STARY
TEATR
NIEBOSKA
KOMEDIA

Z listów ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

Genewa, 26 listopada 1831, do gen. Wincentego Krasińskiego

[...] Co zaś się tyczy mojej egzaltacji, na którą się gniewa, z której się śmieje kochany Papa, czasami muszę rękę położyć na sercu i wyrzec pokornym głosem: Mea culpa, mea maxima culpa, confiteor[1]. *Ależ niech sobie Papa zważy, w jaki wiek i wpośród jakich okoliczności się dostałem, z silnymi namiętnościami, z wyobraźnią z ognia. Zaiste, jeśli kiedy masy bywały uniesione egzaltacją w każdym względzie, to teraz inaczej być nie może, bo juści temu, kto zważa, oczywistym jest, że szybko zbliża się upadek teraźniejszego towarzystwa europejskiego, że wszędzie równowaga zerwana, nadpsuta zgoda, nadwątlone posady i pod zasłoną zawichrzeń i nieładu coś nowego, nieznacznego, o którym nie domyślamy się nawet, usiłuje wyjść na wierzch i świat ten zagarnąć; w podobnym jesteśmy położeniu do państwa rzymskiego, konającego pod napadem barbarzyńców. I wtedy cywilizacja wysokiego była doszła stopnia, i wtedy już ludzie nasycili się byli wszystkim do woli, do sytości: naukami, poezją, rozkoszami, krwią gladiatorów, więc wpadali w nudę i niemoc, a drudzy, jeszcze niezupełnie bezsilni, spieszyli z używaniem przyjemności życia, bo czuli koniec bliski, zagrażający. [...]*

My dzisiaj inaczej postępujem co do formy, tak samo co do ducha. Spieszą się ludzie z swoimi pismami, mowami, systematami. Nie ma dnia, żeby czegoś nie wynaleźli, nie odkryli, żeby starych gałganów nie zeszyli w świeże chorągwie, pod które zwolenników cisną się tłumy. Kto kiedy widział więcej zbytku w uroczystościach, w obiadach, w balach? Teatra paryskie i londyńskie brzmią muzyką niezrównanego dźwięku, rażą oczy przepychem, najwyborniejszą sztuką. Ogromny ruch wszędzie się objawia. Lud wycina żołnierzy po miastach i pali domy. Poeci szaleją i nie dadzą odpocząć drukarzom. Filozofowie marzą o nowych zbawicielach świata. Sekty nowe zjawiają się w Anglii.

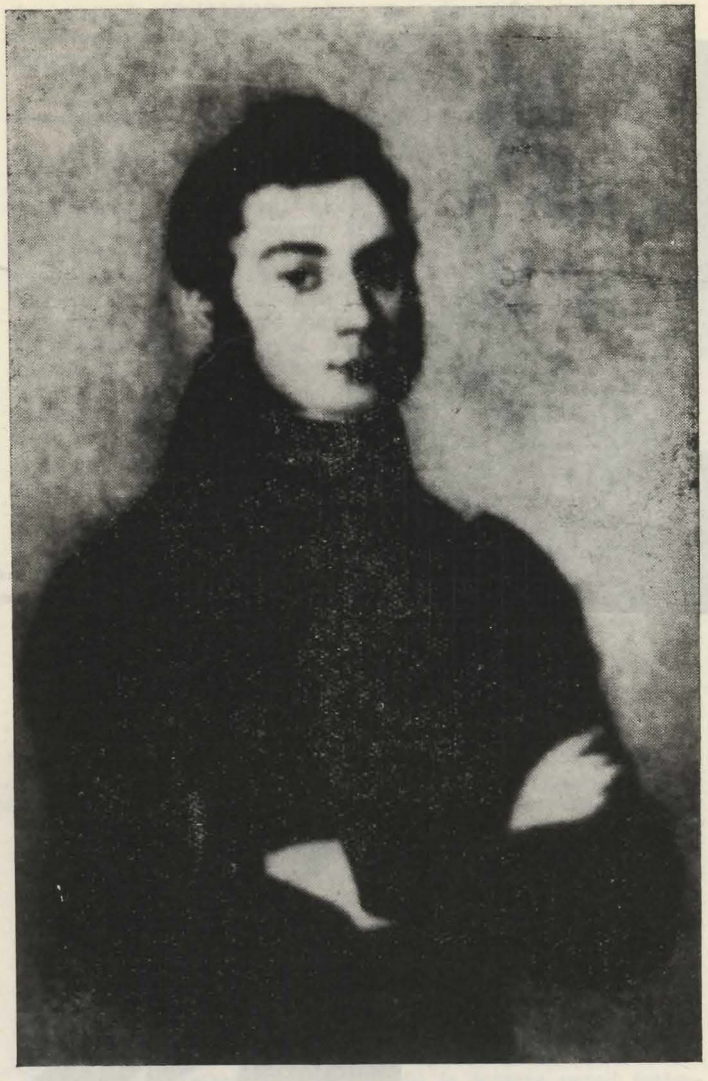
W Londynie jest ogromna kaplica bez ołtarza, bez ozdób, jedną tylko lampą oświetlona, która co dzień z rana przed wschodem słońca, przy grubej mgle, napełnia się metodystami. Na ambonę wstępuje człowiek olbrzymiego wzrostu, potrząsający gęstwiną włosów na głowie i oświadcza przytomnym wyciągając konwulsyjnie do nich obie ręce, u których czarne wiszą rękawy, że Duch Święty natchnął go i tych, co wierzą w niego, nowym językiem. Zaledwo skoń-

1 Moja wina, moja bardzo wielka wina, wyznaję (ze spowiedzi powszechnej w czasie mszy).

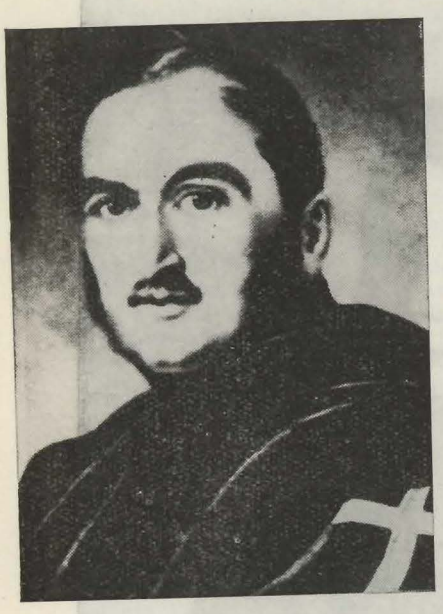
czył, aliści młoda dziewczyna obok przeraźliwy krzyk wydaje i zaczyna mówić nie słyszaną nigdy mową, której nikt nie rozumie, której ona sama nie pojmuje, nadymają się jej piersi, pianą śliny na ustach, wraca natchnienie delfickie po dwudziestu wiekach letargu, wreszcie pada z osłabienia i mdleje; zaraz druga jej miejsce zajmuje i tak wciąż, dopóki nie minie godzina przeznaczona służbie Bożej. Wtenczas ów Irwing, ów prorok znów powstaje z kazalnicy i ogłasza, iżby wszyscy mieli się ku żalowi i pokucie, bo tuż Pan odwieczny przybędzie.

W Paryżu st.-simoniści mają nadzieję, że nową wiarą świat ten stary odmłodnią, a tymczasem młodzież w nic nie wierzy, upija się marzeniami rozgorzałej wyobraźni kiedy się zatacza nad brzegami przepaści, w którą to całe pokolenie usnąć musi, chlubi się, że nową drogę odkryła, i spodziewa się na niej zwycięstw i chwały. Ale wszyscy jednozgodnie czegoś się spodziewają, przeczuwają, że coś wielkiego, strasznego ma nadejść, więc naprzeciw tej nieznanej mary wyprawiają swe myśli na podsłuchy, one jakiś szum posłyszą i wracają nazad; dosyć tego szumu, by oszalały. I w rzeczy samej, zdaje mi się, że jakowaś klęska olbrzymia zbliża się ku światu. Jest to posąg ogromny Izys okryty zasłoną, stąpający jak bogowie Homera naprzeciwko nas. On nam swojej nie odkryje twarzy, ale będzie karał zbutwiałe towarzystwo i druzgotał narody. A kiedy u jego stóp legną owe narody, on wtedy rysy odsłoni i welon swój zrzuci, by służył za całun tym trupom i gruzom. Dla przyszłych pokoleń on będzie słońcem i ojcem, dla nas jest aniołem śmierci i spustoszenia. Tym tylko sposobem mogę wytłumaczyć sobie ogół dzisiejszych wypadków i stan świata, odnosząc wszystko do gniewu Boga, zaczynającego grzmieć nam nad głowami, i wspominając sobie zawsze napad hord germańskich na państwo rzymskie.

Ależ choć taki jest ogół pełny zgrozy i nieszczęścia, bywają też w nim szczegóły nadobne, pełne energii i wielkości, i już to samo jest wielkim, żeby przypatrywać się końcowi świata, bo dla nas prawdziwym to będzie końcem świata. Nam, ludziom teraźniejszego pokolenia, trudne zaiste dostało się życie. Stoimy zawieszeni między przeszłością a przyszłością; kochamy przeszłość, bośmy jej dziećmi przecie, a wszystko nas od niej odrywa i popycha ku przyszłości, której nigdy nie ujrzemy, bo przed jej ustaleniem zapewnie kilka generacji jeszcze męczyć się i silić będzie, i upadnie wśród walki. Jedynym tu puklerzem jest wiara w Chrystusa i odwaga, bo całe nasze życie będzie burzą; darmo dumać o spokojności i zabawach lub szczęściu. Nie dla szczęścia zrodzeni jesteśmy, ale na pot krwawy, na ciągłą bójkę, nie tylko zewnętrzną z okolicznościami i wrogami, o tę mniejsza, ale wewnętrzną z naszymi sprzecznymi uczuciami, pamiątkami i nadziejami, które nie przestaną się nigdy ścierać, jedne drugie rugować z naszej duszy, a z tym wszystkim, choć tyle wycierpimy, choć tyle energii i dzielności rozwiniemy, przepadniemy na zawsze, bo w takowych czasach sława nie pyta się o imiona szczególne, ale tylko o masy. Ci tylko sławni na wszystkie wieki, którzy zamęt uciszają. Nam więc tylko spodziewać



Zygmund Krasiński
Według dagerotypu z r. 1834



Generał Wincenty Krasiński w stroju kawalera maltańskiego

Henryk Reeve w r. 1830

się nagród niebieskich, ale nie ziemskich, starać się o wzniesienie duszy, ale nie myśleć o chwale. Kielich to goryczy, wypić go trzeba, odrzucić byłoby słabością. [...]

Genewa, 6 grudnia 1831, do Henryka Reeve'a[1]

[...] Czym Ci kiedykolwiek powiedział, ja, który Ci mówiłem wszystko, że miłość moja do H.[2] miała jakiś cel praktyczny, namacalny, uwiedzenie, lub małżeństwo, że gdy mówiłem o niej przed Tobą, to jako o istocie, którą wielbiłem, lecz której nigdy nie spodziewałem się posiadać na ziemi, duszę raczej w niej widząc, niż kobietę. Kochałem ją, jak nikt jej kochać nie będzie. Byłem zdolny zginąć dla niej, przyszłość swą i majątek dla niej poświęcić, ale nigdy nie prosiłbym o jej rękę i zamienił złudzeń swoich w ciężką rzeczywistość. Od niej pragnąłem tylko serca. Henrieta Willan nie powinna być dla mnie nigdy małżonką, lecz była poetycznym punktem wyjścia dla całego mego życia. Dziś jest moją legendarną przeszłością, moją epoką bohaterską, a choć mną pogardza, zwracam jeszcze ku niej spojrzenia i myśli moje, gdy chcę w pieśń uderzyć lub działać, jak człowiek silny i energiczny. Lecz, gdy twoim pomysłem małżeństwa nasuwasz mi na myśl kontrakt i rejenta, starego ojca i siostry, służbę domową, brata nicponia, przygotowania przedwstępne i cały ciężar uprzęży, którą człowiek, żeniąc się nakłada na siebie, bezcześcisz wówczas, wierzaj mi, miłość moją i rzucasz błoto i piasek na minione sny. [...]

Kochanka moja i małżonka moja — co mówię? „Kochanka"? Tak bym dzisiaj mówił: „ukochana moja", gdyż dawniej nie byłbym nigdy śmiał jej powiedzieć „kochanko moja" — a więc ukochana moja i małżonka moja nigdy jedną osobą być nie mogą. Jedna była aniołem, czymś o wiele wyższym od kobiety, drugiej może nigdy nie będzie, a jeśli się znajdzie, będzie zwykłą niewiastą, zdatną do cerowania moich pończoch i podawania mi ziółek w dniach choroby. Czy kiedykolwiek marzyłeś, że będzie Twoją małżonką? Czyś jej kiedykolwiek pożądał? Czyś kiedykolwiek z radością i przyjemnością nad myślą tą się zastanawiał? Nie, odpowiem śmiało, gdyż znam duszę Twoją, gdyż krok w krok szedłem za Tobą w Twych marzeniach, poprzez wszystkie szały Twoje. Wielbiłeś obraz, bo wielbić go musiałeś. Lecz nigdy łoże małżeńskie, nigdy pierścień ślubny nie ukazał się, nie zabłysnął przed Twymi oczyma. Skąd wiec zrodził się ten dziwny projekt, ta wizja nieprawdopodobna, która zaigrała w skrętach Twojej wyobraźni? Dość dla mnie, gdy ją jeszcze przed śmiercią zobaczę. Nieskończone jej wspomnienie otoczy całe moje życie. Zresztą od dawna już odstąpiłem jej rękę bez zazdrości, bez goryczy człowiekowi, na którego wybór jej padnie, życząc jej, by była szczęśliwa i by mogła pochylać się z radością i rozkoszą nad kołyską swego dziecięcia.

---

[1] Henry Reeve (1813—1895) — przyjaciel Krasińskiego z lat genewskich.

[2] Henrietta Willan — Angielka, córka kupca, wyjechawszy z Szwajcarii wyszła w r. 1834 za mąż za p. Burdet.

A skąd, Henryku, przyszedł Ci do głowy projekt, mający dać mi spokój? Czyż zrodziłem się do spokoju? Czy stworzony jestem do spokoju małżeńskiego, drobnych przykrości, bezwładu? Życie moje będzie burzliwe, czeka mię niejedna przygoda i, być może, znajdę spokój dopiero między deskami trumny. [...]

