„Kordian"

Przedmiot

Nazwisko Słowacki

Imię Juliusz

Klasa NSJ Rok szkolny 2011/12

STARY TEATR KRAKÓW

Motto:

W Łeb sobie strzelę...
Panią na uczty śmiem prosić
A jeśli po kochanku chcesz żałobę nosić,
Upewniam, że ci będzie do twarzy z żałobą...
Pani! czy jedziesz ze mną?...

KORDIAN

według **Juliusza Słowackiego**

scenariusz i reżyseria **Szymon Kaczmarek**

NARODOWY STARY TEATR W KRAKOWIE

I

UMIERANIE (OSTATNIE SŁOWA)

I. FRAGMENT NOTATKI SEWERYNA GOSZCZYŃSKIEGO SPORZĄDZONEJ PO ŚMIERCI SŁOWACKIEGO

Świeczniki zapalone Duchem Pańskim gasną jedne po drugich, jakby pod podmuchem gniewu Pańskiego, a droga długa, a noc gęsta, a do świtu jeszcze daleko. Nie tak miało być, nie o to Bóg się z nami umawiał, nie tego chciał, nie na to nas powołał, nie tego się po nas spodziewał.

wersja I
Słowacki milczał.

wersja II
«Wszystko to głupstwo.»

wersja III
«Może w tym położeniu śmierć mnie zastanie.»

wersja IV
«Rzeczy cenniejsze i rękopisma odesłać Teofilom: odzież i bieliznę rozdać ubogim, listy zaś prywatne spalić.»

wersja V
«Niechże już zrzucę ten płaszcz lichy, co mię więził, i pójdę tam.»

wersja VI
«Czas już zrzucić ten płaszcz złachmaniony.»

wersja VII
«Diabli na mnie lecą.»

wersja VIII
«Na koniec – na koniec zrywam oponę, która mi wiecznie zaćmiewała słońce – światło bez granic – ku niemu dążę – lecę.»

wersja IX
«Która godzina?»

Ludzie tamtej epoki do ostatnich słów przywiązywali jednak większą wagę niż my. A myślę, że można by i tak powiedzieć: dla ludzi tamtej epoki śmierć była czymś ważniejszym, czymś bardziej znaczącym niż dla nas. Nasza epoka, choć tyle strasznych sposobów umierania wymyśliła – a może właśnie dlatego, że tyle strasznych sposobów umierania wymyśliła – o śmierci nie chce wiedzieć, słyszeć. I chętnie udaje, że dziura zwana śmiercią, nicością, niebytem nie istnieje. Stara się o tej dziurze zapomnieć i zapycha tę dziurę wszystkimi urokami życia: pralkami, telewizorami, samochodami, ideologiami, podróżami, seksem. Nie chcemy o tym wiedzieć, mówić. Udajemy, że to nas nie dotyczy. Tak jest łatwiej. Pewnie łatwiej. A romantycy w śmierci byli rozmiłowani. Chcieli wiedzieć: jakie to jest, jak to się przeżywa. Chcieli to przeżywać, ale właśnie przeżywać: czyli wchodzili w tę dziurę, patrzyli jak to wygląda, a potem wychodzili na świeże powietrze i opowiadali innym, co tam zobaczyli. Można powiedzieć, że taka moda – bowiem było to, jak wiadomo, modne – nie jest objawem zdrowia psychicznego. Ale mnie to się wydaje jakby rozsądniejsze. Brak zainteresowania – pozorny, bo przecież udajemy, że nie jesteśmy tym zainteresowani – nie świadczy o wielkim rozsądku. Powiem więcej: romantycy kontaktując się ze śmiercią, zachowywali się godniej, odważniej niż my. Taka godność, odwaga, owszem, jest dziecinna. Udając, że się nie boimy wpaść w tę dziurę, zachowujemy się jak dzieci krzyczące, że nie boją się Czarnego Luda. W dzień bawią się i krzyczą, że wcale się nie boją, a w nocy płaczą ze strachu, bo Czarny Lud wychodzi z kąta lub zza szafy. Ale mnie się to podoba: taka dziecinna odwaga i taki dziecinny przestrach. Zresztą, co kto woli: jeden lubi podróże, drugi rozmowy ze śmiercią. Wszystko ma swój urok, jest urokiem życia.

Dlaczego, jak i ludzie tamtej epoki, nie chcę przystać na te słowa zanotowane przez wiarygodnego świadka: „Może to w tym położeniu śmierć mnie zastanie." Dlaczego chcę, żeby jego ostatnie chwile więcej, wyraźniej, istotniej znaczyły? [...] Bo choć minęło już sto trzydzieści lat, to jednak czuję, że zachowuję się w sposób właściwie niedopuszczalny: jakbym nie pozwalał mu spokojnie umrzeć, jakbym wpychał się z moim bezczelnym żądaniem – umieraj tak, żeby to dla mnie, dla nas coś znaczyło – między tę chwilę, w której jeszcze żył, i tę, w której już nie żył. Jednak czuję, że moje żądania są usprawiedliwione. On sam przyzwala bowiem na takie pytania: ile znaczyła, mogła znaczyć tamta chwila. Przyzwala w tym sensie, że sam wciąż pytał o znaczenie tej chwili, to znaczenie ustalał. Więc mogę powiedzieć tak: chcę, żeby ta chwila znaczyła najistotniej, bowiem on sam tego chciał. W listach do Matki są takie zdania, godne przypomnienia. W liście pisanym w listopadzie roku 43: „Pan Bóg mię strzeże i tej zimy niby podwoił siły moje i zdrowiem uhartował na nowo tak, że się lękam znów nadto długiej wędrówki po tym świecie". W liście pisanym w sierpniu 44 roku: „Teraz życie – i śmierć jednakowo są mi ponętne i niczem się nie różniące od siebie". Czy to znaczy, że pragnął śmierci. Że nie chciał już żyć? Tak. [...]

Dla romantyków śmierć była niezwykle ponętna z wielu przyczyn. Była czymś nieznanym, czymś tajemniczym, a co nieznane, tajemnicze, to ich zawsze pociągało. Była czymś tragicznym, to także było dla nich interesujące. Była też końcem indywiduum, rozstaniem z indywidualnością, a romantyczne indywiduum, ze swojej indywidualności niesłychanie dumne, zarazem strasznie tą indywidualnością było umęczone. [...] Śmierć to jest jakieś wyjście z sytuacji bez wyjścia, a te umysły – z niebywałą przenikliwością – wciąż sytuowały się w sytuacjach bez wyjścia.

[...] Kto jednak mówi, że nęci go śmierć, ten – bez względu na przyczynę, dla której tak mówi – naraża się na takie podejrzenie: że prowadzi jakąś grę ze sobą, ze swoją śmiercią i ze swoim życiem. A także z bliźnimi, którym o tym mówi. Mówiąc: chcę umrzeć, nie chcę przecież umrzeć naprawdę – choć zdarzają się tacy, co chcą, lecz nie o nich tu mowa – ale o coś zabiegam. [...] Romantycy, oczywiście, prowadzili grę. A Słowacki? Dla niego, sądzę, to też była gra: oczywiście, bardzo poważna. W styczniu

46 roku pisał do Krasińskiego tak: „Możeś słyszał, żem mocno był chory – teraz jestem zdrów do czasu... a żyję, póki chcę – bo mi to Bóg zostawia – w rękę mi dał nić żywota mojego – nie bez łez, jak widzisz, puszczam ją – żeby szła jeszcze". Co wynika z tego zdania? Mówiąc, że śmierć go nęci, że chce umrzeć, Słowacki wygrywał tyle: sytuował się ponad własnym życiem i ponad własną śmiercią. Stawał się panem sytuacji, panem własnego losu. Ale te wspaniałe słowa – „żyję, póki chcę" – mógł napisać dopiero wówczas, gdy było mu już wszystko jedno. Gdy był już pewien, że śmierć jest równie ponętna jak życie, ponętniejsza niż życie. [...] Śmierć miała być chwilą narodzin, chwilą, w której duch zniszczy starą formę i uzyska nową. Jeśli nawet nie było to dla niego całkiem jasne, jeśli nawet nie wiedział, czy tak się stanie, to niewątpliwie właśnie tego chciał, właśnie o to zabiegał, grając ze śmiercią. Chciał zrzucić „ten płaszcz lichy" – Krasiński, formułując jego ostatnie słowa, dał dowód, że pojmował, o co mu chodziło – to ciało, które tak go męczyło, i wziąć jakieś inne, nowe, doskonalsze ciało. Tak pojęta, tak unieważniona śmierć dawała więc szansę. Dlatego można było na nią czekać – dlatego na nią czekał – z nadzieją.

