twarzy narodu zmurszałą, niewolącą maskę śmierci. Widział ją w Blake'owskich kategoriach kosmicznych (cykl rysunków do *Iliady* - w tym *Hermes wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesu*), a także polemizując z Mickiewiczowską teleologią śmierci w *Wyzwoleniu* czy w finale *Akropolis*, budując nadzieję zmartwychwstania pod znakiem Salwatora: Chrystusa i Apollina. W *Nocy listopadowej* prometejski zryw młodych wpisał w historię Demeter i Kory. I przewrotnie Wielki Książę Konstanty, który jest tu swoistym wcieleniem władcy Hadesu, Plutona, widzi w przeszłości i przyszłości dalej niż ci, którym z woli wodzów zapatrzonych w martwą historię (Lelewel), bądź zdrajców (Wincenty Krasiński), przyszło odpływać do Hadesu łodzią Charona. Dialektyka Wyspiańskiego po raz pierwszy bodaj w dziejach dramatu polskiego ukazuje twarze Konradów-Prometeuszy na tle uśmiechniętego przewrotnym uśmiechem oblicza fatum. Fatum - przypadłości historii, ale i nieuchronności kosmicznego cyklu narodzin i śmierci. Tragiczna ironia polskich dziejów sprawi, że zasiew pokolenia młodych pod żniwo niepewnego zwycięstwa od czasów Wyspiańskiego jeszcze nie raz się powtórzy. Ostatni rycerze będą szli do walki z zawołaniem „Imperium, gdy powstanie, to tylko z naszej krwi". Świadomi, jak w wierszu innego poety - żołnierza z tego samego pokolenia, że:

„Ojczyzna moja tam jak łańcuch martwych ciał
i leży na niej głaz, spod niego zieleń tryska.
O ziemio, tyś jest obraz ciosany z krwawych skał,
ty jesteś duchom grób i duchom jak kołyska".

Krzysztof Kamil Baczyński *Prolog (Ojczyzna)*

Elżbieta Morawiec

Informacja o układzie tekstu

W czterech obrazach *Nocy listopadowej* reżyser wprowadził do tekstu przedstawienia krótkie dialogi zaczerpnięte z tych fragmentów napisanego dwa lata wcześniej *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, które dzieją się w teatrze krakowskim.
- Obraz pierwszy (*W Szkole Podchorążych*) rozpoczyna się krótkim prologiem pochodzącym ze wstępu do pierwszego aktu *Wyzwolenia* (Reżyser, Konrad i Muza).
- W początkach obrazu *W Teatrze Rozmaitości* wprowadzono postaci Reżysera, Konrada i Muzy z tej samej sceny *Wyzwolenia*. Dodano też krótkie teksty Reżysera, Muzy, Rekwizytora, Konrada i Starego Aktora z zakończenia *Wyzwolenia* (scena w teatrze krakowskim - po przedstawieniu).
- We wstępie obrazu *W mieszkaniu Lelewela* wprowadzono fragment tekstu Harfiarki z *Wyzwolenia* (akt I, scena 8). Ojciec Lelewela wypowiada też fragment tekstu Muzy.
- W tekście obrazu *Teatrum Stanisława Augusta* umieszczono krótki dialog Konrada i chóru ze wstępu do pierwszego aktu *Wyzwolenia*.

W obrazie *W Teatrze Rozmaitości* w tekście Chłopickiego znajduje się wyjątek z monologu tej samej postaci z *Warszawianki* Wyspiańskiego („Cesarz bił brawo Talmie i ja biłem brawo [...]").

W tekście obrazu *W mieszkaniu Lelewela* dodano notatkę dotyczącą projektu oprawy muzycznej dramatu, napisaną przez Wyspiańskiego zaraz po ukończeniu pracy nad *Nocą listopadową*. Poeta zatytułował ją: *Do Nocy listopadowej część muzyczna*. Jest szkicem libretta uzupełniającego mitologiczną anegdotę dramatu.
W obrazie *Teatrum Stanisława Augusta* polegli śpiewają dwie tercyny Pieśni XVII z *Raju (Boska Komedia)* Dantego.