Genewa, 11 grudnia 1831, do Henryka Reeve'a

[...] I ja także muszę Ci opowiedzieć historyjkę. Niedawno temu byłem w Ferney. Duchesne odwiedził tę, której spojrzenie nie jest już z tego świata, a ja podczas tego wszedłem do nędznego szynku tuż koło drogi, by wyczyścić fajkę, potwornie zapchaną i wypełnioną całkowicie gorzkim sokiem. Był to rodzaj pokoju, zadymionego, niskiego, pełnego szaf, z podłogą z cegieł i wielkim kominem, na którym trzaskał ogromny ogień poprzez mokre i zielone gałęzie, dokoła było mnóstwo rondli, a na łańcuchu czarny olbrzymi kocioł, otoczony wrzącą parą. Patrząc nań, myślałem, że zobaczę z pewnością „wieszcze siostry" [1]*, i rzeczywiście: obok siedziały dwie wieszcze siostry, ale młode i świeże. Byłoby to zachwycające i nie wywoływałoby wcale ponurego strachu, gdyby mię były powitały jako „tana Cawdoru". [...]*

[Jedna z dziewcząt] o oczach, jak czarne paciorki, biegała na wszystkie strony, ruszając się żwawo przy zmywaniu talerzy i czyszczeniu noży i śmiała się do rozpuku przy szmerze ostrzy, ocieranych o drzewo. [...] Ja zaś opowiadałem o robotnikach lugduńskich [2]*. „Dobrze zrobili, proszę pana" — zawołała czarna, wykręcając w swych rękach jakąś sztukę bielizny, jak by to była szyja dziecka. — „Chcą równości. Już od dawna obiecują nam równość w niebie; niechajże naprzód zacznie się na ziemi". „Osiągniemy ją w niebie — odpowiedziałem — jedynie za cenę nierówności na ziemi, a mówię wam wszystkim, że nie równości, lecz tyranii pragniecie". — „Ach, tak — rzekła z uśmiechem kobiety, która szuka wykrętu — tak, wiem, że równość jest niemożliwa na świecie. Lecz czyż nie dość długo zginaliśmy przed wami kolana? Niech się zmienią role, niech na każdego kolej przyjdzie, do licha!" I wybuchnęła głośnym śmiechem, od którego zadrżałem. Był to przedstawiciel ludu z oczyma młodej dziewczyny a z sercem tygrysim i głodem w łonie. „Tak więc chcecie, byśmy byli waszymi niewolnikami, a wszystko na to, byście mogli jeść, i pić, i ogrzać się, a wtedy mówicie: „Będziemy szczęśliwi". — „Nie wierzcie temu, nie ma szczęścia na ziemi". — „Wiem o tym także, proszę pana — odpowiedziała, potrząsając kociołkiem — ale lepiej zjeść dobrze, niż źle. A potem czas już, byśmy zajęli wasze miejsca. Od kiedyż je zajmujecie?" I widać było w jej wielkiej, płomiennej źrenicy pragnienie zemsty za wszystkie rodzaje pogardy, jakich doznała, zamiatając pokoje lub zmieniając talerze, przynosząc wodę i ręczniki. Wszystko to widać*

[1] Aluzja do czarownic z *Makbeta*.

[2] Lugdunum — łacińska nazwa Lyonu, który w r. 1831 był widownią krwawych rozruchów robotniczych.

Joanna z Mokrzewskich Bobrowa której — pod imieniem „Marii" — autor dedykował „Nieboską komedię"

było na jej twarzy, a cała krew nabiegła jej do policzków. [...]

Wiedeń, 14 lipca 1832, do Henryka Reeve'a

[...] Widuję często brata Augusta [1]*. „To człowiek przeszłości" — powiedzieliby członkowie klubów, a ja mówię: „To człowiek szlachetny i mężny, jak jego szabla". Członkowie klubów nas zgubili. Nie możesz sobie nawet wyobrazić ich szaleństw i wściekłości. Ci nędznicy, szewcy, przechrzty i krawcy, chciwi pieniędzy, nie znający wcale Polski i jej przeszłości, chcieli dojść do majątku, zarobić, spekulować na giełdzie, wieszając, oczerniając i podburzając, a teraz rozpowszechniają broszury przeciwko wszystkiemu, co mamy naprawdę wielkiego i szlachetnego. Oni nazywają to arystokracją. Ale, jeśli mię kochasz, to wierz mi i pamiętaj, że poza arystokracją nie ma nic w Polsce, ani talentów, ani światła, ani poświęcenia! Nasz stan trzeci jest niczym, nasi chłopi są maszynami. My jedni stanowimy Polskę. I pewnego dnia, po wielu poniesionych ofiarach, spotka nas to, że zostaniemy powieszeni przed ołtarzem ojczyzny. Taki jest bieg zdarzeń, nieodwołalny bieg zdarzeń. Czasy muszą się wypełnić, gdy nadeszły. Radykalizm poniesie nas, by nas obalić i zetrzeć z oblicza ziemi. Niechby przynajmniej po nas coś dobrego spotkało ten kraj nieszczęśliwy. Niech się powodzi tym nowym ludziom, by*

[1] August Zamojski (1811—1889), student w Akademii w Genewie, w powstaniu zaczął służbę jako szeregowiec pułku ułanów.

stali się znowu wielkim narodem. Co do nas, pracujemy na naszą zgubę, a jednak pracujemy; to nasz obowiązek i Bóg nas widzi. A później przyjdzie szubienica i wieczność. Rozważ dobrze te słowa, namyśl się nad nimi raz jeden i drugi! To nie nagły rzut ducha, lecz owoc długich medytacji. Pisz w dalszym ciągu do Wiednia. Oczy moje ciągle w tym samym stanie. [...]

Warszawa, 4 kwietnia 1833, do Henryka Reeve'a

[...] Gdyż sztuka, to jedynie prawda prawdy i uczucie uczucia, a nie uczucie samo. Artysta doznaje niewypowiedzianych rozkoszy, ale przeznaczone mu są również większe cierpienia, niż komukolwiek innemu na świecie. Wprawdzie egoizm jego jest podniosły, ale bądź co bądź jest egoizmem. A co zrobi, gdy znajdzie się w położeniu, w którym należy przestać być sobą, jeśli się chce szczęścia? Tu piekło jego się zaczyna. Nie będzie nigdy wiedział, co to w rzeczywistości miłość kobiety, gdyż dla niego wszystko jest nim samym. Wszystko sam stwarza: świat, posąg, wiersz, kochankę. Kocha swoje arcydzieła, lecz nic innego nie kocha. Dlatego rzeczywistość jest dla niego trucizną. Oto dlaczego nie może nigdzie znaleźć spełnienia swych życzeń, ani końca swych marzeń. Wszystko, co nie jest nim, wstręt w nim wzbudza i do rozpaczy przyprowadza. Żyje wśród ludzi, jak Kain, nosząc przekleństwo na czole swoim. A jednak kocha aż do szaleństwa, pragnie dobra, życzy szczęścia światu, choć świat go na każdym kroku odpycha. Ale skoro sam jest, czuje się szczęśliwym, silnym, jak półbóg. Dlatego też wielki artysta nie jest nigdy ani dobrym małżonkiem, ani dobrym ojcem. To straszne! Oto, co wywołało nienawiść Byrona do świata, oto co wstręt w nas wzbudza tam, gdzie wielu ludzi znajduje przyjemność i mądrość. Drogo trzeba opłacać zetknięcie z tajemnicami bogów! Jedna kropla, która spadła ze sfer nadziemskich na nasze czoło, niezdolnymi nas czyni do ziemskiego życia; a jednak nie staliśmy się aniołami, pozostaliśmy ludźmi, ale nie mamy już braci. A później, jeśli mamy słabe ciało, napadnie nas może powolna gorączka lub obłąkanie nawet. Piszę Ci to wszystko w stanie najwyższego rozstroju nerwów, w sali gotyckiej naszego pałacu, pełnej herbowych zbroic, dzid i mieczy. [...]

Rzym, 21 listopada 1833, do Konstantego Gaszyńskiego

[...] Teraz Ci powiem coś, ale żądam od Ciebie najświętszego słowa przyjaźni, że nikomu, bez wyjątku, nie powiesz nic o tym. Mam dramat, dotyczący się rzeczy wieku naszego; walka w nim dwóch pryncypiów, arystokracji i demokracji; tytuł: „Mąż". Prześlę Ci manuskrypt; nie wątpię, że zyski będą, bądź łaskaw je przyjąć od przyjaciela. Rzecz, sądzę, dobrze napisana. Jest obrona tego, na co się targa wielu hołyszów; religii i chwały przeszłości. Bezimiennie powinno być wydrukowane; nikt nie powinien domyślić

[1] Konstanty Gaszyński (1809—1866) — przyjaciel Zygmunta Krasińskiego, poeta i powieściopisarz.

się autora. Słyszysz, Konstanty! Jeśli mnie kochasz! Ten wyraz usta Ci na kłódkę zamknie, nieprawdaż? A rzecz ułożysz następującym sposobem: pan Jędrzej Firlej umarł w Korsyce kiedyś, i Ty tam był. Młody to był Polak; umierając, powierzył Ci manuskrypt ten, prosił o wydrukowanie. Przyślij mi swój adres, odpisz, czy się podejmujesz tajemnicy, a przesłanym Ci dzieło zostanie. Pamiętaj, że mnie kochasz, że żadne względy nie mogą Cię zniewolić do wydania tego, co Ci przyjaciel powierza. [...]

Wiedeń, 5 kwietnia 1837, do Konstantego Gaszyńskiego

[...] Leon[1] zapomniał, co jest poezja, kiedy recenzję tę napisał. Wiesz, że znam i kocham tego, którego on napada[2]. Bronić go kilku słowami będę.

1. Jeśli kto stosuje dzieła sztuki do jednego tylko położenia, do jednego tylko kraju, ten pisze paszkwil, polityczno-satyryczną analizę, a nie poema: a zatem zarzut, że nie do Francji zastosowane dzieło, jest niczym.

2. Jeśli kto w poezji pojmuje tylko objawienie się cząstkowe czegoś, dziś, na tym miejscu i przy owych ludziach, a nie przyrodę wiekuistą czegoś, ten głęboki nie jest, ten nie może zwać się poetą. Poeta nie bierze monarchizmu, arystokracji lub republikanizmu tak, jak był, lub będzie, tak, jak się zdarzył, ale tak, jak jest wiekuiście w duchu ludzkości. Dopiero ten ideał ogólny w kształty zdarzeń zaszłych, lub podobnych do zaszłych, ubiera.

3. Czymże jest republikanizm? Wiecznie jest siłą odporną, siłą niszczącą, siłą usiłującą na gruzach coś wznieść, a zatem czy tak burzy, czy tak, zawsze burzy; że zaś poetycznie burzenie wystawić inaczej niepodobna, jak przez mury rozwalone, połamane ołtarze, leżące łupy i strzaskane bronie: stało się zadosyć temu we wzmiankowanym dziele.

4. Ale w tej jednostce, w republikanizmie, niezawarty, niezakończony cały obręb ducha ludzkości. Nad burzą wznosi się coś nieprzemijającego, coś spokojnego, sama natura tego ducha (La nature des choses, ce mâitre sans entrailles[3], jak mówił Napoleon), czyli moralność, czyli porządek i harmonia, który jest celem ostatecznym. Na ten cel ostateczny, na tę moralność, jakież imię posiadamy dzisiaj? bo jużci coś wyrazić trzeba słowem, symbolem, znakiem i znakiem dziś używanym. Dziś takim znakiem jest chrześcijaństwo. Dotąd nic ludzkość wyższego nie zna, nie pojmuje, a zatem temu także stało się zadość tam.

5. I w tym Leon się myli, że dzisiaj rok 93-ci skonał. Skonał jako zjawisko, żyje jako systema. Wierze, iż Leon jego powrotu nie pragnie, iż Leon zna się z takimi, którzy rzecz tę uidealizowali, tym bardziej się pomylił, bo masa nie idealizuje, ale idzie naprzód i żelaźnie stąpa.

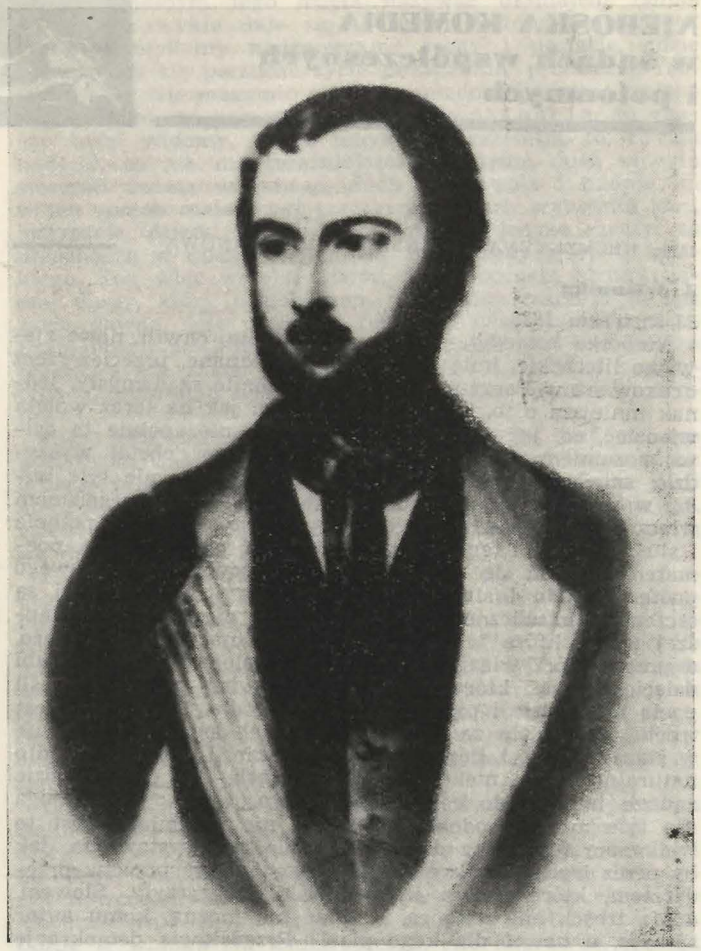
[1] Leon Ulrich (1811—1885) literat emigracyjny. Recenzja, z którą polemizuje Krasiński, nie dochowała się do naszych czasów.
[2] Krasiński nawet wobec najbliższych przyjaciół zachowywał w listach pozory, iż *Nie-Boska* nie jest jego dziełem.
[3] Natura rzeczy, ten pan niewzruszony.

Potem Leon przyznaje, że to prawda dla Niemiec, Włoch, a zatem i dla Polski. A cóż u licha? czyż kto koniecznie winien dla Francji pisać, czyż przestrzeń od Bałtyku po Afrykę niedostateczną posadą na jeden poemat? Skąd obowiązek święty, nałożony na człowieka jak honor, by się wdawał z Francją i z Ameryką; co ma wspólnego z zamorskimi brzegi? Albož Leon nie wiedział, że ten kształt najbardziej zbliżony do Polski? A jeśli mi rzeźników i lokajów nie uznaje w Polsce, jeśli mi twierdzi, że Polska wybiegła bardzo daleko naprzód od tych teorii, to mu po prostu powiadam: „Tak myślisz? żałuję sercem całym, że tak nie jest".

Dalej, nie wiem gdzie on ten ateizm widział w tym wszystkim; nie ma o ateizmie jednej wzmianki; któżby był tak bezrozumny wprowadzać ateizm w rzecz, w której duch ludzkości występuje. [...]

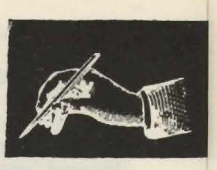
Fragmenty listów do Reeve'a — w przekładzie Amelii Hertzówny.