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Czytelnik, Warszawa 1982

II

EUTANAZJA. PRAWO

USTAWA Z DNIA 6 CZERWCA 1997 R. – KODEKS KARNY

Rozdział XIX – Przestępstwa przeciwko życiu i zdrowiu

Art. 150. § 1. Kto zabija człowieka na jego żądanie i pod wpływem współczucia dla niego, podlega karze pozbawienia wolności od 3 miesięcy do lat 5.

§ 2. W wyjątkowych wypadkach sąd może zastosować nadzwyczajne złagodzenie kary, a nawet odstąpić od jej wymierzenia.

KODEKS ETYKI LEKARSKIEJ

(uchwalony przez III Krajowy Zjazd Lekarzy 12-14 grudnia 1993 r.)

Pomoc chorym w stanach terminalnych

Art. 30. Lekarz powinien dołożyć wszelkich starań, aby zapewnić choremu humanitarną opiekę terminalną i godne warunki umierania. Lekarz winien do końca łagodzić cierpienia chorego w stanach terminalnych i utrzymywać, w miarę możliwości, jakość kończącego się życia.

Art. 31. Lekarzowi nie wolno stosować eutanazji.

Art. 32. W stanach terminalnych lekarz nie ma obowiązku podejmowania i prowadzenia reanimacji lub uporczywej terapii i stosowania środków nadzwyczajnych. Decyzja o zaprzestaniu reanimacji należy do lekarza i jest związana z oceną szans leczniczych.

TYPY EUTANAZJI

Eutanazja dobrowolna: dokonywana na życzenie osoby zabijanej, na podstawie teraźniejszego życzenia lub w przypadku niemożności zakomunikowania własnej woli, na podstawie uprzednio wyrażonego na piśmie oświadczenia woli.

Eutanazja niedobrowolna: eutanazja wykonana, gdy osoba zdolna do tego, by wyrazić zgodę na własną śmierć nie robi tego, gdyż nie została o to zapytana, bądź została o to zapytana, ale wyraziła chęć kontynuowania życia.

Eutanazja adobrowolna: eutanazja wykonana w przypadku, kiedy istota ludzka nie jest w stanie zrozumieć wyboru pomiędzy życiem a śmiercią. Dotyczy to przede wszystkim znacznie niepełnosprawnych i nieuleczalnie chorych niemowląt oraz ludzi dorosłych, którzy na skutek wypadków lub chorób wieku podeszłego utracili zdolność rozumienia kwestii, o którą chodzi, a wcześniej ani nie prosili o eutanazję ani nie odrzucili jej możliwości w tego rodzaju okolicznościach.

I. W 1973 roku George Zygmaniak został ranny w wypadku motocyklowym koło swojego domu w stanie New Jersey. Zabrano go do szpitala, gdzie stwierdzono, że jest zupełnie sparaliżowany od szyi w dół. Cierpiał także z powodu silnego bólu. Powiedział lekarzowi i swojemu bratu Lesterowi, że nie chce żyć w takim stanie. Błagał ich obu, aby go zabili. Lester wypytał lekarza i personel szpitalny o perspektywy wyleczenia George'a: powiedziano mu, że są żadne. Przemycił więc pistolet do szpitala i powiedział do brata: „Jestem tu, aby zakończyć twój ból, George. Czy tego chcesz?" George, który nie był już wtedy w stanie mówić po operacji mającej ułatwić mu oddychanie, skinął twierdząco głową. Lester strzelił mu w skroń.
Przypadek Zygmaniaka wydaje się wyraźnym przykładem eutanazji dobrowolnej, chociaż bez zachowania pewnych procedur, które proponują zwolennicy jej legalizacji. Otóż opinie medyczne o perspektywach wyzdrowienia pacjenta otrzymano tylko w nieformalny sposób. Nie podjęto też ostrożnej próby ustalenia, w obecności niezależnego świadka, że pragnienie śmierci George'a utrzymywało się i było racjonalne, oparte na najlepszych dostępnych informacjach o jego sytuacji. Zabicia nie dokonał lekarz. Wstrzyknięcie środka uśmiercającego mogłoby być mniej stresujące dla innych niż zastrzelenie. Ale Lester Zygmaniak nie miał wyboru, ponieważ prawo w stanie New Jersey, jak w większości innych miejsc, traktuje zabicie z litości jako morderstwo i gdyby powiadomił o swoich planach, nie mógłby ich przeprowadzić.

II. Dłuższe życie nie jest najwyższym dobrem, które wszystko przeważa. (Gdyby było, istniałoby dużo więcej skutecznych metod ocalenia życia – takich jak zakaz palenia czy ograniczenie prędkości do 40 km na godzinę – niż zakazanie eutanazji dobrowolnej).

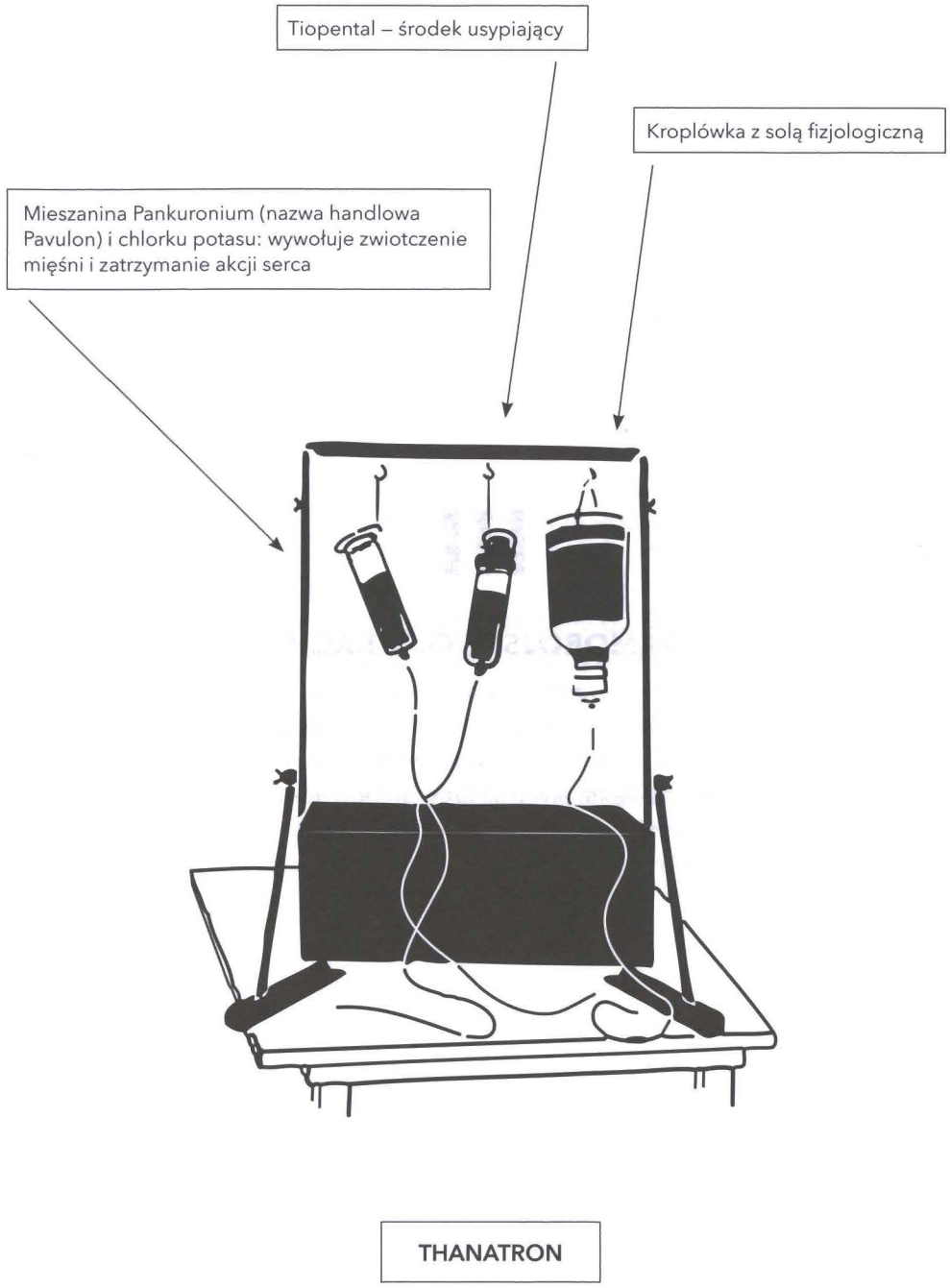
III. Przynależność do gatunku *Homo sapiens* nie upoważnia do lepszego traktowania niż istoty o podobnym poziomie umysłowym, która jest przedstawicielem innego gatunku. Mogliśmy też powiedzieć – choć wydawało się to zbyt oczywiste, by wymagało powiedzenia – że przynależność do gatunku *Homo sapiens* nie

jest powodem do potraktowania istoty *gorzej* niż przedstawicieli innych gatunków. Ale przy eutanazji musi to być powiedziane. Nie wątpimy, że dobrze jest zabić bardzo zranione czy chore zwierzęta, jeśli cierpią ból, a ich szansa na wyzdrowienie jest nikła. Pozwolić na „naturalny bieg zdarzeń", odstępując od leczenia, ale odmawiając zabicia, byłoby oczywiście złe. To tylko nasz źle ulokowany respekt dla doktryny świętości życia ludzkiego jest tym, co utrudnia nam zobaczenie, że to, co jest ewidentnie złe do zrobienia koniowi, jest równie złe do zrobienia niepełnosprawnemu niemowlęciu.