Reżyser dokonał również skrótów w tekście autorskim. Odnotować należy następujące większe skróty: ograniczono dialogi Pallas Ateny i boginek Nike w obrazie *W Szkole Podchorążych*, dialog Demeter i Kory w obrazie *Pod posągiem Sobieskiego*, dialogi Pallas Ateny z głosami poległych w obrazie *Teatrum Stanisława Augusta*. Skrócono również teksty obrazów *W mieszkaniu Lelewela*, *W ulicy* oraz *W Pałacu Łazienkowskim*. W pozostałych scenach dokonano niewielkich skrótów.

W obrazie *W ulicy* kilka kwestii wypowiadanych u autora przez spiskowców zostało zapożyczonych dla wprowadzonej przez reżysera grupy komediantów.

Pozostałe ingerencje w tekst *Nocy listopadowej* nie przekraczają granic niewielkich przestawień tekstu.

Małgorzata Dziewulska

Informacja o układzie tekstu nowej wersji przedstawienia

Reżyser zrezygnował z prologu pochodzącego z pierwszego aktu *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Fragmenty dialogowe z *Wyzwolenia* (wraz z postacią Reżysera) pozostały w scenie *W Teatrze Rozmaitości*.
W tej samej scenie utrzymano krótki fragment tekstu generała Chłopickiego z *Warszawianki*.

Pominięto obraz *W mieszkaniu Lelewela*.

Fragment Pieśni Kudlicza z obrazu *W Teatrze Rozmaitości*, wykonywany przez Satyrów, pojawia się po raz pierwszy w scenie, której tekst pochodzi z obrazu *Salon w Belwederze* (I).
W jednym wypadku zmieniona została kolejność akcji: scena, której tekst zaczerpnięto z obrazu *W pałacu łazienkowskim* poprzedza scenę, której tekst pochodzi z obrazu *W ulicy*.
Pozostałe sceny następują w takiej kolejności, jak obrazy w tekście autorskim.

Reżyser dokonał radykalnych skrótów tekstu we wszystkich scenach.

zastępca dyrektora sceny dramatycznej
Jan Skotnicki

dramaturg
Małgorzata Dziewulska

kompozytor
Stanisław Radwan

dyrektor do spraw techniki
Mirosław Łysik

dyrektor do spraw administracji
Ryszard Grąbkowski

kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów **Bogusław Synkiewicz**

kierownictwo obsługi scen **inż. Janusz Chojecki**

przygotowanie dźwięku **Marian Tarczyński**

koordynacja pracy artystycznej **Sławomira Łozińska**

impresariat **Adriana Lewandowska**

W programie wykorzystano reprodukcje fotograficzne wykonane przez S. Fijałkowskiego, E. Gawryszewską, J. Górskiego, J. Kozinę N. Romanowskiego

redakcja programu **Andrzej Majczak**

opracowanie typograficzne **Janusz Górski**

ISBN 83-86727-96-9

cena 8 zł

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

dyrektor artystyczny
Jerzy Grzegorzewski

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Noc listopadowa

SCENY DRAMATYCZNE

opracowanie tekstu i reżyseria ..... **Jerzy Grzegorzewski**
scenografia ..... **Andrzej Kreütz Majewski**
muzyka ..... **Stanisław Radwan**
światło ..... **Mirosław Poznański**

asystenci reżysera ..... Wiesława Niemyska
Magdalena Kłaczyńska (Wydział Reżyserii AT)
Mariusz Bieliński (Wydział Reżyserii AT)
Piotr Wojewódzki
asystenci scenografa ..... Maria Janicka-Janda
Agnieszka Domaniecka
Jadwiga Michalska
Anita Trzaskowska