Zameczek myśliwski w Opinogórze ofiarowany Zygmuntowi Krasińskiemu przez ojca



Zygmund Krasiński
Według dagerotypu z r. 1843

NIEBOSKA KOMEDIA w sądach współczesnych i potomnych



1835: KLEMENTYNA Z TAŃSKICH HOFFMANOWA

Z dziennika

23 kwietnia 1835.

Nieboska komedia. — Skończyłam w tej chwili, nowe zjawisko literackie, imię autora dotąd nieznane, przecież rzecz drukowana w Paryżu u Pinarda. Rozmaite są domysły, jednak mniejsza o to, kto napisał, ja bym jak na teraz wolała wiedzieć, co, jak wyznaję z pokorą, że niezupełnie to dziwo rozumiem. Zdaje się jednak, że autor chciał wyszydzić, zniweczyć poezję dzisiejszą, a tę poezję nie tyle widzi w pismach co w czynach, raczej przesadę z egoizmem włączoną, albo jeszcze prędzej *uniesienie na zimno* potępia i słusznie. Część tego poematu (bo choć pisany prozą, poematem nazwać się może) wystawia podobnego fałszywego poetę w życiu i stosunkach domowych i w tej części są szczegóły prześliczne. Poeta (mąż) robi nieszczęście najlepszej żonie, która w rozpaczy, że zrównać mu nie może, a przeto i przywiązywać na długo, szaleje i umiera. Gubi dziecię jedyne, które matka błogosławiąc przeklina, jeśli poetą nie będzie i ojca pochwał nie zyska. Dziecię też jest trochę poetą, ale za wczesnym, umysł jego zbyt pracuje w słabym ciele, i ślepnie, a potem ginie. Lubo może nadto naturalności w niektórych szczegółach, ta część będzie zawsze należeć do celniejszych utworów naszych. Druga nie tyle mi się podoba, ile że jej nie rozumiem. Jest to walka arystokracji z demokracją, ale tak wystawiona, jak by przez legitymistę we Francji; złorzeczenia przeciw przechrztom, które znowu jakby Polski się tyczyły. Słowem, ani z treści, ani z końca zgadnąć nie można, komu autor sprzyja, a nawet dla kogo pisał? Przedstawia demokrację w kolorach francuskich z najokropniejszej epoki, przeto wystawiałam sobie, że on sam środek między dwoma okaże, ale nie; wszystko na tym się kończy. Sądzę, że ta książeczka w ogóle nic dobrego nie sprawi, owszem ciemną szlachtę naszą utwierdzi w koniecznej potrzebie chłopów niewoli, a prostactwo podburzy przeciw panom; przypuściwszy iż im się w ręce dostanie i że ją zrozumieją.

1843: ADAM MICKIEWICZ

Z wykładów o literaturze słowiańskiej w Collège de France

[...] Zamierzam dać dokładny rozbiór najznakomitszego dzieła w tym rodzaju, które się ukazało około 1834 roku i nosi tytuł *Nieboska komedia.*

Nie chciałbym tego dzieła nazywać dramatem fantastycznym; zwykle daje się to miano każdemu utworowi, gdzie napotykamy nadzwyczajne sceny i postacie, gdzie autor zdaje się porzucać życie powszednie, prozaiczną rzeczywistość. Nie masz nic równie względnego, równie zmiennego jak to, co nazywamy r z e c z y w i s t o ś c i ą, to znaczy świat widomy, to, co umyka, co przemija, to, co ma nadejść, co nie ma teraźniejszości. Jedynie duch chwyta stosunki świata widomego, duch je utrwala i nadaje im w ten sposób niejaki byt rzeczywisty; duch wytwarza idee, instytucje, dzieła, jedyne rzeczy realne, jedyne rzeczy, co przechodzą w ducha i stanowią żywą tradycję rodu ludzkiego. Tak więc wszelki utwór, który porusza struny naszej duszy, który udziela nam życia albo roznieca w nas życie dawne, jest utworem realnym. Obcy pisarze przyznają poezji polskiej, że w tym względzie jest ona bardzo realna, a nie znam nic prawdziwszego i bardziej drgającego aktualnością nad dzieło, które mamy poddać rozbiorowi.

Czas jego, miejsce, postacie, wszystko to jest tworem poetyckim. Czas ten jeszcze nie nadszedł, ma on nadejść: dramat przeniesiony jest w przyszłość. Pierwszy raz jakiś autor spróbował stworzyć dramat proroczy, opisać miejsca, wprowadzić postacie i opowiedzieć zdarzenia, które mają się dopiero kiedyś rozegrać. [...]

Zakończenie dramatu jest wspaniałe, nie znam nic równego. Znaczy ono, że prawda nie była ani w obozie Hrabiego, ani w obozie Pankracego, była ona ponad nimi; zjawia się, aby obu potępić. Pankracy zwyciężywszy wszystko miesza się i poznaje na koniec, że był tylko narzędziem zniszczenia. Wtedy to dostrzega na chmurach znak jemu tylko widomy; a w chwili gdy go rozpoznaje, pada martwy, wypowiadając znane słowa cesarza rzymskiego, który daremnie usiłował był obalić chrześcijaństwo i konając zawołał: „Galilejczyku, zwyciężyłeś!"

Dramat ten jest więc w istocie poświęcony zwycięstwu Galilejczyka. Z dwóch stron oskarżano autora: jedni widzieli w jego utworze tylko wyraz gwałtownej nienawiści ku ideom postępu, przedrzeźnił bowiem karykaturalnie język nowoczesnych reformatorów, wywyższył zaś charakter ich przeciwników; inni ganili to, co zdaje się tam być bezbożne w widoku zła triumfującego. Ale naprawdę, poemat ten jest tylko jekiem rozpaczy człowieka genialnego, który widzi całą wielkość i trudność zagadnień społecznych, a niestety nie wzniósł się jeszcze na wyżyny, skąd mógłby dojrzeć ich rozwiązanie. [...]

(Przełożył Leon Płoszewski)

1843: EDWARD DEMBOWSKI

Dramat zasad społecznych

[...] Lecz zwróćmy się do rozwagi *Nieboskiej* i *Irydiona.* W obydwóch dramatach myśl społeczna jest głównym przedmiotem. Myśl ta jawi się w walce zasad, z której wyrabia się postęp społeczeństwa i myśl narodowa dążąca naprzód. W obydwóch poematach rozpryśnięcie się starego społeczeństwa jest punktem wyjścia. W *Irydionie* runięcie

starego Rzymu, w *Nieboskiej* runięcie dzisiejszego schorzałego świata. Na tej niwie szaleją burze, walki bądź rzeczywiście wystawione, bądź uosobione w postaciach z żywą krwią i ciałem. Z odmętu, w którym obadwa twory korzenie rozłożystego pnia swego mają, wysnuwają się charaktery pełne, żywe i dlatego w najwyższym stopniu poetyczne; z nich przegląda wszędzie idea główna poematów, idea walki społecznej wyrabiającej się i pryskającej z odmętu w postać ustaloną, pełną. Owszem, w *Nieboskiej* charaktery są samymi żyjącymi ideami społecznymi; osoby są to żyjące idee, mające w każdym ruchu, w każdym słówku jedną ze stron idei, a mimo to nie są abstrakcje, alegorie, bo wieszcz w nie tchnął całą siłę swojego żywota, całą wszechstronność namiętności i dzielnego zapału, i tajni najgłębszej serca człowieczego. Jest to punkt główny, o któren wyższą jest *Nieboska komedia* nad *Irydionem;* tam idea żyje we wszystkich odcieniach, tu tylko przegląda. Czas i okoliczności obranego przedmiotu są także wyższe w *Nieboskiej komedii.* Rzym walący się jest bez wątpienia szeregiem charakterów i burzą namiętności wszechstronnej zupełnie równoległym do dzisiejszego świata, ale w *Nieboskiej* jest więcej, bo sam świat dzisiejszy, bo sam świat przyszły wystawiony. [...]

Pojęcia przeprowadzone w tych dwóch pierwszych częściach *Nieboskiej* są zupełnie prawdziwe i nader głębokie. Wieszcz wykazuje, jakie żywioły dobiły świat starego uspołecznienia, nie w tym znaczeniu, aby zgładzić miały, lecz że uczyniły mu niepodobnym przejście pod chorągiew świata młodego, pod chorągiew młodego, postępowego uspołecznienia. Przejście to mogło być podobnym, gdyby w domowe życie zamknięte stare społeczeństwo, nie tamując nowych pokoleń rozwoju, samo swej zmurszałej by istocie cios śmierci zadało. Ale oto niby poetyczne, a rzeczywiście pietystyczne żywioły unoszą świat stary z łona życia domowego w dziedzinę pozarzeczywistą, w dziedzinę zmysłowych szałów, myślenie o społeczności w nim zabijają, ale oto pycha skusza go do bronienia zgniłych zasad przeszłości. Jest to zupełnie filozoficzne i historiozoficzne, nieskończenie ważne stanowisko, na które wieszcz *Nieboskiej* w swoim przecudnym poemacie wzbił się. W obliczu tego stanowiska ginie możność czynienia zarzutu wieszczowi *Nieboskiej komedii* o niesprzyjanie wybitne zasadom postępu, boć w obliczu historii pogląd na prawdę jest tak wysoki, że udział w jej walce nie zapałem, lecz samą się prawdą jawi.

Odtąd już walki wybitnej zasad społecznych jest *Nieboska* obrazem, jest ciągłym czynem i zwycięstwem ludowych zasad. A jeśli wódz ludu Pankracy kona spozierając na krzyż, to nie kona sprawa ludowa, tylko jej przewódca, który nie był jeszcze ideałem ewangelicznego umiłowania sprawy. Skonał więc, a w jego miejsce tchnący taka miłością, jakiej Chrystus nauczał, wstąpi cały lud w braterskości żyjący. To znaczenie wyrazów ostatnich Pankracego i *Nieboskiej komedii:* Galilaee, vicisti. W nich pojęcie zupełnej reformy społecznej, którą zwycięstwo żywiołów ludowych sprawi. [...]

(O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim)

Hamlet XIX wieku

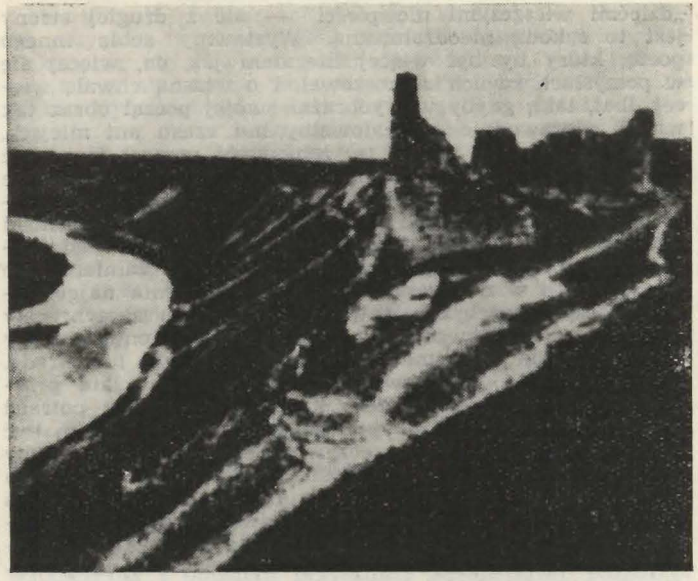
[...] Pewien bezimienny autor podjął temat wtedy tak ulubiony, walkę przeszłości z przyszłością, starcie się głównie świata starego ze światem nowym, i ujrzano w dramacie jego jakiegoś hrabiego Henryka, ostatniego obrońcę starego porządku rzeczy, którego już ostatnia wybiła godzina, ulegającego bez miłosierdzia, a nawet bez sławy, przed Pankracym, energicznym reprezentantem i mścicielem uciśnionych i ze szczęścia wyzutych wieku naszego. Był to znany temat, a obraz był tak skombinowany i takich kolorów, że niekoniecznie trzeba było mieć duszę Katona, że dostatecznym było mieć prostą duszę ludzką, aby upodobać sobie w „sprawie przegranej", aby cofnąć się przynajmniej przed walką, i obawiać się takiego triumfu. Triumfu, prawdę powiedziawszy, dramat ten nie wygłasza żadnego; przeciwnik na chwilę zwycięski, omdlewa nagle, przyznając się sam do klęski; walka kończy się dla braku walczących, a koniec ten, nie będąc żadnym rezultatem, przyczynia się tylko do okropności obrazu.

W samej rzeczy, w tej nieboskiej komedii, nic nie zostaje na ziemi wzburzonej; widnokrąg ze wszech stron zaćmiony. Tylko przy końcu zjawia się krzyż krwawy i płomienisty, ale więcej jako symbol kary, aniżeli zbawienia, zdający się schodzić na ziemię tylko jako pomnik nad grobem tak niezmiernym, jak wszechświat. Jakkolwiek dziwnym, i zachceniom i nadziejom epoki owej przeciwnym pokazało się to dzieło, niemniej jednak zrobiło wielkie wrażenie przez rodzaj jakiegoś uroku wyzywającego. W pięknej bardzo jednej scenie dramatu, pokazuje się przywódca wcielony demokracji, tajemną przyciągnięty siłą ku swemu wielkiemu przeciwnikowi, ciekawy poznać go, pragnący rozmowy z nim, niecierpliwy przeniknąć myśl jego. Tę samą moc tajemną przyciągania poemat ten „arystokratyczny" zdawał się wtedy wywierać na publiczność, przesiąkniętą wskroś ideałami Pankracego; zajmowano się wciąż dziwną figurą tego hrabiego Henryka, z podejrzliwą uwagą, w której było na pół odrazy, na pół sympatii. Prawdziwą tajemnicą, musimy to przyznać, zagadką dramatu był przeciwnik Pankracego, szermierz przeszłości, obrońca umierającego społeczeństwa. Trudno było zrozumieć tego nieprzyjaciela demokracji, który zdawał się jednak być do niej przywiązany niejednym węzłem tajemnym i nierozerwalnym; tego przyjaciela szlachty i bogaczów, który ich tak mało szacuje i nimi pogardza; tego męczennika bez natchnienia i wyznawcę bez wiary. Trzeba było doświadczeń rewolucji, próby roku 1848, aby pojąć tajemniczego bohatera bezimiennego poety, i śmiało powiedzieć można, że dopiero przy blaskach pożaru, który ogarnął całą Europę, pokazał się po raz pierwszy, w całej prawdzie nagiej i namacalnej, sceptyczny obrońca ginącego świata. [...]