IV. Gdyby nasze prawa zostały zmienione tak, że każdy mógłby przeprowadzić eutanazję, brak wyraźnego rozgraniczenia między tymi, których zabicie może być usprawiedliwione, i tymi których nie może, stanowiłby realne zagrożenie; ale tego zwolennicy eutanazji nie proponują. Jeśli czyny eutanazyjne mogłyby być przeprowadzone tylko przez lekarza za zgodą drugiego lekarza, nie jest prawdopodobne, że tendencja do zabijania rozpowszechniłaby się, wymykając się spod kontroli społeczeństwa. Lekarze mają już sporą władzę nad życiem i śmiercią przez możliwość powstrzymania się od leczenia. Nikt nie sugerował, że lekarze pozwalający znacznie niepełnosprawnym niemowlętom umrzeć na zapalenie płuc posuną się dalej, by nie podać antybiotyków mniejszościom rasowym czy ekstremistom politycznym. W rzeczywistości zalegalizowanie eutanazji mogłoby posłużyć również jako środek kontroli nad lekarzami, gdyż dałoby opinii publicznej i innym lekarzom wgląd w to, co niektórzy robią teraz z własnej inicjatywy w tajemnicy.

Peter Singer, *Etyka praktyczna*, tłum. Agata Sagan, Książka i Wiedza, Warszawa 2007

JACOB „JACK" KEVORKIAN (urodzony 26 maja 1928 w Pontiac, Michigan – zmarły 3 czerwca 2011 w Royal Oak, Michigan) amerykański patolog, rzecznik eutanazji, malarz i muzyk jazzowy. Powszechnie znany jako „Doktor Śmierć", zasłynął publiczną walką o prawo terminalnie chorych pacjentów do śmierci przez samobójstwo wspomagane przez lekarza. W latach 1990-1998 pomógł w ten sposób odejść co najmniej stu trzydziestu osobom. Pierwszym wspomaganym samobójstwem, w którym Kevorkian brał udział, było samobójstwo Janet Adkins, pięćdziesięcioczteroletniej kobiety, u której zdiagnozowano chorobę Alzheimera. Śmierć Adkins nastąpiła po wstrzyknięciu trucizny przy pomocy skonstruowanej przez Kevorkiana maszyny, nazwanej Thanatron. Adkins sama uruchomiła maszynę, pociągając za sznurek, co prowadziło do uwolnienia środka usypiającego, a następnie trucizny. Kevorkian został oskarżony o morderstwo, ale zarzuty oddalono, gdyż w owym czasie w prawie stanu Michigan nie było przepisu dotyczącego samobójstwa wspomaganego. W roku 1991 władze stanowe Michigan odebrały Kevorkianowi licencję medyczną, wskutek czego stracił on dostęp do środków farmakologicznych, niezbędnych do działania Thanatrona. Skonstruował więc kolejną maszynę, składającą się z maski gazowej i pojemnika z tlenkiem węgla, którą nazwał Mercitron. Mercitron również był uruchamiany przez pacjenta. 22 listopada 1998 roku w czasie programu *60 Minutes* Kevorkian nadał taśmę wideo, nakręconą przez siebie 17 września tego samego roku i będącą rejestracją eutanazji dobrowolnej Thomasa Youka, cierpiącego na stwardnienie zanikowe boczne. Youk publicznie wyraził zgodę na eutanazję, ale tym razem Kevorkian osobiście wstrzyknął mu truciznę. W tym samym filmie Kevorkian prowokacyjnie wyzwał władze stanowe do skazania go lub powstrzymania od zabijania z litości. 26 marca 1999 Kevorkiana oskarżono o morderstwo drugiego stopnia i użycie niedozwolonej substancji. Kevorkian upierał się, by występować jako własny obrońca, ale brak doświadczenia sprawił, że pogorszył w ten sposób swoją sytuację. Po zaledwie dwóch dniach procesu ława przysięgłych uznała go winnym morderstwa drugiego stopnia, a sąd skazał go na 10-25 lat więzienia. 1 czerwca 2007 Kevorkian został zwolniony z odbycia pozostałej części kary pod warunkiem, że nikomu już nie pomoże w popełnieniu samobójstwa.



III

SAMOBÓJSTWO. STRACH

I. LIST NIKOŁAJA OGARIOWA DO JEGO KOCHANKI MARY SUTHERLAND, OKOŁO 1860 R.

Powiesili jakiegoś człowieka, który poderżnął sobie gardło i został odratowany. Powiesili go za samobójstwo. Lekarz ostrzegał, że nie da się tego zrobić, bo gardło znów mu się rozedrze i będzie oddychał przez tę dziurę. Nie posłuchali i skazańca powiesili. Od razu otworzyła się rana w szyi i człowiek ożył, chociaż już wisiał. Zwołano radę miejską, żeby podjąć w tej sprawie jakąś decyzję, co zajęło sporo czasu. W końcu radni zebrali się i zaciskali mu szyję poniżej rany, aż umarł. Ach Mary, co za społeczeństwo szaleńców i jaka głupia cywilizacja.

II. W społecznościach pierwotnych mechanizmy samobójstwa są proste: duch samobójcy zniszczy swego prześladowcę lub zrobią to krewni zmarłego albo żelazne prawo plemienne zmusi wroga, by sam się zabił w identyczny sposób. [...] Ów pierwotny strach przed samobójstwem, który tak długo przetrwał w Europie, był strachem przed niesprawiedliwie rozlaną krwią, która nie doznała zadośćuczynienia. W praktyce oznaczało to zrównanie samobójstwa z morderstwem. Stąd zapewne obyczaj wieszania zwłok samobójcy na szubienicy, jak gdyby był on winny najcięższej zbrodni.

III. [...] Są one również odzwierciedleniem kłopotów Kościoła z racjonalnym wyjaśnieniem zakazu samobójstwa – jako że nie występuje on bezpośrednio ani w Starym, ani w Nowym Testamencie. Stary Testament odnotowuje czterech samobójców: Samsona, Saula, Abimelecha oraz Achitofela; żaden z nich nie spotkał się z potępieniem. Właściwie nie ma na ich temat żadnych komentarzy. W Nowym Testamencie nawet o samobójstwie najcięższego zbrodniarza, Judasza, mówi się równie obojętnie; wydaje się ono raczej miarą jego potępienia niż jeszcze jednym grzechem. [...] W pierwszych latach istnienia Kościoła samobójstwo było rzeczą tak neutralną, że jeden z najżarliwszych tegoż Kościoła Ojców, Tertulian, uznał nawet śmierć Jezusa za coś w rodzaju samobójstwa. Wskazał on, a zgodził się z nim Orygenes, że Jezus oddał ducha świadomie, gdyż byłoby nie do pomyślenia, żeby Bóg był zdany na łaskę ciała. Stąd późniejsza uwaga Johna Donne'a w *Biathanatos*, pierwszej oficjalnej obronie samobójstwa: „Nasz Błogosławiony Zbawiciel dla naszego zbawienia wybrał tę drogę: poświęcił własne życie i przelał swą krew".
Koncepcja samobójstwa jako przestępstwa pojawiła się w chrześcijańskiej doktrynie późno i w postaci poprawki. Dopiero w VI wieku n.e. Kościół uczynił z niej prawo, a i wtedy jedynym biblijnym autorytetem, na jaki się powoływał, było swoiście zinterpretowane piąte przykazanie: „Nie zabijaj". Do akcji popchnął biskupów św. Augustyn, on jednak, jak zauważył Rousseau, czerpał argumenty z Platona i jego *Fedona*, a nie z Biblii. Argumenty Augustyna zaostrzyły się pod wpływem samobójczej manii, stanowiącej najbardziej wyrazisty znak rozpoznawczy pierwszych

chrześcijan. [...] choć idea samobójstwa była w chrześcijaństwie wynalazkiem późnym i dość wyrafinowanym, stosunkowo obcym tradycji judeo-helleńskiej, jej wpływ rozprzestrzenił się jak mgła po całej Europie – właśnie dlatego, że koncepcja ta czerpała siłę z pierwotnych lęków i uprzedzeń, które przetrwały mimo chrześcijaństwa, judaizmu i hellenizmu.