Obsada

Muza / Pallas Atena ..... Teresa Budzisz-Krzyżanowska
Nike Napoleonidów ..... Anna Chodakowska
Nike spod Termopil ..... Beata Ścibakówna
Nike spod Salaminy ..... Kinga Ilgner
Nike spod Maratonu ..... Anna Staszak (gościnnie)
Nike spod Cheronei ..... Wiesława Niemyska
Nike spod Troi ..... Katarzyna Romańczuk (gościnnie)
Piotr Wysocki, podporucznik Szkoły Podchorążych ..... Mariusz Bonaszewski / Artur Żmijewski
Podchorążowie / Sprzysiężeni ..... Bartłomiej Bobrowski (gościnnie)
Ireneusz Dydliński (gościnnie)
Marcin Kocela (gościnnie)
Tomasz Zięcik (gościnnie)
Wielki Książę Konstanty / Ares ..... Mariusz Benoit
Joanna, żona Wielkiego Księcia ..... Maja Ostaszewska
Kuruta, adiutant Wielkiego Księcia ..... Jan Monczka
Gendre, zaufany Wielkiego Księcia ..... Andrzej Blumenfeld
Makrot, szpieg ..... Paweł Tołwiński
Oficer służbowy ..... Mirosław Kowalczyk (gościnnie)
Seweryn Goszczyński ..... Mirosław Konarowski
Ludwik Nabielak ..... Piotr Jankowski
Demeter ..... Eugenia Herman (gościnnie)
Kora (Persefona) ..... Magdalena Warzecha
Lubowidzki, naczelnik policji miejskiej ..... Marek Barbasiewicz
Frieze, kamerdyner Wielkiego Księcia ..... Czesław Lasota
Generał Stanisław Potocki ..... Waldemar Kownacki
Kery ..... Katarzyna Romańczuk (gościnnie)
Anna Staszak (gościnnie)
Sylwia Stępniak (gościnnie)
Ewa Szawłowska (gościnnie)
Anna Ułas (gościnnie)
Reżyser ..... Ryszard Barycz (gościnnie)
Satyr pierwszy ..... Łukasz Lewandowski
Satyr drugi ..... Grzegorz Małecki
Satyr trzeci ..... Leszek Zduń
Aktorka / Małgosia ..... Ewa Konstancja Bułhak
Aktor ..... Jerzy Łapiński
Aktorka / Venus-Helena / Pandora ..... Sylwia Nowiczewska
Kudlicz-Mefisto ..... Igor Przegrodzki
Aktor / Faust ..... Jacek Różański
Generał Józef Chłopicki ..... Jan Englert
Oficer Dąbrowski ..... Maciej Kozłowski
Hermes ..... Sławomir Federowicz
Czechowski ..... Andrzej Dąbrowski (gościnnie)
Młody Gendre ..... Arkadiusz Janiczek
Zaliwski ..... Maciej Wojdyła
Książę Adam Czartoryski ..... Zdzisław Tobiasz (gościnnie)
Generał Wincenty Krasiński ..... Krzysztof Kolberger
Walerian Łukasiński ..... Józef Duriasz
Muza ..... Sylwia Stępniak (gościnnie)

klawesyn ..... Mirosław Jastrzębski
instrumenty perkusyjne ..... Monika Szulińska
Wojciech Kowalewski
kierownictwo muzyczne ..... Mirosław Jastrzębski
realizatorzy światła ..... Zbigniew Szulim
Korneliusz Wieczorek
realizatorzy dźwięku ..... Mariusz Maszewski
Rafał Barański
inspicjent ..... Krzysztof Kuszczyk
sufler ..... Jolanta Szydłowska

SALA BOGUSŁAWSKIEGO

premiera 19 listopada 1997
w nowej wersji od 11 listopada 2000

Przed wejściem na widownię uprzejmie prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych i wszelkich innych urządzeń elektronicznych.