Prawdę powiedziawszy, i ogólniej rzecz biorąc, zagadnienie, które rozwija *Nieboska komedia,* nie jest bynajmniej objętym w granicach teraźniejszości, przeszło ono

już niejedną przemianę, i wyrażonym zostało już w niejednym arcydziele. Zagadką tą jest walka ideału ze społeczeństwem, jest to położenie człowieka, który nosząc w sumieniu swym wymarzony obraz sprawiedliwości i szczęścia, chciałby je odnaleźć w otaczającym go świecie, albo je w nim urzeczywistnić. Zagadkę tę już wieki średnie starały się sformułować w utworze Parsifala, tego bohatera czystej duszy i wzniosłych pragnień, który pierwszych lepszych przechodniów ma za aniołów, pośród doświadczeń i walk najrozmaitszych szuka państwa idealnego, aż wreszcie znajduje się (co bardzo zgodne z duchem ascetycznym owych czasów) w tajemniczym zakonie klasztornym, pośród owych templariuszów, stróżów świętego Graala, których staje się królem. Ale przede wszystkim jednak należy tu wymienić imię Szekspira, który w swym Hamlecie stworzył wiecznie tragiczny typ człowieka, stojącego między ideałem, a społeczeństwem, człowieka, jakiego wykształciły epoki renesansu i reformy; z niezmiernym obszarem wiadomości, bez siły wewnętrznej opanowania ich, z tym darem drogocennym poglądu na wszystkie rzeczy z odrębnego każdej stanowiska, a bez pewności instynktownej i stałej, z tym sumieniem drażliwym i czułym, które przez to samo staje się chwiejniejszym, niepewniejszym wobec dobrego i złego, nareszcie z tą wyobraźnią wygórowaną i przesadzoną, która nie rzadko zastępuje sztucznością brak woli silnej. [...]

Bohater *Nieboskiej komedii* więcej niż tym jednym rysem przypomina księcia Danii; ma on tę samą uczuciowość i tę samą wyobraźnię, lubi monologi prowadzić i dramat układać: ze szlachetnymi chęciami łączy słabość i niemoc, a sumienie jego nadzwyczaj czułe kończy stępieniem się i oddaniem się największym okrucieństwom. Można by odkryć niejedną sprężynę wspólną tym dwom postaciom, a między innymi sprawiedliwość poezji, która egzaltację, jakiej żąda hrabia Henryk, mści obłąkaniem żony, jest prawie ta sama, która karze udaną grę Hamleta prawdziwym szaleństwem Ofelii. Ale nie trzeba się mylić; jeżeli charakter został się ten sam, to jednak sytuacja stała się trudniejszą i daleko smutniejszą. Bohater poety naszego nie przypomina jedynie typu wymyślonego przez Szekspira: on go prowadzi dalej przez stosunki nowe i daleko więcej jeszcze raniące, jakie tworzyły czasy nasze. Zapewne jest to bolesnym chcieć dobrze, widzieć nawet dobrze i czuć się bezsilnym wobec złego; książę Danii uczuł te straszne boleści. Ale dla człowieka naszego wieku zachowaną była daleko większa męka. On chce dobrego, a potem nie tylko z konieczności musi znosić złe, ale nawet bronić go, z bojaźni przed gorszym, przed przepaścią nicości! Hamlet broniący rządców niedołężnych i oszustów, Poloniuszów, Ozrików, Hamlet piersią swą zasłaniający tron koronowanego łotra Clodiusa, a wszystko to, aby uniknąć pijanej logiki grabarzy, którym się zdaje, „że najwyższe szlachectwo należy się grabarzom" i zapewne jest to szatańska, gorzka ironia. To jednak jest rola, która przypada hrabiemu Henrykowi, walka, do której powołany jest często liberał XIX wieku. Walka ta i z innego jeszcze



Okopy Świętej Trójcy
warownia z czasów Jana III, wzniesiona u spływu Zbrucza i Dniestru

względu staje się smutną i rozczarowującą, bo w walce tej spostrzegamy, że brak nam wiary, często nawet brak dobrej woli, a dramat ten staje się tym przykrzejszym, że mając być tragicznym i *nieboskim,* nie mniej staje się często podobnym do *komedii.*
(La poésie polonaise du dix-neuvième sciècle et le poète anonyme. Przełożył Józef Jabłonowski).

1882: STANISŁAW TARNOWSKI

Mistrzowski szkic

[...] Niezawodnie faktem dominującym wieku, treścią jego historii, jest Rewolucja, nieustająca, chroniczna; a jedynym w Europie poematem o niej, jedynym jej odbiciem w poezji, jest *Nieboska.* Jej część trzecia, to obraz tych wszystkich doktryn, teorii i namiętności, które wrą w łonie społeczeństw europejskich i nurtują pod nimi, tylko już zwycięskich, już u celu. Jeżeli czego można żałować, to tego jedynie, że Krasiński za mało pojmował swoją poezję ze stanowiska literackiego, że trafiwszy na pomysł genialny i wielki, nie cieszył się nim, nie kochał się w nim tak żeby się nad nim długo zatrzymywać i rozwodzić. Z jednej strony jest to niezawodnie godne uwielbienia, ten brak miłości własnej artystycznej, to, że on się ze swymi

„dziećmi wieszczymi nie pieści" — ale z drugiej strony jest to szkodą nieodżałowaną. Wystawmy sobie innego poetę, który by był więcej literatem jak on, więcej się w pomysłach swoich rozkoszował, i o własną chwałę więcej dbał, taki, gdyby w wyobraźni swojej począł obraz tak wielki, niezawodnie nie żałowałby mu czasu ani miejsca, owszem, usadziłby się na to, żeby swój pomysł wyzyskać i wyczerpać do dna, żeby go wykończyć, żeby każde ze swoich głębokich spostrzeżeń wyraźnie odznaczyć, wycieniować w osobnych figurach, grupach i scenach. Krasiński o to nie dba. Prawda, że *Nieboska* napisana jest od jednego rzutu, prędko, bez planu, prawie bez zamiaru, ale też wszystko w niej jest szkicem, spostrzeżenia najgenialniejsze, sądy najgłębsze, zawarte są w kilku rysach; cały obraz jest jak pierwszy rzut kolosalnego kartonu, rzucony tylko kilkoma śmiałymi pociągnięciami węgla lub kredy. Tylko, rzut jest mistrzowski; tylko inny żeby lata prześlęczał nad malowaniem tego kartonu, nie byłby potrafił zrobić go tak, iżby on obejmował wszystko, co w nim być powinno, wszystko co w rzeczywistości w nim jest, i żeby każda część tej całości, każda siła w tej walce miała tam swoje miejsce i swoją właściwą fizjognomię, żeby każda grupa lub każda figura ludzka zaledwo naszkicowana, nosiła taką cechę prawdy i takie podobieństwo. Analiza namiętności rewolucyjnych i przedstawienie różnych powodów i różnych odcieni tych namiętności, są tak genialne, że przede wszystkim podziwia się w autorze głębokiego, przenikliwego znawcę społeczeństwa, który tak na wskroś przejrzał jego duszę i jego stan, że mógłby wydać się raczej politykiem jak poetą; prawie by się wydać mogło, że on chybił powołania i powinien był stać na czele jakiegoś rządu, chciałoby mu się powiedzieć, kiedy nas tak znasz i tak rozumiesz, skoro po swojej diagnozie pokazuje się, że czytasz w naszym organizmie społecznym jak w książce, to rządź, radź, może potrafisz poradzić. Naturalnie co innego jest umysł spekulatywny i analityczny, który bada, a co innego umysł praktyczny, który rządzi: Krasiński zapewne nie byłby się okazał wielkim w rządzeniu; ale jego analiza jest najśmielsza, najgłębsza i najwszechstronniejsza, jaką dotąd zrobiono. Po tym hołdzie podziwienia dla mędrca, dla myśliciela i polityka, dopiero myśl zastanawia się nad poetą; dopiero ocenia jego wielkość, sztukę, z jaką on wszystkie te żywioły walki społecznej wcielił w pewne grupy i postacie oznaczone kilkoma rysami tylko, a tak wyraziste i żywe, że żadnej nie brak tego, co stanowi jej istotny charakter; kilka pociągów pędzla tylko, ale w tych kilku mieści się wszystko, co się w tej grupie lub jednostce ludzkiej mieścić powinno i może; każda dałaby się rozwinąć i rozciągnąć w osobne studium, w osobny poemat, w osobny obraz, a w tym studium, poemacie, obrazie, nie byłoby więcej, ani dokładniej, ani wyraźniej, jak w tych kilku rysach i słowach Krasińskiego. [...]

Poeta jak chór grecki stoi wysoko nad obiema stronami i obie sądzi. Ale choć żaden z nich nie ma słuszności, choć jeden i drugi jest tylko przeczeniem, przecież nie myli się Pankracy, kiedy odchodząc mówi: „dwa orły z nas". Jeden i drugi mają wielkość rozmiarów, mają potęgę myśli

i słowa, mają postawę tak dumną i wyniosłą, że obu trzeba przyznać, iż poziom głów ludzkich przerastają wysoko. Cokolwiek kto powie o poezji Krasińskiego, tego jednego odjąć mu nie można, że umie tworzyć ludzi wielkich, że piętno wyższości, jakie na nich wybija jest wyraźne i niezaprzeczone, że je każdy musi widzieć i uwierzyć w nie. Zdolność to tym cenniejsza, że zwykle kiedy poeta zerwie się na postać człowieka genialnego, my zmuszeni jesteśmy wierzyć mu na słowo. On zaręcza, że to człowiek wyższy i wielki, ale po tym człowieku tego nie znać. Faust jest pod tym względem może jedyny w swoim rodzaju; Manfred o wiele nie dochodzi tej miary, jaką mu poeta dać chciał. U Krasińskiego figury *Irydiona* mają rozmiary półbogów a Henryk i Pankracy także są ludźmi więcej jak naturalnej wielkości. [...]

(O „Nieboskiej komedii")

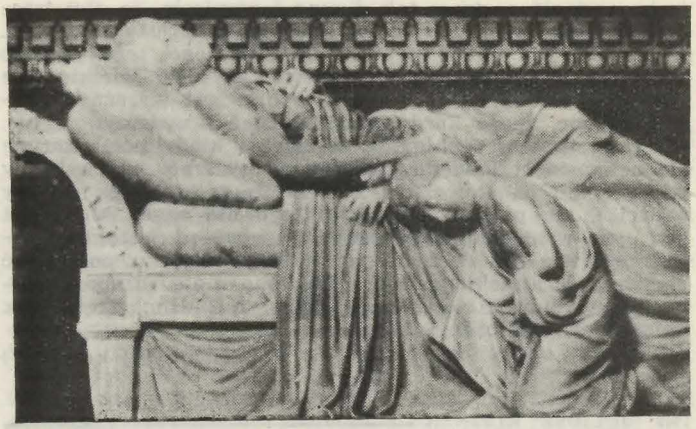
1948: JULIUSZ KLEINER

Nowotarstwo artystyczne dramatu

Nowością jest *Nie-Boska* i w literaturze polskiej i w literaturze światowej dzięki swej problematyce, dzięki temu, że jest logicznie skonstruowanym sądem nad epoką współczesną i obrazem przyszłości europejskiej, rozpatrywanej ze stanowiska walki społecznej, klasowej; ma wśród wszystkich dzieł romantyzmu naszego najbardziej charakter ogólnoeuropejski. Nowością jest także jako dzieło sztuki, jako przekuty w wielkie kształty artystyczne twór myśli, co wyniki osiągnięte skupia z największą ekonomią i niby z pośpiechem wizjonera zatrzymującego z trudem wizje przelatujące, jednocześnie zaś z powagą surową badacza, który w intensywnym napięciu intelektualnym kieruje się szybko i stanowczo ku sprawom istotnym.

Jej piętno intelektualne oddala ją od dróg poetyckich romantyki, owładniętej głównie przez fantazję i uczucie. Mimo to należy ona do typowych tworów romantyzmu i przez swą swobodę formy, organicznie wyrastającej z koncepcji, a nie stosującej się do żadnych uznanych schematów. Jej zrytmizowana muzykalnie proza wiąże światy różne, symbole stawia obok dyskusji, fantastykę obok rysów realistycznych. Nieograniczona zmienność miejsca łączy się z obejmowaniem długich okresów czasu. Akty biograficznego dramatu, który kolejno ukazuje różne fazy życia bohatera, poprzedzone są wstępami; retoryczna, patetyczna liryka miesza się w nich z epiką; nadają one kompozycji charakter muzyczny niby uwertury donośnie brzmiące, których ton ma przeniknąć następujące po nich zespoły scen dramatycznych; każdy ze wstępów jest osobistym głosem poety i jest pobudzeniem współtwórczej pracy czytelnika; tkwi w tym romantyczne mieszanie subiektywizmu z obiektywizmem i romantyczne łączenie różnych rodzajów poetyckich.

Panuje w całym dziele metoda skrótu, szkicu, konturu syntetycznego. Bogactwo treści sprowadzone zostało do surowego skondensowania. Dane są niby punkty skupiające,



Pomnik nagrobny Marii Krasińskiej (matki poety) w kościele opinogórskim (1841)

mające się rozgałęzić w świadomości słuchacza lub czytelnika. Więcej tu oznaczenia niż przedstawienia — genialny system znaków syntetycznych oddany został na usługi poezji intelektualnej, ideowej.

Wyłania się z tych skrótów i syntez potężna dramatyczność. Triumfy niespodziane zdobyła *Nie-Boska* w XX wieku jako dzieło teatralne.

Przykuwającą ekspresję dramatyczną ma scena w szpitalu wariatów, zgodna z romantycznym pociągiem do ukazywania anormalnych stanów psychiki — pełna prawdy bolesnej scena lekarskiego badania choroby Orcia, straszliwy chłód diagnozy, będącej wyrokiem dla ojca i dla syna — wędrówka bohatera poprzez obóz ludzi nowych, która niby wędrówka przez ziemskie piekło nasunęła może poecie myśl o pokrewieństwie dramatu z Dantejskim *Piekłem* i pobudziła do dania tytułu *Nie-Boskiej komedii* — potężne udramatyzowanie walki dwu obozów i walki dwu poglądów na świat w dialogu Henryka i Pankracego, niebywałe przekształcenie dyskusji w dramat wstrząsający — niesamowita scena sądu duchów nad Henrykiem i nade wszystko sam finał. Mimo że słowa ostatnie Pankracego są słowami Juliana Apostaty, mimo że nie obca była literaturze koncepcja bohatera, który ginie w momencie triumfu (tak ginie Fiesco w dramacie Schillera, gdy osiągnął upragnioną władzę nad swym miastem) — katastrofa związana ze zdruzgotaniem przez wizję, polegająca na wewnętrznym załamaniu się zwycięzcy, jest czymś niebywałym w literaturze świata, jest jednym z najoryginalniejszych i jednym ze szczytowych ukształtowań tragizmu.

(Krasiński)

Dramat o wodzostwie i władzy

[...] Cóż, *Nieboska* nie jest utworem tak prostodusznym i jednorodnym, do jakich w latach powojennych przywykł nasz teatr i jego krytycy. Nie trudno przy odrobinie „dobrej woli" zrobić z niej dzieło kontrrewolucyjne, antysemickie, chrześcijańsko-mistyczne i wsteczne — przy odrobinie dobrej woli — pokazać utwór filozoficzny i dyskusyjny, rzecz o psychologicznych kulisach rewolucji, o jej słusznych racjach i sprawiedliwym zwycięstwie, a także o niebezpieczeństwach, jakimi grożą światu wielkie przewroty robione przez masy, które stają się ślepym narzędziem w ręku swoich wodzów — o zawiłych problemach wodzostwa i władzy. [...]