Al Alvarez, *Bóg Bestia. Studium samobójstwa*, tłum. Łukasz Sommer, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011

IV

OPIUM. ODROCZENIE

I. Już pierwsi badacze życia i dzieł Słowackiego formułowali przypuszczenia, że poeta, może w latach czterdziestych, a może nawet wcześniej, stał się narkomanem. W sferze przypuszczeń pozostawał również sposób, w jaki Słowacki miałby się narkotyzować – domysły w sposób naturalny zwracały się przede wszystkim ku opium, ponieważ był to narkotyk niewątpliwie w tamtej epoce najpopularniejszy, a może też najłatwiej dostępny. [...] chyba pierwszy odważył się coś o tym powiedzieć Ferdynand Hoesick: „Powiadają, że dla sprowadzenia widzeń używał eteru". Hoesick nie napisał, od kogo usłyszał tę pogłoskę o eterze. [...] Przypuszczenie, że Słowacki mógł być narkomanem, sformułował też [...] Juliusz Kleiner. Powód do takiego przypuszczenia dał Kleinerowi poemat *Lambro* – młodzieńcze dzieło Słowackiego, umieszczone w trzecim tomie *Poezyj*, a napisane, kiedy poeta miał zaledwie dwadzieścia trzy czy dwadzieścia cztery lata. Bohater tego poematu jest, jak wiadomo, nieuleczalnym narkomanem, który odżywia się napojem sporządzonym na bazie opium – i wreszcie, w narkotycznym szale, morduje, bez żadnego zresztą powodu, swoją kochankę, która jest uroczą transwestytką – występuje w przebraniu pięknego pazia płci męskiej. [...] ów bohater, grecki korsarz Lambro, „czuje w sobie zarodek myśli wielkiej", ale myśli takiej w żaden sposób nie jest w stanie skrystalizować i wobec tego próbuje to uczynić „w chorobliwych, sztucznie przez opium wywołanych marzeniach", uważając, że „w majakach, które rodzi opium, znajdzie drogowskaz i odpowiedź". Kleiner, pewnie trochę (jak Hoesick) przestraszony tym, co mu przyszło do głowy, zaraz sprawę opium porzucił, ale swoje podejrzenia sformułował zupełnie wyraźnie: „to jest tragizm Lambra – i to jest tragizm Słowackiego."

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Sic!, Warszawa 2004

II. Czytany pod kątem obecności motywów narkotycznych poemat *Lambro* stanowi dowód dogłębnej znajomości tematu, zarówno od strony objawów zewnętrznych, fizjologicznych, jak i skutków wewnętrznych (halucynacji). To oczywiście za mało, żeby na tej podstawie twierdzić, iż S. przed napisaniem poematu sam zażywał opium – tak jak na podstawie dobrze napisanej powieści o mordercy nie można utrzymywać, iż jej autor musiał zbrodnię popełnić. Ale dość, by można fakt eksperymentowania z opium uznać za wielce prawdopodobny.

[...] Bohater *Powieści Greka*, Lambro, dyskretnie, ale jednoznacznie opowiada ukochanej dziewczynie o swoim nałogu. Przyznaje, że często świt zastaje go w stanie głębokiego uśpienia, z którego nie wyrywa go ani słońce, ani huk dział. Jest to sen sztuczny, pożądany w sytuacji, gdy życie stało się nie do zniesienia: „często sen przedłużę,/Aby w tym życiu żyć jak najmniej – nie snem."

[...] W opublikowanej w roku 1888 broszurze *Trzej wieszczowie nasi wobec Kościoła* Zygmunt Szczęsny Feliński pisze o autorze Króla-Ducha „Jeśli uwzględnimy zwłaszcza całkowite niemal osamotnienie jego w ostatnich latach, to zmuszeni będziemy przyznać, iż siła darząca tę niepospolitą duszę tak niezakłóconym wobec śmierci pokojem, z prawdziwie chrześcijańskiej wiary wytryskać musiała, pomimo że do wnętrza jej nieczystym dostawała się kanałem". Trudno o dobitniejsze i piękniejsze zarazem przyznanie, że geneza stosunku S. (niepospolitej skądinąd duszy) do śmierci oraz jego niezwykłego spokoju pod koniec życia była – narkotyczna.

Jan Zieliński, *Słowacki. SzatAnioł*, W.A.B., Warszawa 2009

III. Baron François de Tott w roku 1784 opisywał plac w Konstantynopolu, zwany jarmarkiem opiumistów, gdzie każdego dnia pod wieczór „amatorzy tego narkotyku schodzili się z przyległych ulic. Wzdłuż jednej strony placu ciągnął się rząd małych sklepików, ocienionych daszkami, z małymi kanapami, wystawionymi przez sklepikarzy dla wygody gości. Klienci dostawali pigułki opiumowe, które połykali z wodą. Po trzech kwadransach, najwyżej godzinie, przyjemne rozmarzenie niezawodnie ożywia te ludzkie automaty, sprawiając, że przybierają tysiące różnych póz, zawsze wesołych, zawsze ekstrawaganckich. Wtedy to scena jest najbardziej interesująca, wszyscy aktorzy są szczęśliwi i każdy wraca do domu w nastroju całkowicie irracjonalnym, ale tak niezmącenie radosnym, jakiego na drodze rozumu nie da się osiągnąć. Nie bacząc na drwiny napotkanych osób, które ich kosztem bawią się, prowokując do absurdalnych przemów, każdy z nich wyobraża sobie i czuje, że ma wszystko czego pragnie."
[...] opiumiści roją sobie, że wiedzie im się lepiej niż w rzeczywistości: podobnie jak to jest z heroiną i crackiem pod koniec XX wieku, narkotyzowanie się opium było powiązane z nędzą oraz upośledzeniem społecznym i ekonomicznym. W nadużywaniu opium na Wschodzie Europejczycy widzieli analogię do obyczajów biednej klasy robotniczej, topiącej troski w dżinie.

Richard Davenport-Hines, *Odurzeni. Historia narkotyków 1500-2000*, tłum. Agnieszka Cioch, W.A.B., Warszawa 2006

V

KORDIAN: KRAJOBRAZY I KONTEKSTY

Z Szymonem Kaczmarkiem rozmawia Żelisław Żelisławski

Dokonałeś na tekście Słowackiego dość brutalnych zabiegów adaptacyjnych: dużej liczby cięć, rozbicia tytułowej postaci na Starego Kordiana i Młodego Kordiana. Akcję dramatu napisałeś właściwie na nowo. Dlaczego w takim razie zająłeś się tym tekstem, skoro wymagał tak intensywnych zabiegów adaptacyjnych, co Cię do tego skłoniło?

Dla mnie Słowacki przede wszystkim był poetą, dopiero później dramatopisarzem. Jego dramatopisarstwo wynikało z tęsknoty za tym, aby poezja nie istniała jedynie na papierze, ale była wygłaszana: na scenie i w określonym kontekście. Poezja Słowackiego potrzebuje krajobrazu i kontekstu. Inspiracja dla wszystkich moich zabiegów adaptacyjnych wynikała z samego tekstu, przede wszystkim z lektury monologów Kordiana, które wydają mi się skrajnie inne od dramatu traktowanego jako całość. Czytając w oderwaniu, zobaczyłem rzeczy, których nigdy wcześniej tam nie widziałem, o których nie usłyszałem w szkole, których nie zobaczyłem w żadnej inscenizacji: przede wszystkim przewijające się przez wszystkie monologi marzenie o śmierci. Radykalność dokonanych przeze mnie skrótów wynika z chęci skupienia się na wątku „samobójczym", który uważam za kluczowy i dominujący. Nie tylko w akcie pierwszym, ale także w drugim i trzecim. Zależało mi na jego czytelnym wyeksponowaniu, ustawieniu go w centrum jako kontekstu dla wszystkich pozostałych wątków.

Skąd pomysł na dwóch Kordianów? Co wynika z tego rozbicia? Jak kształtuje się ich wzajemna relacja?
W mojej adaptacji znalazły się postaci Starego Kordiana, człowieka sparaliżowanego i proszącego o eutanazję, i Młodego Kordiana, jego opiekuna, ale też kogoś, kto pomaga mu w konfrontacji z przeszłością: relacjami z bliskimi, młodzieńczą próbą samobójczą. Stary Kordian zaprasza swoją rodzinę do wspólnego czytania jego adaptacji dramatu Słowackiego. Dlaczego to robi, czego chce, jest w pewnym stopniu jego tajemnicą, ale wiemy, o co w ten sposób prosi: o pomoc w zakończeniu życia i akceptację tej decyzji. Akceptację, która jest mu niezbędna, bo sam nie jest w stanie swojego życia zakończyć. Chce namówić rodzinę do przeżycia żałoby jeszcze za życia, chce skonfrontowania ich ze swoją śmiercią.
Podział tekstu pomiędzy te dwie postaci nie jest specjalnie znaczący, gdyż tak naprawdę w żadnym momencie nie dokonuję rozbicia postaci Kordiana. Cały czas opowiadamy o Kordianie z dramatu Słowackiego. Opowiadamy o nim poprzez dwóch ludzi, których nazywamy Starym i Młodym Kordianem i którzy posługują się jego słowami. Stary Kordian jest nośnikiem sensu tych tekstów, a Młody pomaga mu ten sens wydobyć – nie tylko realizować pewne działania, zastępując nieruchome ręce i nogi, ale też pomagając coś przekroczyć, powiedzieć mocniej, dobitniej.

W swoją adaptację wpisałeś coś, czego nie ma w tekście Słowackiego: sytuację, w której Kordian konfrontuje własną rodzinę – ojca, matkę – z samobójstwem: zarówno ze wspomnieniem o młodzieńczej, nieudanej próbie, jak i z teraźniejszą prośbą o eutanazję.
Nie wydaje mi się, żeby historia rodzinna była nieobecna w dramacie Słowackiego, choć oczywiście postaci Ojca i Matki nie pojawiają się w tekście bezpośrednio. Kordian przez cały czas znajduje się poza domem, ale nie oznacza to, że dom, rozumiany jako struktura rodzinna, nie determinuje go, choćby na zasadzie czegoś, od czego próbuje się odciąć. W pierwszym akcie spotyka się z Grzegorzem, który pełni wobec niego funkcję ojcowską, można powiedzieć, że jest figurą Ojca, i Laurą, swoją pierwszą miłością, ale przede wszystkim ucieka od Matki – nie chce, żeby

ona była w pobliżu dzień przed popełnieniem samobójstwa. Ta nieobecność jest u Słowackiego bardzo wyraźna i znacząca – ja jednak chciałem pójść w drugą stronę i zobaczyć, co by się stało, gdyby Matka jednak się pojawiła.

Robiłeś już wcześniej *Kordiana* jako egzamin w szkole teatralnej. Czy mógłbyś powiedzieć coś o tym egzaminie? Czy spektakl w Starym Teatrze jest w jakimś stopniu kontynuacją tamtej pracy czy stanowi zupełnie nowy etap myślenia?
Wydaje mi się, że w dużym stopniu stanowi kontynuację. Tamten projekt wyniknął z postawionego przez profesor Ewę Kutryś zadania, które polegało na wyciągnięciu monologów z pierwszego aktu, który wydawał się nam najbardziej aktualny, i przepisania ich na współczesny język. To było krótko po warsztatach z Feridunem Zaimoğlu i Günterem Senkelem – dramaturgami Luka Percevala. Rozmawialiśmy o ich pracy nad *Otellem*, o tym, co zrobili z językiem w swojej adaptacji Szekspira.
Chciałem spojrzeć na pierwszy akt *Kordiana* jako na rodzaj pamiętnika samobójcy – naprowadziła mnie na to scena odczytywania przez Laurę wiersza Kordiana, w którym podmiot snuje marzenie o tym, że będzie przemawiał do ludzi zza grobu i projektuje tę przemowę z przyszłości. Starałem się przepisać monologi korzystając właśnie z języka pamiętników, wpisów na blogach i forach internetowych, młodzieńczych wierszy. Języka przeważnie mało samoświadomego, niekoherentnego stylistycznie, żenującego i kiczowatego. Zupełnie innego niż precyzyjnie kształtowany język poezji Słowackiego, który czasami może być żenujący, ale zawsze jest doskonale zorganizowany. Interesowało mnie rozbicie tej struktury retorycznej, rymów, rozluźnienie reguł – powiedzenie tego mniej „formalnie".
Na kolejnym etapie projektu pracowałem z aktorem Łukaszem Ignasińskim nad jego osobistymi historiami, które układaliśmy w duży monolog, bliski samobójczym wątkom z monologów Kordiana. Naszym założeniem było, że każdy człowiek tego rodzaju fascynacje w swoim życiu przeżywa i przepracowuje.
Chyba najsilniejszą nicią łącząca obie moje prace nad *Kordianem* jest chęć przyjrzenia się pewnym formom rezygnacji z życia jako świadomym wyborom egzystencjalnym radykalnie

komunikowanym społeczeństwu. Nie interesuje mnie samobójstwo jako rezultat choroby psychicznej czy młodzieńczej egzaltacji – to perspektywa, która pragnienie śmierci zamienia w coś patologicznego, przynależnego wyłącznie ludziom cierpiącym na zaburzenia postrzegania rzeczywistości. Kordian w jednym z pierwszych monologów mówi: „Myśl Boga z tworów wyczytuję ziemi". Jedyną myślą, jaką Kordian wyczytuje z jesiennego krajobrazu, na który patrzy, jest myśl śmierci, wpisana w przyrodę, w cykl pór roku, umieranie drzew i opadanie liści. Coś podpowiada mu, że powinien się w ten cykl wpisać – nie ma ochoty z tym walczyć.

Z pokazu tamtej sceny w PWST najmocniej zapadły mi w pamięć dwie rzeczy: obraz młodego chłopaka unieruchomionego na wózku oraz zderzenie języka tych prywatnych historii z poetyckim językiem Słowackiego, który dzięki temu zderzeniu brzmiał zaskakująco mocno i prosto.
Tamten Kordian też był sparaliżowany. Był młodym chłopakiem siedzącym nieruchomo na fotelu, miał nogi przykryte kocem. Opowiadał o tym, że jego życie od początku było w pewien sposób „zaprzyjaźnione" ze śmiercią. Tak jak inni pragnęli żyć, dojrzewać i wzrastać – tak on był zafascynowany śmiercią. Tak jak inni lubili spędzać czas słuchając muzyki czy oglądając telewizję, tak on lubił spędzać czas w okolicznościach, w których miał możliwość zetknięcia się ze śmiercią. Opiekował się swoim umierającym dziadkiem, a kiedy ten umarł – zamieszkał w jego pokoju. Przesiadywał z kolegami na torach kolejowych, był też świadkiem samobójstwa swojego przyjaciela. I tak jak inni poszli na swoje wymarzone studia, tak on chciał zrealizować swoje marzenie o śmierci. Nie pamiętam już, czy to był skok pod pociąg czy strzał w głowę. W każdym razie jego paraliż był wynikiem tej nieudanej próby samobójczej. Po opowiedzeniu tej historii własnymi słowami, aktor wypowiadał fragment z *Kordiana* i nagle okazywało się, że ma on wiele wspólnego z wcześniejszym monologiem. Byłem zaskoczony, że zderzenie poezji z radykalną sytuacją paraliżu, niemożności poruszania się, nie ograniczyło jej, lecz przeciwnie: przyniosło jakiś dodatek, pomagało wyrazić więcej.

Wykorzystanie poezji do mówienia o rzeczach ostatecznych jest tematem pierwszej części Twojej adaptacji: spotkania rodzinnego, na którym ma się odbyć rozmowa o eutanazji prowadzona słowami Słowackiego. Dlaczego ci ludzie chcą w tej sytuacji rozmawiać ze sobą Słowackim?
Zaproszeni na to spotkanie ludzie wcale nie chcą rozmawiać Słowackim. Słowackim chce rozmawiać sparaliżowany Stary Kordian, który ich do tego zaprasza. Być może dla Starego Kordiana język potoczny czy język argumentów „obrońców życia i świata" jest tak samo niezrozumiały jak dla nich poezja Słowackiego i gdyby nie ta poezja, ich rozmowa nie doszłaby do tego punktu, do którego dochodzi dzięki *Kordianowi*. To trochę podobnie jak w przypadku konwencji czy gry towarzyskiej: czasami klarowna i narzucona struktura gry towarzyskiej daje oparcie i jest w stanie doprowadzić nas gdzieś dalej niż swobodnie prowadzona rozmowa. Czasem dlatego, że nie mamy o czym ze sobą rozmawiać, innym razem dlatego, że temat, o którym mamy rozmawiać, jest na tyle mocny i ostateczny, że nie jesteśmy w stanie o nim mówić. Możemy co najwyżej płakać, krzyczeć albo pokłócić się i wyjść, trzaskając drzwiami, ale nie umiemy racjonalnie wydobywać słów. Poezja Słowackiego jest w tej sytuacji czymś kuriozalnym, ale też dającym oparcie: ktoś zaprasza mnie na rozmowę o swojej śmierci, a każe mi czytać *Kordiana*.