Jest rzeczą uderzającą, że Krasiński uśmierca Pankracego w tym właśnie momencie, kiedy ten, wstrząśnięty widokiem przelanej krwi, wypowiada słowa, świadczące o mądrym i dalekowzrocznym planie „pokojowego budownictwa". Czyżby autor zląkł się agitacyjnej wymowy takiego zakończenia? Bo mimo nieustępliwej karności Pankracego i niezbyt przyjemnego wyglądu jego obozu (można się zresztą domyślić, że życiem obozowym kieruje raczej Leonard) — rewolucja pod jego dowództwem nie była straszna. Autor nie zarzuca Pankracemu ani jednego czynu, który byłby niezgodny z jego filozoficzną postawą, ani jednej wypowiedzi, która świadczyłaby o jego okrucieństwie, braku rozsądku czy umiarkowania. Groźby, jakie wypowiada, i wyroki, jakie każe wykonać, wchodzą w zakres rewolucyjnej dyscypliny i wojennego prawa. Tak postępują wszyscy wodzowie w podobnej sytuacji (warto przypomnieć *Księcia Homburgu)* i nikt im nie ma tego za złe. Natomiast nietrudno przewidzieć, że pod kierownictwem Leonarda formy rewolucji mogą być znacznie groźniejsze. Jeśli przejmie on nawet plany Pankracego, to jakimi środkami zechce je urzeczywistniać? Widz, który poznał Leonarda, może mieć poważne podstawy do obaw.

Pankracy to dalekowzroczny wódz, polityk i filozof rewolucji — Leonard to krótkowzroczny demagog, fanatyczny, okrutny i rozpustny. Odnosi się wrażenie, że rewolucyjnym frazesem przykrywa własne nienasycenie rozkoszą i krwią. „Panie swobody i rozkoszy — przemawia jako arcykapłan — Boże ludu — każda ofiara zemsty, trup każdego ciemiężcy Twoim niech będzie ołtarzem — w oceanie krwi utoną stare łzy i cierpienia rodu ludzkiego — życiem jego odtąd szczęście — prawem jego równość — a kto inne tworzy, temu stryczek i przekleństwo". Jako arcykapłan daje święcenia zbójeckie olejem, sztyletem i trucizną, a hr. Henryka pyta: „Ty sam czyją śmiercią się chlubisz?" Jako arcykapłan organizuje orgiastyczne obrzędy, w których zaspokaja przede wszystkim własne żądze. W jego postępowaniu rewolucyjne zasady i hasła zmieniają się w obrzędy i doktryny. Jego rewolucyjna gorliwość wydaje się groźna — nie tylko dla wrogów, ale dla samej rewolucji.

W przeciwieństwie do Pankracego Leonard nie ma wątpliwości, nie przeżywa rozterek, nie zastanawia się, nie myśli. „Jesteś żywy, pełen nadziei i wierzysz głęboko" — mówi do niego Pankracy. Ale sam on zdaje sobie sprawę z trudności dzieła, jakiego się podjął — zaś dla Leonarda wszystko jest łatwe i proste, jak abecadło rewolucji. Kiedy mu Pankracy zawierza swój trudny plan przebudowy świata, odpowiada frazesem: „Bóg wolności nam pomoże". Ten człowiek odziedziczy zapewne władzę po śmierci wodza. Można się tego domyślić z tekstu i można zasugerować to widzom wyraźniej, tak jak to zrobili Schiller i Horzyca. Obaj wiązali z takim zakończeniem wiele dobrych nadziei: wierzyli w Leonarda i w przyszłość nowego świata pod jego dowództwem.

Dzisiejszemu pokoleniu, które inaczej nieco patrzy na rewolucyjne walory Pankracego i Leonarda, może się to wydać raczej ostrzeżeniem przed niebezpieczeństwem władzy, która zechce okrucieństwem i terrorem zastąpić mądre, doświadczone działanie, a uroczystością obrzędów — poezję i piękno nowego życia, o jakim marzył Pankracy. Starzy panowie — można wyczytać z *Nieboskiej* — to łagodni degeneraci, „poeci", którzy potrafią sprowadzić nieszczęście na grono najbliższych im osób, a jacy będą ci nowi, w rodzaju Leonarda — domyślcie się sami. Ale najgroźniejsze obawy młodego arystokraty nie zmieniają jednoznacznej wymowy jego dzieła, że taki jest nieunikniony rozwój wydarzeń, który musi się wypełnić w imię historycznej i społecznej sprawiedliwości świata. Reszta — treść i forma przeczuwanego przewrotu oraz racja jego przywódców — to temat dla nieustającej dyskusji, w której każde pokolenie wypowie swoje poglądy, zrodzone z własnych, coraz to nowych doświadczeń. [...]

(„Nie-boska komedia")

1960: WACŁAW KUBACKI

Dramat o końcu świata

[...] *Nie-Boska Komedia* jest dramatem w duchu „chrześcijańskiej poetyki", która żądała wprowadzenia do utworów literackich „machiny" (czyli sfery nadzmysłowej) zgodnie z nauką Kościoła. W *Nie-Boskiej Komedii* występują aniołowie i różne, nie zawsze dokładnie określone zjawy nadprzyrodzone, a przy końcu, w momencie eschatologicznej perypetii, pokazuje się sam Chrystus w majestacie sędziego Sądu Ostatecznego. A jak się przedstawia w tym dziele odwieczny przeciwnik Boga, władca piekieł? W świetle dotychczasowych studiów dosyć skromnie. *Walka szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym* — brzmi patetyczny tytuł pracy Niemojewskiej-Gruszczyńskiej. Gdzie jest, na miłość boską, ten szatan w *Nie-Boskiej Komedii?!* Chór złych duchów? Zły duch pod postacią dziewicy? Mefisto? (scena w wąwozie między górami). „Głos skądsiś"? „Ha! — mój szatan się odzywa" — powiada hr. Henryk, lecz czytelnik, przyzwyczajony do „zgrywania się" bohatera, nie bardzo mu wierzy. Jest niby tego diabelstwa sporo. Ale wszystko to jakieś poślednie, wątłe i beztwarzowe. Wręcz schematyczne! Jakże charakterystyczny dla tej ogólnikowości jest choćby ów „Głos skądsiś". Co innego w *Irydionie!* Młody Grek ma obok siebie potężnego demona Masynissę, który mu daje podnietę do niszczycielskich zamysłów.

Wydaje mi się, że analiza postaci, ideowego znaczenia i symbolicznej roli Leonarda w *Nie-Boskiej Komedii* pozwala spojrzeć nieco inaczej na dramat Krasińskiego. Przy Pankracym stoi Leonard i podtrzymuje go na duchu w krytycznej chwili. Byłaby to więc paralela do Irydiona i Masynissy. Leonard jest zapaleńcem rewolucji i podkomendnym Pankracego. To prawda. Jest jednak również wielkim mistrzem sabatów rewolucji. To niewątpliwie szatan, lecz jeszcze w wyższym stopniu odrealniony niż Masynissa. Jego odindywidualizowanie, proces symbolizacji, dokonał się na drodze kościelnej demonologii. Obrotem tej samej teologicznej myśli rewolucja została napiętnowana przez Krasińskiego jako dzieło szatańskie, jako herezja historii i apostazja ludzkości. Rokosz piekielny i odstępstwo od planu Opatrzności.

Do tej sfery dramatu także należy dyskutowany w swoim czasie „obraz Edenu" jako pokusy, przed którą się obronił hr. Henryk, a której uległ, na swe nieszczęście. [...]

Hr. Henryk nie potrzebował się w ogóle bronić przed tą „pokusą", bo pokusa to prometejska (posługując się stylem starożytnej tragedii), lucyferyczna (używając języka romantycznego misterium), a mówiąc zwyczajnie — społecznikowska. To nie jest odpowiednia „pokusa" dla obrońcy szlachty i Kościoła. To „pokusa" dla Pankracego, jako wodza hołyszów, którzy wiedzą, że Edenu na ziemi nie można stworzyć bez sprawienia pewnej przykrości dotychczasowym szczęśliwym posiadaczom. Taki zaś zamiar godził w plan Opatrzności, która w niezbadanych wyrokach nierówno podzieliła ziemskie dobra. Dlatego hr. Henryk nazywa Pankracego, który go zaprasza do współpracy nad wcieleniem w życie marzenia o raju — „młodszym bratem szatana"!

Jak szatan jest antytezą Boga, tak E d e n (jako zuchwały, ziemski zamiar uszczęśliwienia człowieka) jest przeciwieństwem N i e b a (czyli boskich planów Opatrzności w stosunku do ludzkości). Ideałem według Krasińskiego byłoby zniesienie tej antytezy. To jednak może się dokonać dopiero przy końcu świata, czyli po zamknięciu dziejów człowieczych na ziemi. Warunkiem koniecznym socjalnopolitycznego systemu autora *Nie-Boskiej Komedii* jest więc eschatologia. [...]

Społecznopolityczna partia *Nie-Boskiej Komedii* ma wyraźne trzy punkty górowania akcji: w trzeciej części dzieła wielki sabat rewolucji (Leonard jako arcykapłan a n t y r e l i g i i), w czwartej części ostateczne zwycięstwo Pankracego (a n t y o p a t r z n o ś c i o w y plan realizacji marzeń o Edenie na ziemi) i finał, w którym wizja Chrystusa-Mściciela powala wodza triumfujących mas (moment e s c h a t o l o g i c z n y).

Ten finał od dawna budził różne zastrzeżenia i stał się przedmiotem wielu prób interpretacyjnych. Wśród badaczy

literatury i krytyków teatralnych przeważa na ogół mniemanie, ze zakończenie dzieła jest nieorganiczne. [...]

Moim zdaniem, krytyk, który epilog *Nie-Boskiej Komedii* uważa za „przybudówkę zarówno pod względem technicznym, jak artystycznym", niczym się nie różni od inscenizatora, który ten epilog usuwa bezceremonialnie ze sceny! Eschatologiczny finał jest najściślej związany ze społecznopolitycznym dramatem, albowiem dzieje ludzkości zostały przez autora pojęte w duchu historiozofii kościelnej.

Nie-Boska Komedia nie jest realistycznym dramatem mieszczańskim. To dramat adwentystyczny, który, jeśli idzie o stronę techniczną, mieści się doskonale w konwencjach teatru romantycznego. Bezbożna rewolucja przybrała w scenie sabatu postać antyreligii. Bunt ludu starł z oblicza ziemi „trony i ołtarze". Rozszalała się apokaliptyczna bestia. Pankracy wbrew planom Opatrzności zapowiada wygnanym synom Adama powrót do raju. W ten sposób z wodza głodnych i wydziedziczonych staje się Antychrystem. Były to znaki, zapowiadające przybliżanie się Królestwa Bożego. Dopiero w tym ideologicznym kontekście nabiera właściwego sensu artystycznego wystylizowanie wielu szczegółów *Nie-Boskiej Komedii* na podobieństwo ewangelicznej i apokaliptycznej opowieści o końcu świata. Np. nawrócenie Żydów (trafnie interpretował w ten sposób J. Kleiner występowanie „Przechrztów" w dramacie) lub sławny obraz miejsca ostatecznej rozprawy ludu z arystokracją: „Dolina św. Trójcy obsypana światłem migającej broni i lud ciągnie zewsząd do niej, jak do równiny Ostatniego Sądu". Zło dojrzało do mistycznego przesilenia. Nadszedł dzień gniewu Pańskiego. Wybiła godzina sądu i odpłaty. Znieważone niebiosa odpowiedziały eschatologicznym symbolem.

(Leonard — wielki mistrz sabatów rewolucji)

1961: MARIA JANION

Między katastrofizmem a tragizmem pojednania

[...] Hrabia Henryk i Pankracy reprezentują więc w *Nie-Boskiej Komedii* dwie krańcowo różne racje cząstkowe. Są oni niejako biegunami buntu — jeden z nich powstaje przeciwko przyszłości, drugi — przeciwko przeszłości; jeden przeciwko rewolucji, drugi — przeciwko reakcji.

System „cząstkowych" racji ludzkiego buntu rozdzielił Krasiński między dwie sprzeczne postawy, pozostające przecież w ścisłej od siebie zależności. Dialektyczne sprzężenie bohaterów wyraża się w fakcie, że jeden nie może istnieć bez drugiego, że obaj wzajemnie się przyciągają i każdy z nich pozostaje pod znakiem przeciwnika; zależność hrabiego Henryka i Pankracego została w dramacie udokumentowana z dużą konsekwencją. Wyraża się ona w tym, że dopiero obaj reprezentują syntezę ludzkiego buntu w boskim planie świata, ale buntu wypływającego z zasadniczo różnych przesłanek, posiadającego całkowicie odmienne uzasadnienie obiektywne.

Zygmunt Krasiński z r. 1850
portret Ary Scheffera

Tragizm „indywidualny" obydwu zbuntowanych bohaterów jest również krańcowo różny. Hrabia Henryk, może być traktowany jako (niezbyt zresztą konsekwentne) wcielenie tragizmu ginącej klasy — klasy, podejmującej walkę, ale nieuchronnie skazanej na zagładę. Pankracy zaś reprezentuje nie tylko tragizm rewolucji, rozdartej wśród sprzecznych racji zbrodniczości buntu i jego historycznej konieczności. Dołącza się bowiem do tego jeszcze „załamanie się wiary w dotychczasowy cel życia — w chwili zewnętrznego zwycięstwa", które M. Scheler zakwalifikował jako „zjawisko specyficznie tragiczne".

Ale obydwaj bohaterowie muszą zginąć przede wszystkim dlatego, że każdy z nich reprezentuje tylko rację cząstkową, ułomną. „Ludzkość, wzięta jako całość, jest boska, lecz w częściach swych jest piekielna" — pisał Krasiński w liście do Reeve'a, wydając tym samym wyrok na „piekielne" dążenia zaślepionych „cząstek" ludzkości. Moment, w którym zarówno hrabia Henryk, jak i Pankracy uświadamiają sobie jednostronność i cząstkowość własnych racji, stanowi jednocześnie moment ich zagłady. [...]

Obydwaj bohaterowie umierają samotni i potępieni za zbrodnie — po wypełnieniu swej misji w świecie historycznym. Obydwaj reprezentują tę samą konieczność: zagładę racji cząstkowej w obliczu całości racji uniwersalnej.

Bunt ludzki, jakkolwiek reprezentujący racje cząstkowe, ma wówczas u Krasińskiego swoje obiektywne uzasadnienie: człowiek ma prawo do działania w imię swej cząstkowej konieczności. „Przebiegłość Boga" natomiast wykorzysta je do swoich dalekowzrocznych celów. Już u Ballanche'a Krasiński nauczył się rozumienia tego, czym jest historyczna konieczność, która zresztą nieraz była przez nich obu utożsamiana z Bogiem. Wszystkie te bowiem racje cząstkowe są elementami w boskim planie świata. Kiedy Krasiński przeciwstawiał Schillera Szekspirowi, to podawał charakterystyczne uzasadnienie: „Szekspir ma coś podobnego do tych starych dyplomatów, którzy ci opowiadają, że największe świata rewolucje i wojny wypadły z jakiejś drobnej intrygi. Intryga była, nie przeczę, ale było coś więcej jeszcze, bo palec boży! Tu się kończy Szekspir, a zaczyna się Szyller!" Ten „palec boży" jest stale obecny w wypadkach i losach zawartych w *Nie-Boskiej Komedii*.

W ówczesnym systemie tragizmu Krasińskiego Bóg, „duch boski" jest właśnie najwyższą racją całościową, która musi skazać na zagładę przeciwstawiające się jej racje cząstkowe. Jest do tego zmuszona zresztą w imię dalszego postępu ludzkości. Na tym polega właśnie uwikłanie tragiczne: postęp ogółu sprowadza nieuchronnie zagładę jednostek czy poszczególnych grup wraz z ich racjami cząstkowymi. Ale trzeba pamiętać, że najistotniejsze jest to, aby te racje cząstkowe miały charakter obiektywnej konieczności. Inaczej nie można w ogóle mówić o tragizmie.

Z czasem, kiedy Krasiński odbierze działaniu charakter obiektywny, jego koncepcja tragizmu zostanie pozbawiona wszelkiego oparcia. Wówczas postępowanie człowieka będzie już tylko albo ugodą z „wolą bożą", albo „grzechem". Natomiast w okresie pisanie *Nie-Boskiej Komedii* Krasiński

uznawał, że człowiek ma uzasadnione obiektywnie prawo do swojego buntu i prawo to mieści się w boskim planie świata, jakkolwiek mieści się w nim na zasadzie tragicznej kolizji.

Fakt, że hrabia Henryk i Pankracy — mając prawo do działania i buntu w boskim planie świata — jednocześnie muszą ulec zagładzie w obliczu boskiej racji uniwersalnej, znalazł również odbicie w tytule dramatu. Wiadomo, że jedna z pierwotnych propozycji szła w kierunku wykorzystanym przez Balzaka — *Ludzka komedia*. Tytuł ten został zmieniony z pewnością nie tylko dla uwyraźnienia aluzji do *Boskiej Komedii* Dantego. Ludzka komedia bowiem zawierałaby tylko przyznanie się do Szekspirowskiego „tego świata". A Krasińskiemu przecież chodziło o „palec boży", czyli — jak rozumiał — o głębszy, historiozoficzny sens ludzkich losów, o uzasadnienie prowidencjalistycznej teorii społecznej. Komedia, która się tutaj rozgrywa wbrew Bogu i mimo Boga, jest przecież jednocześnie dialektyczną częścią boskiego planu świata. Dlatego w tytule jest „nie", ale jest i „boska" komedia — „Boska komedia prawdy", jak nazywa Löwith[1] vikiańską koncepcję działania Opatrzności historycznej w ludzkim świecie.

Jednakże kiedy racje cząstkowe, skazane nieuchronnie na jednostronność, ulegają zagładzie, pojawić się musi triumf racji uniwersalnej, zarysować perspektywa na „pojednanie". I to jest klucz do interpretacji zakończenia *Nie-Boskiej*, która zawsze sprawiała tyle kłopotów komentatorom.

Spór dotyczący — ogólnie mówiąc — „organicznego" czy „nieorganicznego" charakteru finału dramatu Krasińskiego należy do najciekawszych w historii literatury polskiej. Ożywiał się on zwłaszcza z okazji kolejnych inscenizacji *Nie-Boskiej Komedii* w XX wieku, kiedy każdy z reżyserów musiał stanąć wobec ogromnej trudności praktycznej: jak pokazać zakończenie, aby nie niweczyło sensu ludzkiego dramatu? Czy jest ono organiczną częścią utworu, czy też dodatkiem, obcym mu wtrętem, z którym można sobie poczynać dość swobodnie? [...]

Nie wydaje się jednak, by propozycja potraktowania finału *Nie-Boskiej* jako „nieorganicznego" była słuszna zarówno z metodologicznego, jak i historycznoliterackiego punktu widzenia. Charakter zakończenia "Nie-Boskiej" wynika całkowicie „organicznie" z koncepcji tragizmu u Krasińskiego. Koncepcja ta, jak to już zostało kilkakrotnie podkreślone, postulując tragiczną zagładę racji cząstkowych jednocześnie kazała triumfować racji uniwersalnej.

Należy natomiast wyjaśnić, dlaczego triumf racji uniwersalnej, „ducha boskiego", „idei powszechnej", został przez Krasińskiego przedstawiony jako zjawa Chrystusa-mściciela, który przychodzi sądzić „żywych i umarłych". Dlaczego

[1] Karl Löwith — niemiecki historyk filozofii.

prawda Boga objawia się w kontekście straszliwej i być może ostatecznej katastrofy?

Łagodna pomoc Opatrzności w rozwiązywaniu ludzkich konfliktów, którą przewidywał Ballanche, ustępuje w finale *Nie-Boskiej* postaci groźnego Chrystusa („oburącz wspart na krzyżu, jak na szabli mściciel"), Chrystusa z wizji sądu ostatecznego, Boga kary i pomsty. [...]

To, że w swym dramacie Krasiński nie ukazał Chrystusa miłości i pojednania (co niekiedy raziło interpretatorów), jest wynikiem atmosfery chiliastycznych przeświadczeń o końcu świata[1]. Dla nich właśnie charakterystyczne było przekonanie, że po Chrystusie bolesnym i pokornym nadejdzie czas Chrystusa zwycięskiego, uosobienie kary i pomsty. Jak wykazał jeden z badaczy, de Maistre przełożył te kategorie myślenia eschatologicznego na praktyczną wizję historii: rewolucja polityczna będzie straszliwym, przerażającym i niezbędnym wstępem do wielkiej rewolucji religijnej, która przyniesie szczęśliwą zmianę. Wydaje się, że *Nie-Boska Komedia* może być zupełnie wyraźnie przyrównana do podobnego schematu.

Krasiński, który się liczył ze zwycięską rewolucją proletariacką pod wodzą saint-simonistów (pisał o tym w liście do Reeve'a), sądził, że po niej może przyjść interwencja boska i zbawienie zapewne jeszcze ograniczone w czasie. Bo wynik walki ze złem nie od razu będzie przesądzony. Jeszcze kilkakrotnie — według wierzeń chiliastycznych — mogą się powtarzać epoki nasilenia zła i ponownego panowania dobra.

Jednocześnie u Krasińskiego wystąpiły elementy tradycjonalizmu z jego troską o losy własnej klasy w obliczu „końca świata", o jej przyszłość w dobie wielkiej katastrofy, o to, czy zagłada tej klasy nie wyeliminuje również możliwości szczęścia ludzkości. „Tragizm pojednania" bowiem został skrzyżowany z ambiwalencją historiozoficzną, zakończenie tragicznych kolizji może przynieść zarówno ostateczny koniec świata w sensie zagłady wszystkiego, jak i początek nowej, szczęśliwej ery, „królestwa tysiącletniego panowania". Nie zostało to dopowiedziane do końca i trudno z tego tytułu robić Krasińskiemu zarzuty. Katastrofizm, element tak znamienny dla światopoglądu tradycjonalizmu, tak trwały w przekonaniach i wyobrażeniach Krasińskiego, wpłynął również w sposób zasadniczy na stylizację zakończenia *Nie-Boskiej Komedii*. [...]

(Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość)

[1] Chiliazm — wiara w nastanie na ziemi 1000-letniego Królestwa Bożego, rządzonego osobiście przez Chrystusa.

Wybór i opracowanie:
Henryk Markiewicz
Tytuły fragmentów pochodzą od wydawcy

Jerzy Got

NIEBOSKA pierwszy raz na scenie

Prapremiera „Nieboskiej komedii" w Krakowie, 29 listopada 1902 r., nie była wynikiem przypadkowego pomysłu. Ówczesny dyrektor teatru, Józef Kotarbiński, przez czwarty z rzędu sezon swojego kierownictwa realizował konkretny program artystyczny. Rozpoczął swoją dyrekcję nigdy dotąd nie granym dramatem Słowackiego „Złota Czaszka", a za nią poszły dalsze prawykonania sceniczne „Kordiana", „Snu srebrnego Salomei", „Dziadów" i „Księdza Marka". Równolegle z nimi wchodziły na scenę dzieła Wyspiańskiego „Wesele", „Wyzwolenie", „Protesilas i Laodamia" oraz „Bolesław Śmiały". Wśród tych wszystkich utworów inscenizacja „Nieboskiej komedii" narzucała się z nieodpartą koniecznością. „Przedstawienia tego rodzaju wiszą w powietrzu krakowskim" — stwierdził uważny recenzent. Oprócz zamiłowań i ambicji Kotarbińskiego, nie dość dotąd doceniony nacisk na tę i podobne decyzje repertuarowe wywarło środowisko literackie i artystyczne Krakowa przeżywające wtedy swoje najświetniejsze Młodopolskie sukcesy.

Prapremiery nigdy dotąd nie granych dramatów Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego stawiały inscenizatora w kłopotliwym położeniu. Względnie dobra znajomość przez lekturę tych dzieł w Krakowie ostrzegała, że przedstawienie będzie kontrolowane ze znanym tekstem i że publiczność oczekuje zobaczenia na scenie wszystkiego tego, co sobie dotąd tylko wyobrażała. Brak jakiejkolwiek tradycji teatralnej nie dawał żadnych wskazówek praktycznych przygotowania spektaklu. Trzeba więc było śmiałości Wyspiańskiego by podjąć takie decyzje, jakie wprowadził w swojej adaptacji „Dziadów" — co zresztą jak wiemy wywołało nieuniknione zarzuty. Ale Kotarbiski nie miał odwagi tamtego. W swoich opracowaniach tekstu musiał znaleźć oparcie o autorytety. Nie było o nie trudno.

Od paru dziesiątków lat teatr krakowski miał charakter „literacki". To znaczy, że „teatr o tyle ma dla nas znaczenie wyższe, o ile połączony jest z literaturą ojczystą (...) z ruchem umysłowym i literackim narodowym" a publiczność powinna w nim szukać „inteligentnie oddanej genialnej myśli autora". (S. Koźmian, „Teatr" t. I, s. 52 i 65). Wynika z tego obowiązek teatru — ścisłe trzymanie się tekstu poety. I chociaż praktyka ówczesnej sceny wielokrotnie podważała ten pewnik, zmuszała do cięć i zmian, zasada ciągle była powszechnie uznawana. Stanisław Witkiewicz oczekując premiery „Nieboskiej komedii" pisał do Kotarbińskiego: „Ach! żeby było bez skróceń, bez przeróbek!" A Koneczny wysuwał propozycję: „można i należa-

Michał Tarasiewicz w roli hr. Henryka

łoby wystawić całą („Nieboską komedię"), od deski do deski i ściśle według tekstu. Przedstawienie powinnoby zająć nie jeden wieczór, ale trzy, obejmując też „Niedokończony poemat", który stanowi dla sceny właśnie najwdzięczniejsze zadanie".

W tej sytuacji przedstawienie „Nieboskiej komedii" musiało mieć raczej charakter plastycznej ilustracji i popularyzacji utworu literackiego niż być scenicznym dramatem. „Znać było od samego początku jak wiele zależy dyrekcji na tym, żeby nie uronić niczego z zasadniczych myśli poematu, żeby przedstawienie miało charakter literacki a nie widowiskowy" — pisał po premierze Koneczny. To właśnie spowodowało stosunkowo niewielką ilość skrótów (premiera zakończyła się o 23,45). Natomiast sceniczne rozwiązania trudnych technicznie ustępów, o ile nie wymagały wprowadzenia dodatkowego, nieistniejącego w oryginale tekstu, nie sprzeciwiały się przyjętym zasadom, nie były sprzeczne z obowiązującym poszanowaniem słowa poety.

Jadwiga Mrozowska w roli Orcia

Przyjmując ten typ inscenizacji, Kotarbiński przyjął i jego następstwa, również mające swoją tradycję. Od wielu lat w trudniejszych pozycjach repertuaru doradcami teatru krakowskiego bywali Klaczko, Szujski, Creizenach i Tarnowski. Wszak literatura i historia należała do ich kompetencji. Toteż Kotarbiński utartą już drogą do narad nad scenariuszem „Nieboskiej" zaprosił m. in. Sienkiewicza, Kallenbacha i Tarnowskiego — poszerzając zespół jeszcze o malarzy: Stachiewicza, Stanisławskiego i Tetmajera.

Wreszcie na sposób odczytania myśli poety musiało silnie wpłynąć zdecydowane opowiedzenie się Kotarbińskiego za hasłem krzepienia przez sztukę serc, a nie ich wzburzania. Trzeba o tych kilku zjawiskach przypomnieć, by móc stwierdzić, że kształt w jakim ukazało się dzieło Krasińskiego po raz pierwszy na scenie, nie był tylko wyrazem smaku i przekonań samego Kotarbińskiego, ale i historycznych warunków premiery. Pod ich wpływem inscenizacja starała się streścić utwór nie dokonując zdecydowanego wyboru między rozmaitymi możliwościami jakich

on dostarcza. Z tych też przyczyn usiłowano złagodzić ostrość napięć społecznych (co zresztą na scenie częściowo nie powiodło się) oraz podkreślić triumf chrystianizmu w zakończeniu.

Dramat ukazał się w piętnastu scenach. Rozpoczęła go pierwsza parabaza, nazwana prologiem i wygłoszona przez Helenę Arkawin jako Muzę. W pierwszy obraz — ogród przed wiejskim pałacykiem — ujął Kotarbiński: wejście Anioła-Stróża, pantomimiczną scenę przejścia orszaku ślubnego i powitania go na ganku chlebem i solą (nie istniejąca w tekście, a zastępująca obrzęd ślubu), chór złych duchów w postaci jednego, rozmowę państwa młodych przeniesioną z „komnaty pełnej osób" na ganek przed domem oraz zjawienie się złego ducha-dziewicy ze zwrotem jej do Męża — „Zdradziłeś mnie". Realistyczna konwencja przedstawienia zmuszała inscenizatora do bardzo — jak widać — istotnych ingerencji, mimo owej programowej „wierności". Zobaczymy, że i dalej takich zmian nie brakło. Druga odsłona — Salon — zaczynała się od słów Męża „od dnia ślubu mojego spałem", pomijała pierwsze zjawienie się Dziewicy i przechodziła do rozmowy przy kolebce zakończonej odejściem Męża z Dziewicą. Trzecia nie nastręczała kłopotu — był nią chrzest Orcia w tym samym salonie. Następnie złączone dwa ustępy szalonej wędrówki Henryka, w statyczną i deklamacyjną odsłonę. Po niej nastąpiła piąta — Dom obłąkanych, znakomicie grana przez Stanisławę Wysocką — Żonę. Opuszczono drugą parabazę i jako szóstą scenę pokazano cmentarz, zaczynając ją jednak następnym ustępem — rozmową z filozofem. Po modlitwie Orcia, którego wyprowadza wbrew tekstowi Jakób, w tej samej scenerii odbyła się rozmowa z orłem. Wypchany ptak przesuwający się górą sceny na drucie i jego głos z dołu — wywoływały niezamierzony zabawny efekt. Siódma odsłona, w pokoju sypialnym, zawierała scenę z lekarzem i ojcem chrzestnym oraz halucynację Orcia.