Pytanie, dlaczego każe im czytać właśnie *Kordiana*...
Dlaczego *Kordian*? Po co robić *Kordiana*? Od reżysera zawsze wymaga się, żeby znał odpowiedzi na te podstawowe pytania. Chciałem przenieść te pytania w świat, który pokazuję. Zainteresowała mnie sytuacja, w której ktoś poza teatrem, powiedzmy w domowym zaciszu, wykorzystuje tekst, aby poprzeć swoje przekonania i tezy. Haniebnie wykorzystuje literaturę, nagina do swoich celów. Powiedziałeś na początku, że mocno pociąłem tekst. Może to nie ja pociąłem ten tekst, może to Stary Kordian pociął go zgodnie ze swoim pomysłem. Zrzucam swoją reżyserską odpowiedzialność na kogoś innego i nie czytam tego tekstu przez siebie, tylko przez tę skonstruowaną postać. Postać, która niekoniecznie jest reżyserem, ale na pewno intelektualistą, dla którego *Kordian* jest ważnym, być może najważniejszym

tekstem kultury. Inspiracją dla postaci Starego Kordiana w dużym stopniu stanowią bohaterowie filmów *W stronę morza* Alejandro Amenábara i *Inwazja barbarzyńców* Denysa Arcanda: intelektualiści dotknięci paraliżem lub ciężką chorobą, nie mający już niczego oprócz słów, które mogą wypowiadać – walczących o swoje prawa jedynie przy pomocy słów. Ramon Sampedro, główny bohater *W stronę morza*, pisze wiersze i książkę, które są kluczowymi elementami jego rozmowy ze światem. W *Inwazji barbarzyńców* mamy do czynienia z Rémym, umierającym na raka profesorem literatury, dla którego książki i przebywanie z przyjaciółmi, podzielającymi jego fascynację kulturą, stanowią sedno życia. Dla Starego Kordiana książki są czymś niezbędnym: może czytać, może mówić – to mu pozostało. Z drugiej strony odwołuje się do czegoś, co wszyscy znamy – do lektury szkolnej. Pokazuje, że nie jest tak bardzo osobny, że jego pragnienie nie jest czymś tak wyjątkowym i niezrozumiałym, jak mogłoby się wydawać. Zdaje się mówić: „Kordian, młody, piętnastoletni chłopiec", bohater narodowy, chce tego samego. Czytają o tym dzieci w szkole, a mnie zabrania się tego pragnąć i to pragnienie wypowiadać.
Filmy Amenábara i Arcanda w jasny sposób opowiadają się za eutanazją, ich bohaterowie są do siebie bardzo podobni, choć Rémy z *Inwazji...* ani nie jest sparaliżowany (cierpi na nieuleczalnego raka), ani nie walczy o prawo do eutanazji (zostaje ona wykonana nielegalnie). Ich wizerunki kształtowane są bardzo pieczołowicie i prezentowane z jasnej, pozytywnej strony. To ludzie ponadprzeciętnie inteligentni, świadomi, racjonalni, ale też normalni, nie wywyższający się. Mówiący klarownie i zrozumiale, bo właśnie o zrozumienie im chodzi. O zrozumienie, że ich sytuacja wcale nie jest tak odległa od tego, co może spotkać każdego z nas, kiedy zachorujemy.

Czy nie jest tak, że Stary Kordian sięgając po *Kordiana* Słowackiego – tekst, w którym samobójstwo albo jest odwlekane, albo się nie udaje – w pewien sposób programuje własną porażkę?
Gdyby Stary Kordian miał się stać ucieleśnieniem spełnionego marzenia o śmierci i był pewien, co go czeka na końcu drogi, w którą wyrusza, to mielibyśmy agitkę, sztukę z narzuconą tezą.

Nie potrzebowałby literatury – wystarczyłby transparent. Zaplanowane przez niego czytanie to zdecydowanie bardziej dialog filozoficzny, niż dramat sądowy, choć szybko okazuje się, że często trudno te dwa gatunki od siebie oddzielić. Między drugim a trzecim aktem dramatu Słowackiego następuje przejście: prywatne historie i rozterki Kordiana zostają wprzęgnięte w Historię powszechną. Chmura znosi Kordiana z Mont Blanc i mówi mu: „Oto Polska, działaj teraz". Chmura dostrzega go w sytuacji samobójczej, na szczycie góry i mówi mu, żeby zrobił coś ze swoim samobójstwem, wprzągł je w jakieś dzieło. To kolejny powód, dla którego zainteresowała mnie sytuacja osoby proszącej o eutanazję, bowiem mam wrażenie, że rządzi nią podobny mechanizm: prywatna historia człowieka, często zamkniętego w mieszkaniu, szpitalu, czy hospicjum nagle staje się materiałem dla dzienników telewizyjnych i trafia na pierwsze strony gazet. Tylko dlatego, że ci ludzie odważyli się wyrazić pewne żądanie, mówi się o nich podczas kazań w kościołach, pisze książki, artykuły, przeprowadza się dyskusje etyczne w oparciu o ich przykład.

Ich prywatna walka o własną sprawę staje się głosem w ciągnącej się od lat Sprawie: sporze o eutanazję w ogóle.
Tak, problem w tym, że te dwie „sprawy" się nie spotykają. W jaki sposób toczona publicznie dyskusja, w której padają na ogół wciąż te same argumenty, ma się do jednostkowych sytuacji tych ludzi, ich cierpienia, które trudno nam sobie wyobrazić? I jak intymna sytuacja tego człowieka ma się do tych wszystkich tez, jakie są granice intelektualnego dywagowania na temat cierpienia, haseł obrony życia ludzkiego i jego świętości, które służą za zasłony dymne, środki na uspokojenie sumienia. Wzdrygamy się przed wzięciem odpowiedzialności za ustanowienie prawa z lęku, że ktoś na tym, lub na tamtym świecie, obarczy nas winą za śmierć tych ludzi. To niedojrzały strach przed wolnością, rezygnacja z myślenia na rzecz świętego spokoju.

U Słowackiego to „wprzęganie" sprawy w Sprawę może też mieć trochę inny aspekt: aspekt bycia ikoną, cierpiącym herosem, bohaterem. *Kordian* jest przesiąknięty metaforyką i wyobraźnią ofiarniczą. Tam rolę ikony odgrywa Winkelried. Problem w tym,

że jest to ikona trochę „szemrana". Według jednej z wersji legendy, Winkelried wcale nie rzucił się na włócznie wroga z okrzykiem: „Droga dla Wolności", jedyne, co wtedy wykrzyczał, to prośba do towarzyszy o opiekę nad jego rodziną. Według jeszcze innej wersji miał na sobie bardzo wytrzymałą kolczugę, dzięki której przeżył ten samobójczy czyn i dożył późnej starości. Kordian Słowackiego również jest takim „szemranym" bohaterem. Chce złożyć się w ofierze, ale mdleje. Pcha się na krzyż, ale nie myśli o tym, czy zbuduje jakiś mit, czy nie. Jezus zgromadził wokół siebie dwunastu uczniów, których nauczył tego, jak mają nieść jego mit i dopiero potem umarł na krzyżu. Ale oni już doskonale wiedzieli, jak mają to zinterpretować. Kościół narodził się właśnie z tych dwunastu fascynatów, których Jezus doskonale do tego zadania przygotował. Kordian nikogo do niczego nie przygotowuje. Nagle okazuje się, że ten Kordian nie jest żadnym bohaterem, nie ponosi ofiary za cierpiący naród – chce po prostu umrzeć. Dla siebie. Nie dla innych.

koncepcja programu ___ Żelisław Żelisławski
redakcja ___ Agnieszka Fryz-Więcek
opracowanie graficzne ___ Marcin Przybyłko
opracowanie komputerowe ___ Piotr Kołodziej
© Stary Teatr, Kraków 2012

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
www.stary.pl

Sekretariat
tel. 12 421 29 77, fax 12 421 33 53, sekretariat@stary.pl

Kasy biletowe
ul. Jagiellońska 1, tel. 12 422 90 80
ul. Starowiślna 21, tel. 12 428 47 00
prowadzą sprzedaż:
— od wtorku do soboty 10.00 — 13.00 i 17.00 — 19.00 oraz 2 godziny przed przedstawieniem
— rezerwację przyjmuje się od dnia ogłoszenia repertuaru

Biuro Obsługi Widzów
pl. Szczepański 1
tel. 12 422 40 40, fax 12 292 75 12
rezerwacja@stary.pl
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze,
zawieranie umów abonamentowych
od poniedziałku do piątku 9.00 — 17.00, sobota 9.00 — 13.00

SPONSOR GŁÓWNY

BANK PEKAO SA
Member of UniCredit Group

Mecenas Roku 2011
Laureat Doroczne Nagrody
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