Drugą część rozpoczynała trzecia parabaza deklamowana, jak poprzednio, przez Muzę. Odtąd przedstawienie zmieniało charakter. W pierwszej części blade, deklamacyjne — nabrało więcej rozmachu i życia w scenach rewolucji. Ósma odsłona — Obóz w lesie — pomijała scenę z przechrztami i rozpoczynała się „od gwałtownej sceny zbiorowej tłumu hulającego około beczek z napojami i szubienicy" a po niej szła scena w namiocie Pankracego. Wędrówkę hrabiego po obozie zastąpiono z konieczności podchodzeniem do niego różnych grup rewolucjonistów. Ruch i zgiełk tych tłumów (około setki statystów) starannie ugrupowanych robiły nieco operowe wrażenie. Odsłonę kończył taniec wokół szubienicy przy melodii Carmagnoli. Dziewiąty obraz — Inna część lasu — zawierał nocne proroctwa Leonarda i święcenia Hermana. Trudności tekstu wyminięto otaczając Leonarda zbitym kołem tłumu, przez który przedzierały się kobiety. Rozmowa Henryka z Pankracym tworzyła odsłonę dziesiątą. Opuszczono czwartą parabazę i ostatnia część zaczynała się sceną jedenastą w katedrze zamku św. Trójcy, znacznie skróconą. Po niej dwunasta — dziedziniec w zamku — zawierała trzy ustępy: rozmowy arystokratów z Henrykiem, jego monolog pod sztandarem i spotkanie z Orciem. W trzynastej odsłonie, w lochach zamku, odbywał się sąd duchów nad Henrykiem. Czternasta powróciła do dekoracji dziedzińca w zamku i tu przybył Ojciec chrzestny z poselstwem. Ostatnia, piętnasta odsłona (w tej samej dekoracji) objęła cały tekst od słów: „Niema rozkoszy jak grać w niebezpieczeństwo" do końca utworu, bez żadnych skreśleń. Przedstawienie zamykał podświetlony transparent postaci Chrystusa opartego o krzyż, namalowany przez Stanisławskiego.

Przedstawienie było przygotowane bardzo starannie. Nowe dekoracje — rzecz wtedy nie codzienna — namalował Spitziar pod kierownictwem Stanisławskiego. Stanisławski i Wojciech Kossak zaprojektowali kostiumy: dla Henryka i jego stronników — wandejskie, dla rewolucjonistów — sankiulockie. O rady zwracano się do Kallenbacha. Reżyserią podzielił się Kotarbiński z Walewskim, aby podołać absorbującym wiele wysiłku tłumnym scenom zbiorowym. Mimo tej staranności premiera wywołała bardzo sprzeczne oceny, od zupełnego potępienia (Zapolska, Tretiak) przez zastrzeżenia — do pochwał. Wynikło to zarówno z „literackich", teatralnie niezdecydowanych założeń inscenizacji, jak z pomniejszającej fantazję poety realistycznej konwencji przedstawienia.

KALENDARZ
inscenizacji Nieboskiej Komedii

29 XI 1902 Kraków, Teatr Miejski. Dyr. J. Kotarbiński. Inscenizacja J. Kotarbiński. Reżyseria J. Kotarbiński i A. Walewski. Dekoracje J. Spitziar pod kier. J. Stanisławskiego. Kostiumy wg projektów J. Stanisławskiego i W. Kossaka.
Hr. Henryk — M. Tarasiewicz, Żona — S. Wysocka, Orcio — J. Mrozowska, Ojciec chrzestny — J. Kotarbiński. Pankracy — J. Sosnowski, Leonard — A. Mielewski.

5 X 1905 Warszawa, Teatr Łódzki w Filharmonii Warszawskiej. Dyr. M. Gawalewicz. 5 obrazów z części I i II. Inscenizacja i reżyseria — M. Gawalewicz.
Hr. Henryk — M. Tarasiewicz, Żona — N. Pomian, Orcio — J. Mrozowska, Ojciec — chrzestny — A. Różański.

14 II 1906 Łódź, Teatr Wielki. Dyr. M. Gawalewicz. 5 obrazów z części I i II. Inscenizacja i reżyseria M. Gawalewicz.
Hr. Henryk — W. Brydziński, Żona — L. Dunin, Orcio — J. Daniłowiczówna, Ojciec chrzestny — A. Różański.
Ponadto przedstawienia w Petersburgu, kwiecień 1906.

22 II 1912 Łódź, Teatr Popularny. Dyr. A. Mielewski i B. Bolesławski. Rozmowa hr. Henryka z Pankracym z części III. Reż. A. Mielewski.
Hr. Henryk — A. Mielewski, Pankracy — B. Bolesławski.

26 I 1913 Wilno, Teatr Polski. Dyr. J. Pawłowski i J. Strycharski. Wstęp do części I. Inscenizacja, reżyseria i oprawa plastyczna — F. Ruszczyc. W wykonaniu 7 osób, m. in.: S. Knake-Zawadzki, J. Romanówna i H. Arkawin.

21 II 1914 Wilno, Teatr Polski. Dyr. D. Baranowski. Części II, III i IV oraz Sen z „Niedokończonego poematu". Inscenizacja i reżyseria B. Skąpski.
Hr. Henryk — S. Bryliński, Orcio — P. Czechowska, Pankracy — T. Skarżyński, Dante — K. Przystański.
Ponadto przedstawienia w Petersburgu.

3 V 1916 Warszawa, Teatr Praski. Dyr. J. Popławski. Rozmowa hr. Henryka z Pankracym z części III. Inscenizacja T. Kończyc i W. Ryszkowski, reżyseria W. Ryszkowski.
Hr. Henryk — J. Kęcki, Pankracy — K. Przystański.

18 XII 1916 Warszawa, Koło Miłośników Sztuki Dramatycznej Studentów Uniwersytetu i Politechniki Warszawskiej, w Teatrze Polskim. Inscenizacja i reżyseria T. Frenkiel.
Hr. Henryk — T. Frenkiel, Żona — J. Zielińska, Orcio — E. Domaradzka. Prolog drugi — J. Smosarska, Pankracy — M. Volfrost, Leonard — M. Godlewski.

1916—1917 Warszawa, Teatr Wielki. Rozmowa hr. Henryka z Pankracym z części III,
Hr. Henryk — J. Janusz, Pankracy — W. Staszkowski.

20 III 1919 Kraków, Teatr im. J. Słowackiego. Dyr. T. Trzciński. Scena na cmentarzu z części II, część III i IV (10 odsłon). Opracowanie dramaturgiczne T. Sinko. Reżyseria J. Sosnowski. Dekoracje wg projektów K. Frycza wykonał J. Spitziar.
Hr. Henryk — Z. Noskowski, Orcio — M. Kamińska, Pankracy — J. Sosnowski, Leonard — W. Żarski.

30 I 1920 Warszawa, Teatr Polski. Dyr. A. Szyfman. Po raz pierwszy scena przechrztów. Inscenizacja i reżyseria A. Szyfman. Scenografia W. Drabik. Muzyka L. Różycki.
Hr. Henryk — W. Brydziński, Żona — I. Solska, Orcio — S. Umińska, Pankracy — J. Chmieliński, Leonard — A. Węgierko.

1923 r. Katowice, Teatr niemiecki. Dyr. Weiner. Przekład i inscenizacja F. Th. Csokor. Reżyseria W. Lichtenberger.

19 XI 1924 Lwów, Teatr Wielki. Dyr. L. Czarnowski. Scena na cmentarzu z części II, część III i IV (10 odsłon). Opracowanie dramaturgiczne T. Sinko. Reżyseria J. Sosnowski. Scenografia K. Mackiewicz. Muzyka K. Lewicki.
Hr. Henryk — B. Brzeski, Orcio — J. Zakrzyńska, Pankracy — J. Sosnowski, Leonard — M. Peliński.

21 X 1925 Łódź, Teatr Miejski. Dyr. A. Szyfman i B. Gorczyński. Inscenizacja — A. Szyfman. Reżyseria — J. Kochanowicz. Scenografia B. Kudewicz wg koncepcji W. Drabika. Muzyka — L. Różycki.
Hr. Henryk — A. Szymański, Żona — J. Zmijewska, Orcio — Z. Gryf-Olszewska, Pankracy — J. Kochanowicz, Leonard — T. Białoszczyński.

11 VI 1926 Warszawa, Teatr im. W. Bogusławskiego. Dyr. A. Zelwerowicz. Kier. artyst. A. Zelwerowicz, L. S. Schiller, W. Horzyca. Inscenizacja i reżyseria — L. Schiller. Scenografia — W. Drabik. Muzyka — J. Maklakiewicz. Choreografia — T. Wysocka.
Hr. Henryk — K. Adwentowicz, Żona — I. Solska, Orcio — R. Zawistowski, Pankracy — J. Strachocki, Leonard — E. Solarski.

30 XI 1926 Poznań, Teatr Polski. Dyr. B. Szczurkiewicz. Inscenizacja i reżyseria N. Młodziejowska-Szczurkiewiczowa. Scenografia — S. Jarocki. Muzyka — L. Różycki.
Hr. Henryk — W. Brzeski i M. Godlewski, Żona — Z. Grabowska, Orcio — E. Królikowska i B. Ludwiżanka, Pankracy — W. Bogusławski i W. Bracki, Leonard — J. Nowacki.

28 IV 1928 Lublin, Teatr Miejski. Dyr. J. Grodnicki. Inscenizacja i reżyseria — S. Dąbrowski. Scenografia — B. Rysiewski.
Hr. Henryk — S. Dąbrowski, Żona — M. Wnorowska, Orcio — E. Sokolska, Pankracy — B. Rosłan, Leonard — Z. Rzęcki.

6 IV 1935 Lwów, Teatr Wielki. Dyr. W. Horzyca. Inscenizacja i reżyseria — W. Radulski. Scenografia — A. Pronaszko. Muzyka — J. Mund.
Hr. Henryk — T. Białoszczyński, Żona — M. Malanowicz, Orcio — J. Martini, Pankracy — J. Strachocki.

14 IX 1935 Sosnowiec, Teatr Miejski. Dyr. J. Gołaszewski. Inscenizacja, reżyseria i wybór ilustracji muzycznej — J. Gołaszewski.
Hr. Henryk — T. Krotke, Żona — H. Bożewska, Orcio — Z. Grzymalanka, Pankracy — J. Sawicki, Leonard — S. Iwański.

1 X 1936 Toruń, Teatr Ziemi Pomorskiej. Dyr. W. Bracki. Inscenizacja — W. Małkowski. Reżyseria — A. Piekarski. Scenografia — W. Małkowski. Muzyka — J. Mund.
Hr. Henryk — B. Mierzejewski, Żona — H. Ippoldtówna, Orcio — L. Kopczyński, Pankracy — W. Bracki, Leonard — A. Skwierczyński.

11 II 1937 Katowice, Teatr im. S. Wyspiańskiego. Dyr. M. Sobański. Inscenizacja i reżyseria — M. Godlewski. Scenografia — J. Jarnutowski. Muzyka — K. Bończa-Tomaszewski.
Hr. Henryk — S. Czajkowski, Żona — Z. Barwińska, Orcio — ***, Pankracy — J. Ostoja-Staszewski, Leonard — M. Jastrzębski.

23 X 1937 Bydgoszcz, Teatr Polski. Dyr. W. Stoma. Inscenizacja i reżyseria — K. Korecki z udziałem S. Drewicza. Scenografia — J. Hawryłkiewicz.
Hr. Henryk — R. Kierczyński, Żona — J. Jabłonowska, Orcio — H. Brochocka, Pankracy — L. Dytrych, Leonard — M. Serwiński.

12 III 1938 Łódź, Teatr Polski. Dyr. K. Wroczyński. Inscenizacja i reżyseria — L. S. Schiller. Scenografia — O. Axer. Muzyka — J. Maklakiewicz.
Hr. Henryk — W. Krasnowiecki, Żona — J. Biesiadecka, Orcio — A. Połomska, Pankracy — W. Hańcza, Leonard — K. Wichniarz.

19 VI 1959 Łódź, Teatr Nowy. Dr. K. Dejmek. Adaptacja, inscenizacja i reżyseria — B. Korzeniewski. Dekoracje i kostiumy — J. Szajna. Muzyka — G. Bacewicz. Tańce — J. Hryniewiecka.
Poeta (hr. Henryk) — M. Voit, Żona — Z. Petri, Orcio — W. Chwiałkowska i W. Ostrowska, Pankracy — W. Pilarski, Leonard — M. Pawlicki.

25 III 1964 Poznań, Teatr Polski. Dyr. M. Okopiński. Opracowanie i reżyseria — Jerzy Kreczmar. Scenografia — S. Bąkowski. Muzyka — R. Gardo. Choreoplastyka — T. Kujawa.
Mąż (hr. Henryk) — J. Fryźlewicz, Żona — D. Balicka, Orcio — J. Szczerbic, Pankracy — H. Machalica, Leonard — J. Strzemień.

Inscenizacje zagraniczne

21 XI 1918 Praga, Miejski Teatr na Królewskich Winohradach. Kier. artyst. K. Hilar. Przekład — F. Kvapil. Inscenizacja i reżyseria — K. Hilar. Scenografia — A. Hrska.
Hr. Henryk — K. Jičinsky, Żona — H. Friedlova, Orcio — R. Tuma, Pankracy — V. Vydra, Leonard — B. Karen.

15 XI 1923 Leningrad, Państwowy Teatr Eksperymentalny. Kier. artyst., inscenizacja i reżyseria — W. N. Wsiewołodski. Przekład — Kursiński. Muzyka — J. Tiulin.
Hr. Henryk — Lalajanc, Żona — Kusz, Orcio — Aleksandrowa (?), Pankracy — Wsiewołodski.

1929 Gera. Teatr ks. Reuss. Przekład i inscenizacja — F. Th. Csokor. Reżyseria ks. Reuss.

6 VI 1936 Wiedeń, Burgtheater. Dyr. H. Röbbeling. Przekład i inscenizacja — F. Th. Csokor. Reżyseria — H. Waniek. Kostiumy — J. Kędziora.
Hr. Henryk — W. Krauss, Żona — E. Ortner-Kallina, Orcio — H. Obonya, Pankracy — E. Balser, Leonard — H. Woerster.

11 XI 1936 Budapeszt, Teatr Narodowy. Przekład S. Lövinez. Inscenizacja — F. Th. Csokor. Reżyseria — A. Nemeth.
Hr. Henryk — Taray, Żona — Rápolthy, Pankracy — Kiss.

początek 1956 r. Bern (Szwajcaria), zespół Pflegestätte für musische Kunst. Przekład K. v. Hollander. Inscenizacja, reżyseria i scenografia — J. Duwan. Przedstawienie w dwóch częściach, po 16 scen każdego wieczoru.

Kalendarz inscenizacji zestawiony wg prac S. Skwarczyńskiej „Leona Schillera trzy opracowania Nieboskiej komedii w dziejach jej inscenizacji w Polsce", „Inscenizacja Nieboskiej Komedii w Leningradzie" (Pamiętnik Teatralny 1959, zeszyt 1—3) i „Bydgoska inscenizacja Nieboskiej Komedii w 1937 roku" (Pamiętnik Teatralny 1962, zeszyt 1). J. Svehla, „Inscenizacja Nieboskiej Komedii w Pradze" (Pamiętnik Teatralny 1961, zeszyt 4) oraz A. Wysińskiego „Nieznane epizody z dziejów Nieboskiej Komedii na scenie" (Pamiętnik Teatralny 1959, zeszyt 1—3).