PATRONI MEDIALNI

INTERIA.PL gazeta ams MODNY O.pl
empik.com KAR NET TVP KRAKÓW Krakow24.TV Classic

ze zbiorów
Instytutu Teatralnego

Nowy cennik 16-kartkowy z popisem [illegible]
[illegible] Cena detaliczna zł 1,-
Kieszonkowa Zakłada Papierniczego
im. Jarosława Dąbrowskiego
w Bielsku

KORDIAN

według Juliusza Słowackiego

scenariusz i reżyseria ____ **Szymon Kaczmarek**

scenografia ____ **Kaja Migdałek**

reżyseria świateł ____ **Katarzyna Łuszczyk**

współpraca dramaturgiczna
i opracowanie muzyczne ____ **Żelisław Żelisławski**

obsada:
Stary Kordian ____ **Adam Nawojczyk**
Młody Kordian ____ **Szymon Czacki**
Matka ____ **Iwona Bielska / Beata Paluch**
Ojciec ____ **Jacek Romanowski**
Laura ____ **Małgorzata Hajewska-Krzysztofik**
Ksiądz ____ **Zbigniew Ruciński**

premiera 21 stycznia 2012 na Scenie Kameralnej

Wykorzystany w spektaklu film *Cisza* w reż. Macieja Cuske
został udostępniony dzięki uprzejmości Szkoły Wajdy.

Narodowy Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
założony w 1781 roku, sezon 180

Dyrektor Naczelny i Artystyczny —— Mikołaj Grabowski
Zastępca Dyrektora —— Aleksander Nowak
Kierownik muzyczny —— Mieczysław Mejza

koordynacja pracy artystycznej i impresariat ____ Kinga Głowacka
Ewa Stępień, Urszula Wać, Janusz Jarecki
promocja ____ Barbara Kwiatkowska
Agnieszka Więckowska, Maria Trzupek
dział literacki ____ Agnieszka Fryz-Więcek, Szymon Wróblewski
Elżbieta Bińczycka

inspicjent ____ Hanna Nowak
sufler ____ Iwona Gołębiowska
światło ____ Adam Piwowar
dźwięk ____ Mieczysław Guzgan
brygadzista sceny ____ Jacek Puzia
charakteryzacja ____ Aleksandra Bałuszek
specjalista ds. kostiumów ____ Joanna Folfasińska
pracownia krawiecka damska ____ Elżbieta Rachwał
pracownia krawiecka męska ____ Fryderyk Kałkus
pracownia butaforska ____ Jerzy Cieślicki
pracownia malarska ____ Małgorzata Talaga
pracownia stolarska ____ Zbigniew Wąsik
pracownia ślusarska ____ Adam Rojek
pracownia tapicerska ____ Jan Regulski
kierownictwo techniczne ____ Krzysztof Fedorów, Tadeusz Kulawski

№ 177
Sezon 2011/2012
Premiera
21 stycznia 2012 r.

AFISZ TEATRALNY.

Słowacki w Starym Teatrze

Twórczość wielkich romantyków za ich życia i dwie dekady po śmierci nie była powszechnie znana w kraju, nie wystawiał ich też żaden teatr. Powszechnie uważano, że dramaty romantyczne ze względu na otwartą formę, zerwanie z zasadą trzech jedności nie nadają się na scenę. Nie sprzyjała też autorom, tworzącym na emigracji, sytuacja w kraju rozdartym zaborami, gdzie obowiązywała cenzura prewencyjna i zakaz druku „wywrotowych, niebezpiecznych" utworów o treściach narodowo-patriotycznych.
Wyjątek stanowiła scena krakowska. Tu pojawił się w roku 1848 (czas Wiosny Ludów) fragment *III części Dziadów* Mickiewicza, zaś podczas drugiej dyrekcji Tomasza Chełchowskiego (1849–1853), który jako zdolny pedagog i odkrywca talentów rozwijał w aktorach cechy romantycznego realizmu – wystawiono po raz pierwszy dramat Juliusza Słowackiego. Premiera *Mazepy* odbyła się w dwa lata po śmierci autora – 5 czerwca 1851 roku. Cztery lata wcześniej, prawdopodobnie za wiedzą Słowackiego, 13 grudnia 1847 roku miała miejsce światowa prapremiera dramatu w Teatrze Narodowym (Nemzetinszihar) w Budapeszcie. Od krakowskiej premiery *Mazepa* na długie lata stał się najczęściej wystawianym, najpopularniejszym utworem poety, aż do roku 1862 był jedynym dramatem Słowackiego goszczącym na polskich scenach. W tym roku (zaraz po lwowskich prapremierach) wystawiono w Krakowie *Marię Stuart*, w kilka lat później *Balladynę* (1868) i *Lillę Wenedę* (1869). Otwarcie sceny krakowskiej zawdzięcza Słowacki aktorom, a tak naprawdę wybitnym aktorkom tej sceny, które wybierały jego utwory na swoje benefisy i zatrzymywały w repertuarze jako role popisowe. Zaczęła Teofila Cenecka jako Amelia w prapremierowym *Mazepie*. Dekadę później Helena Modrzejewska zagrała tytułową Marię Stuart (m.in. z tą rolą wyruszyła na podbój Warszawy) i Goplanę w *Balladynie*. Największą orędowniczką autora *Kordiana* była Antonina Hoffman. Dzięki kreacjom tej artystki i wsparciu dyrektora Stanisława Koźmiana krakowski Teatr Polski zaczęto nazywać „domem Słowackiego". W tym czasie w roku 1866 ukazała się monografia poety autorstwa Antoniego Małeckiego, który wydał również wszystkie dzieła Słowackiego (wiele z nich pozostawało dotąd w rękopisach). Teatr Krakowski dał prapremiery *Mindowe* (1869), *Beatrix Cenci* (1872), *Księcia Niezłomnego* (1974), mimo wcześniejszych wystawień w Stanisławowie (1867), a także Lwowie – traktowana jako właściwa premiera – *Fantazego* pod tytułem *Niepoprawni* (1878) i *Horsztyńskiego* (1879). W archiwum Walerego Rzewuskiego zachowały się zdjęcia aktorów w rolach z dramatów Słowackiego m.in.: Helena Modrzejewska jako Maria Stuart, Antonina Hoffman – Beatrix Cenci w zawoju na głowie „której kostium i ucharakteryzowanie się modelowane było według obrazu Guido Reniego", seria zdjęć Antoniny Hoffman w kostiumach Balladyny, Feliks Benda jako Mazepa, Bolesław Ładnowski w zbroi husarza jako Kirkor, Ludwik Solski w roli Ślaza.
W swojej powojennej historii Stary Teatr niezbyt często sięgał po utwory Słowackiego. W 1948 roku Włodzisław Ziembiński wyreżyserował *Marię Stuart* w oprawie scenograficznej Karola Frycza. *Zawiszę Czarnego* w scenografii Tadeusza Kantora opracował dramaturgicznie i wyreżyserował Jerzy Goliński (1959). Konrad Swinarski stworzył inscenizację *Fantazego* (1967), zrywającą z dotychczasową tradycją wystawiania utworu. W wiele lat później (1991) Tadeusz Bradecki pokazał interpretację tego dramatu z Krzysztofem Globiszem w roli tytułowej. Jerzy Jarocki stworzył niezapomnianą inscenizację *Snu srebrnego Salomei* (1993) z muzyką Stanisława Radwana, w scenografii Barbary Hanickiej i Kazimierza Wiśniaka; w obsadzie znaleźli się m.in.: Dorota Segda (Salomea), Jerzy Radziwiłowicz (Stempkowski, regimentarz), Jerzy Trela (Gruszczyński), Jan Frycz (Sawa). Wśród najmłodszego pokolenia reżyserów oryginalną interpretację *Księdza Marka* zaprezentował w 2005 roku Michał Zadara w ramach cyklu re_wizje romantyzm.

Mazepa 1851

Prawda; złe przedstawienie popsuje ci iluzję, tę poetyczną grę własnej wyobraźni. Z czego wynika, że gra aktorów i wystawa, powinny, jeżeli nie przewyższać wyobraźnię, to przynajmniej stać z nią na równi. A czyliż na naszej scenie (od kilku miesięcy) sposób przedstawiania nie jest o wiele niższy od najuboższej imaginacji? – Czyliż co chwila nie obrażają nas niestosowności ubioru, dekoracji, rozdania ról, z dodatkiem zupełnego niedostatku sprzętów i rekwizytów, jakby po sekwestracji komorniczej; dodajmy muzykę okropną – cuchnący olej (z lamp oświetlających scenę – przyp. red) – i tysięczne inne drobne nieszczęścia; a nie zdziwimy się, czemu tak serce Krakowian od sceny ojczystej odpadło. Po takim to usposobieniu mieszkańców dla teatru i teatru dla mieszkańców, niewiele mogliśmy rokować dla tragedii Juliusza Słowackiego po raz pierwszy zjawiającej się na naszej scenie. Stawały nam w myśli owe gęstą ręką rozsypane nader efektowne sytuacje, namiętne wybuchy kochanków, pewne wyrazy mające siłę gromu teatralnego, a w ogóle dykcja trudna, pełna skoków i tej zgrzytającej ironii, która cechuje sposób autora *Beniowskiego*. Któż tu potrafi oddać ów dumny, zazdrosny, nieugięty charakter Wojewody? kto figlarnego, a w pewnych chwilach tak szczytnego pazia – Mazepę? kto Zbigniewa – zawikłanego w tak nieszczęśliwy i pełen najtragiczniejszych perypetii romans, jak Romeo Szekspira? kto utrzymać rubaszną fantazję szlachty? Prawdziwie, ogromne rozmiary tego dramatu, zdały nam się przechodzić objętość i wagę, jaką zwykle artyści nasi dźwigać przyzwyczajeni. Żałowaliśmy nawet pannę Cenecką, że tragedię tę obrała na swój benefis – pewni będąc, że zrobi najgłośniejsze *fiasco*. Tymczasem przedstawienie jej czwartkowe przewyższyło te nadzieje i obawy nasze; sztuka do końca utrzymała się grą artystów; wprawdzie nie taką, aby nic nie zostawiła do życzenia, ale lepszą, usilniejszą, wypracowańszą niż zazwyczaj. Sama beneficjentka w roli Amelii żony Wojewody umiała zająć nie tylko uwagę widzów, ale częstokroć kazała im zapomnieć, że są w teatrze, mianowicie w akcie trzecim w scenie pożegnania ze Zbigniewem, gdzie nie było nikogo, co by do głębi nie wzruszył się pięknymi słowy, którymi w pełności uczuć żegnała kochanka (...).

TEATR NARODOWY.
Benefis Panny Teofili Ceneckiéj.
We Czwartek dnia 5 Czerwca 1851 roku.
MAZEPA.
Początek o godzinie w pół do 8.

Nie wątpić, iż gra panny Ceneckiej musiałaby zadowolić od początku do końca, albowiem doskonale pojęła rolę niewinnej, a jednak pałającej grzeszną namiętnością Amelii, gdyby sam układ dramatu często sprzeczny wymaganiom scenicznym, nie psuł harmonii tej interesującej postaci. Dlatego wchodzimy w jej ambarasujące położenia w chwili, gdy Zbigniew walczy na śmierć z Mazepą, a ona zmuszoną jest stać w osłupieniu na scenie przez dobry kwadrans. Wina w tym autora, który nie umiał naznaczyć jej przyzwoitej roli albo też całkiem usunąć ją z przed oczu widzów. Co do innych osób – musimy oddać zasłużoną pochwałę panu Kalicińskiemu, że dobrze oddał roztrzepanego, figlarnego Mazepę; w chwili zaś gdy sobie przebija rękę, chcąc przypadek nocny króla wziąć na siebie, umiał się przybrać w godność, która go zrobiła bohaterem dramatu. Szkoda tylko, że śliczną tę scenę, która się udała Słowackiemu, zepsuł mozolnym dobywaniem szpady od boku królewskiego. Cóż to wadziło mieć broń przy sobie, zwłaszcza, gdy groził dwukrotny pojedynek. Zbigniew, pan Janowski, aczkolwiek rola ta nie na jego barki, nie zepsuł ogólnego efektu; żal tylko, że często słabym głosem mówił, przez co pozbawił nas najpiękniejszych wierszy. Pan Gołębiowski w roli Jana Kazimierza, był zimny jak marmurowy posąg; a przecież i historia i dramat powiadają, że to był król dosyć gorący w miłostkach. Pozostaje mi jeszcze mówić o Wojewodzie, starym mężu Amelii, a ojcu Zbigniewa; przedstawił go pan Linkowski. Oddać tylko największą pochwałę temu utalentowanemu artyście, iż w tej arcytrudnej roli – nie upadł; a raczej nie uczynił się śmiesznym, jak w *Bajbuzie* (dramat Adama Gorczyńskiego – przyp. red.). Przeciwnie wydał się on i w oczach publiczności tak groźnym, tak nieubłaganym, jakim był dla Amelii, lub wobec swego monarchy. Wszystko to jednak nie zdejmie grzechu pierworodnego, wytkniętego z początku tej recenzji. Sztuka bowiem nie szła jak należy, mianowicie w pierwszych scenach: aktorowie mieszali się, nikt nie wiedział kto ma wejść, kto wyjść; kto mówić, a kto milczeć... Scena pożegnania zepsutą także została przez pojawienie się Amelii ze Zbigniewem, wpierw nim Mazepa zakradł się do komnaty. Radzibyśmy, aby przy innym przedstawieniu podobne „drobnostki" nie trafiały się... Cóż teraz o samej sztuce powiedzieć?
Krytyka przed laty, wydała już swój sąd – my tylko to dodamy, że to próba dramatu – Słowacki nie znał jeszcze tajemnic sceny, a pisał w epoce Lukrecji Borgii i szalonych dramatów romantycznych. Stąd te trumny, te sztyletowania się, trucia i inne gwałtowności i rzuty namiętne niezgodne z duchem narodu. Wojewoda starzec, chrześcijanin, dumny jak król przebija się sztyletem – kto u nas co podobnego słyszał! Wreszcie scena przy zamurowaniu alkowy, tak niczym jest nieumotywowaną, że prawdziwie gniewać się przychodzi na taką nieudolność w kompozycji. Wiersz piękny, dykcja ożywiona, wiele poetycznych świecideł, a niekiedy brylantów – ocalają ten utwór, tak, że przy małym przerobieniu, może zostać na scenie.

„Czas" z 7 czerwca 1851

Fantazy 1967

Wszyscy, którzy oglądali *Fantazego* w Starym Teatrze, pamiętają pierwszą scenę przedstawienia: kurtyna odsłania jasno oświetlony pokój w domu Respektów. Salon. Są tam kolumny, gzymsy, ścienne malowidła, tylko wszystko przeżarte pleśnią i wilgocią. Tynk już gdzieniegdzie poodpadał, brud zatarł barwy. Wrota stodoły służą za drzwi do tego salonu. Na bocznej ścianie, pod ryngrafem, zawieszono skrzyżowane karabele, na innej wisi już lekko zmatowiałe lustro. Na zaniesionej słomą podłodze, obok stoliczka, leżą worki ziemniaków, wiązki cebuli, porozrzucane główki kapusty. A pomiędzy tym wszystkim spaceruje kura.
Potem, z rzadką u siebie rozrzutnością, Swinarski wraz ze Skarżyńskimi dla każdego aktu ustawia inną dekorację. Drugie wnętrze to buduar Idalii (akt IV) cały zasnuty czarnymi tiulami, zastawiony wykwintnymi, wyrafinowanymi w kształcie meblami z wysuniętą na pierwszy plan zdobną gryfami kanapką.(...) Zastanawiająca jest różnorodność stylistyczna scenografii, a jeszcze bardziej pełna niezgodność plastycznych i aktorskich konwencji. Niezborność ostra i wyrazista. Już wiersz, którego rytm i frazę utrzymują aktorzy, kłóci się z małym realizmem kapusty. Jeszcze wyraźniej gesty subtelnie wykańczane, pozowane układy ciała, kompozycja scenicznego ruchu ostentacyjnie „teatralna". Postaci ustawiają się na scenie jakby pozując do obrazu czy fotografii.(...) Jawnie naturalistyczne konwencje łączy z wyraźnie umownymi. Tak samo swobodnie miesza teatralne style i gatunki. Obok scen niemal cytowanych z naturalistycznego teatru (jak choćby pierwsza scena z kurą) pojawiają się fragmenty farsy (opóźnione wyjścia Fantazego w III akcie) czy salonowej komedii (wizyta Respektowej w domu Idalii). Podobnie zróżnicowane są style gry aktorskiej – naturalistyczny Aleksandra Bednarza (Jan), farsowy Tadeusza Wesołowskiego (Respekt). Barbara Bosak (Diana) gra w konwencji rapsodycznej tragedii.
Jednym słowem, Swinarski czyni w materii teatru to samo, co w dramacie Słowacki, skutecznie mieszając w jednym tekście komedię, romans, nawet tragedię. I tak samo jak robi to poeta, reżyser zaznacza ironiczny dystans wobec języka sztuki i własnej twórczości.

Na drugim planie Jerzy Bińczycki (Kajetan). Fot. Wojciech Plewiński

Joanna Walaszek
Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje
PIW
Warszawa 1991

Opracowała:
Elżbieta Bińczycka