Zygmunt Hübner

NIEBOSKA 1965

W naszym kraju, który tylekroć w ostatnich dziesięcioleciach przemieniał się w teatr wojny jubileusz stulecia teatru służącego sztuce dramatycznej jest uroczystością niecodzienną. Stary Teatr tymczasem przekroczył już dawno ten piękny wiek — wchodząc do budynku od strony ulicy Jagiellońskiej możemy odczytać wyrytą w kamieniu datę 1739. Nie ominął jednak Starego Teatru los wszystkich placówek poświęconych polskiej kulturze: jego historia rwie się, po okresach rozkwitu następują lata kiedy wskutek niepomyślnych wydarzeń historycznych musi zamykać swe podwoje lub służyć widowiskom obcym. Przed stu laty wszakże — pamiętną premierą „Zemsty" Fredry w dniu 1 października 1865 roku — wkroczył w swój złoty wiek. Dwudziestoletni okres dyrekcji Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana zapewnił świetność Staremu Teatrowi. Od tej pory teatr krakowski może konkurować jak równy z równym z teatrem warszawskim, stając się — podobnie zresztą jak to ma miejsce i dzisiaj — kolebką wielu talentów aktorskich, które zasilają później scenę stołeczną. To na tej scenie krystalizowała się wspaniała osobowość Heleny Modrzewskiej, odnosili sukcesy Antonina Hoffmann i Rapacki, Ładnowski i Benda. I chociaż gmach Starego Teatru po pewnym czasie znów zostaje przeznaczony na inne cele, ciągłość tradycji teatru krakowskiego i „szkoły krakowskiej" zostaje zachowana. Dlatego w roku, w którym obchody dwuchsetlecia Teatru Narodowego w Warszawie obejmują cały kraj i stają się świętem naszej kultury, nie można zapomnieć o wielkim wkładzie, jaki w obecną świetność polskiego teatru wniósł Kraków.

Uroczystości naszej świadomie nadaliśmy miano „Sto lat Starego Teatru", a nie jubileuszu stulecia. W ten sposób chcemy podkreślić wielkie zasługi Skorupki, a zwłaszcza Koźmiana, przypomnieć przełom, jaki dokonał się dzięki nim w dziejach sceny krakowskiej, nie wyrzekając się wcześniejszego okresu, który obfitował w sporadyczne wprawdzie, ale niejednokrotnie ważkie wydarzenia artystyczne.

Otwieramy sezon podobnie jak Skorpuka w roku 1865 wybitnym dziełem polskim: „Nieboską komedią" Zygmunta Krasińskiego. Dziełem od dawna, bo od roku 1919 w Krakowie niewidzianym, dziełem, które po dziś dzień jest przedmiotem zażartych nieraz sporów i dyskusji. Właśnie ta kontrowersyjność utworu Krasińskiego wzbudziła zainteresowanie naszego teatru. Żywość reakcji, jaką wciąż potrafi on wywołać świadczy, że porusza problemy nieobce współczesnemu człowiekowi. „Nieboska komedia" nie da się wykreślić z polskiej literatury i nie da się usunąć z polskiej sceny, a zatem jest obowiązkiem — nie tylko literaturoznawców lecz także ludzi teatru — szukać do niej drogi, przyswoić ją dzisiejszemu teatrowi, aby — jak to już ma miejsce z „Dziadami" i „Kordianem" — mogła się stać jego chlebem codziennym. Zdajemy sobie sprawę z trudności i nie liczymy na to, aby nasza inscenizacja „Nieboskiej komedii" mogła być czymś więcej niż jedną z prób zbliżenia się do dzieła Krasińskiego i zbliżenia go widzom. Jeżeli próba ta wniesie nowe elementy do dyskusji, jeśli wywołała sądy sprzeczne, ale nieobojętne — cel zostanie osiągnięty.

Ambicją Starego Teatru jest być teatrem współczesnym. To coś więcej niż teatr współczesnego repertuaru. To przede wszystkim teatr, który prowadzi ze swym odbiorcą dialog. Nie rozumiemy przez to biernego potakiwania głową na słowa rozmówcy, ale wymianę poglądów, w której podlega określeniu stanowisko obu stron. I dlatego nie przeraża nas, jeśli zgodność nie zostanie osiągnięta przy pierwszym spotkaniu. Właśnie w dialogu, we wzajemnym oddziaływaniu widza na tear i teatru na widza dziś — jak i zawsze — zawiera się sens istnienia teatru pretendującego do zaszczytnego tytułu teatru współczesnego. Idea nadrzędna, której służymy jest jedna, ale to bynajmniej nie powoduje automatycznej likwidacji wszystkich sprzeczności i konfliktów w naszym życiu. Sądzimy, że zadaniem sztuki w ogóle, a teatru w szczególności, jest ujawnianie tych konfliktów po to, aby dopomóc w ich rozwiązaniu.

Niech mi Czytelnik wybaczy górnolotność sformułowań i powtarzanie myśli nienowych, ale uroczystość, którą obchodzimy prowokuje ton podniosły. Przy takiej okazji trudno nie konfrontować swoich drobnych, codziennych poczynań z generalnym kierunkiem działania, aby sprawdzić czy droga, po której kroczymy prowadzi do obranego celu. Chcielibyśmy także zachęcić Państwa, którzy zasiadacie dziś na widowni Starego Teatru, abyście wrócili do wspomnień związanych z tą salą i dokonali ze swej strony podsumowania toczącej się między nami dyskusji. Obfitowała ona w momenty pasjonujące, w chwile szczerego wzruszenia. Jest naszym gorącym pragnieniem, aby także w przyszłości Stary Teatr był dla Państwa miejscem intelektualnej przygody, głębokich przeżyć, jednym słowem aby wzbogacał Wasze życie nową, niepowtarzalną barwą.

ZESPÓŁ STAREGO TEATRU im. H. MODRZEJEWSKIEJ w KRAKOWIE

Sezon 1965/66

DYREKTOR TEATRU:
Zygmunt Hübner

ZASTĘPCA DYREKTORA:
Zdzisław Lorenowicz

KIEROWNIK LITERACKI:
Henryk Vogler

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

REŻYSERZY:
Jerzy Jarocki
Konrad Swinarski

SCENOGRAFOWIE:
Wojciech Krakowski
Jerzy Skarżyński

KIEROWNIK PRACOWNI SCENOGRAFICZNEJ:
Jerzy Jeleński

AKTORKI:

Maria Bednarska
Barbara Bosak
Krystyna Brylińska
Mirosława Dubrawska
Margita Dukiet
Małgorzata Jakubiec
Ewa Kamas
Alicja Kamińska
Antonina Kłońska
Wanda Kruszewska
Halina Kuźniakówna
Halina Kwiatkowska
Ewa Lassek
Celina Niedźwiecka
Zofia Niwińska
Izabela Olszewska
Krystyna Ostaszewska
Anna Polony
Romana Próchnicka
Anna Seniuk
Hanna Smólska
Marta Stebnicka
Iwona Świda
Zofia Więcławówna
Janina Zielińska
Jadwiga Zmijewska

AKTORZY:

Jan Adamski
Aleksander Bednarz
Jerzy Bińczycki
Henryk Błażejczyk
Andrzej Buszewicz
Józef Daniel
Marek Dąbrowski
Edward Dobrzański
Józef Dwornicki
Kazimierz Fabisiak
Ryszard Filipski
Zbigniew Filus
Stanisław Gronkowski
Marian Jastrzębski
Tadeusz Jurasz
Kazimierz Kaczor
Bolesław Loedl
Euzebiusz Luberadzki
Wojciech Łodyński
Tadeusz Malak
Józef Morgała
Jerzy Nowak
Jan Nowicki
Władysław Olszyn
Franciszek Pieczka
Antoni Pszoniak
Wojciech Ruszkowski
Marian Słojkowski
Janusz Sykutera
Marek Walczewski
Tadeusz Wesołowski
Kazimierz Witkiewicz
Roman Wójtowicz
Roman Wroński
Zdzisław Zazula
Michał Żarnecki

SUFLERZY:

Barbara Filipska
Zofia Morawska
Maria Wnęk

INSPICJENCI:

Stanisława Jastrzębska
Katarzyna Kwaśniewska

ZESPÓŁ TECHNICZNY i ADMINISTRACYJNY

Franciszek Kuraś — główny księgowy
Adam Burnatowicz — kierownik techniczny
Marian Zieliński — kierownik administracyjny
Anna Mikuszewska — kier. koord. i pracy artyst.

TECHNICZNA OBSŁUGA SCENY:

Stefan Kukuła — brygadier Teatru Kameralnego
Wojciech Kurpan — brygadier Starego Teatru
Piotr Banduła
Bogusław Chodur
Józef Cuber
Jan Czopek
Józef Dziedzic
Władysław Kasznik
Stefan Kosiński
Władysław Nowak
Stanisław Noworolnik
Zbigniew Piwowar
Józef Stryczek

REKWIZYTORZY:

Henryk Kołodziejczyk
Józef Opolski

PRACOWNIA DEKORATORSKA:

Andrzej Skoś — kierownik
Antoni Lisak
Józef Przeniosło
Jakub Szczygieł
Jan Wojtowicz
Wiesław Wróbel

ELEKTRYCY:

Józef Jasiński — gł. elektryk Starego Teatru
Eugeniusz Wandas — gł. elektryk Teatru Kam.
Leszek Bruzda
Leszek Malik
Józef Piotrowski
Eugeniusz Wątroba

RADIOAKUSTYCY:

Adam Haase
Piotr Karkoszka

PRACOWNIA MALARSKO-BUTAFORSKA:

Kazimierz Łaskawski — kierownik
Jerzy Kołacz
Anna Puget

TAPICERZY:

Stanisław Czekaj
Marian Majda

KIEROWNIK PRACOWNI ŚLUSARSKIEJ:

Franciszek Miękina
Tadeusz Małucha

PRALNIA:

Janina Kownacka

GARDEROBIANI:

Jerzy Kulawski
Bronisława Kwiatek
Maria Polak
Władysław Siwiec
Maria Stachura

PRACOWNIA KRAWIECKA DAMSKA:

Stefania Zaleszczuk — kierownik
Danuta Grzebień
Filomena Maciejewska
Zofia Polak
Maria Puchała
Genowefa Tabor

PRACOWNIA KRAWIECKA MĘSKA:

Józef Kania — kierownik
Czesław Mikuła
Tadeusz Paluch
Tadeusz Talarek
Eugeniusz Walczak
Bazyli Zeńko
Edward Ziembiński

PRACOWNIA PERUKARSKA:

Marian Zaleszczuk — kierownik
Wanda Głowka
Krystyna Kulawska
Jan Staszecki
Stanisław Wojdyło
Barbara Żmuda

ZESPÓŁ ADMINIST.-KSIĘGOWY:

Kamila Berwaldt
Danuta Hudyka
Józef Klimczak
Krystyna Korpała
Stanisława Mierzwa
Maria Mieszczanek
Zofia Misiąg
Krystyna Mroczko
Wanda Paulo
Eugeniusz Rzepecki
Halina Salawa
Antonina Sobota
Marta Winiarska
Elżbieta Wołoszynowska

ZESPÓŁ ADMIN.-GOSPODARCZY:

Maria Bobek
Bolesław Brandys
Włodzimierz Ciernik
Franciszek Cukier
Katarzyna Czajkowska
Bronisława Fryc
Franciszka Gaj
Zofia Gądek
Stanisław Homa
Józef Janusz
Aurelia Jaszczyńska
Aniela Juszczak
Kazimiera Kasprowicz
Zofia Kocajda
Tatiana Krupińska
Wanda Kucia
Rozalia Lelek
Julia Lipska
Władysław Litewka
Stanisława Lubacz
Adam Łaciak
Janina Madejska
Michalina Molik
Józefa Noworolnik
Jadwiga Orzechowska
Stanisława Pakulniewicz
Antoni Piskorz
Stanisława Piwowar
Zofia Podgórska
Stefan Puchała
Maria Satuła
Tadeusz Sikorski
Władysław Serwin
Stanisław Skorut
Leon Sobczyński
Stanisława Stus
Władysława Suwaj
Anna Szybowska
Jan Śnieżek
Henryk Tatarczuk
Kazimierz Ulanecki
Julia Wiecheć

reżyser
Konrad Swinarski

scenograf
Krystyna Zachwatowicz

kompozytor
Krzysztof Penderecki

KZG-3 zam. 690/65, W-37(6113) 5.000

PL

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Zygmunt Krasiński

NIEBOSKA KOMEDIA

OSOBY:

Hrabia Henryk	Marek Walczewski	**Książę**	Wojciech Ruszkowski
Żona	Ewa Lassek	**Księżna**	Jadwiga Zmijewska
Orcio	Anna Polony	**Hrabia**	Bolesław Loedl
Pankracy	Jerzy Nowak	**Hrabina**	Alicja Kamińska
Leonard	Aleksander Bednarz	**Baron**	Zbigniew Filus
Anioł	Izabela Olszewska	**Baronowa**	Hanna Smólska
Diabeł—Filozof—Przechrzta		**Arystokratka**	Janina Zielińska
	Antoni Pszoniak	**Arcybiskup**	Wojciech Łodyński
Dziewica	Anna Seniuk	**Ksiądz**	Michał Żarnecki
Jakub	Jerzy Bińczycki	**Bianchetti**	Marian Stojkowski
Ojciec chrzestny	Marian Jastrzębski	**Rzemieślnik**	Roman Wójtowicz
Matka chrzestna	Celina Niedźwiecka	**Pan**	Józef Dwornicki
Mamka	Krystyna Ostaszewska	**Dziewczyna**	Iwona Świda
Lekarz	Zdzisław Zazula	**Żebraczka**	Zofia Więcławówna
Żona lekarza	Wanda Kruszewska	**Naczelnik oddz.**	Tadeusz Malak

Byłe arystokratki
Mirosława Dubrawska, Halina Kwiatkowska, Marta Stebnicka

Chłopi
Andrzej Buszewicz, Tadeusz Jurasz, Józef Morgała, Michał Żarnecki

Wariaci
Ryszard Filipski, Euzebiusz Luberadzki, Józef Morgała, Roman Wójtowicz

Lokaje
Jan Adamski, Stanisław Gronkowski, Władysław Olszyn

Przechrzty
Edward Dobrzański, Stanisław Gronkowski, Tadeusz Malak, Janusz Sykutera

Rzeźnicy
Ryszard Filipski, Kazimierz Kaczor, Euzebiusz Luberadzki

Kobiety Leonarda
Margita Dukiet, Małgorzata Jakubiec, Iwona Świda

SCENOGRAFIA: K. Zachwatowicz

INSCENIZACJA: K. Swinarski

MUZYKA: K. Penderecki

CHOREOGRAFIA: Z. Więcławówna

ASYSTENCI REŻYSERA: J. Sykutera i M. Prus

Chór: pod dyr. Mateusza Stroki
Fisharmonia: Marek Stachowski
Perkusja: Edward Sroka

Premiera w Starym Teatrze dnia 9 października 1965r.

STARY
TEATR
1 8 6 5
1 9 6 5

NR • 11

Sezon 1965/66

Premiera

9 października 1965 r.

AFISZ TEATRALNY.

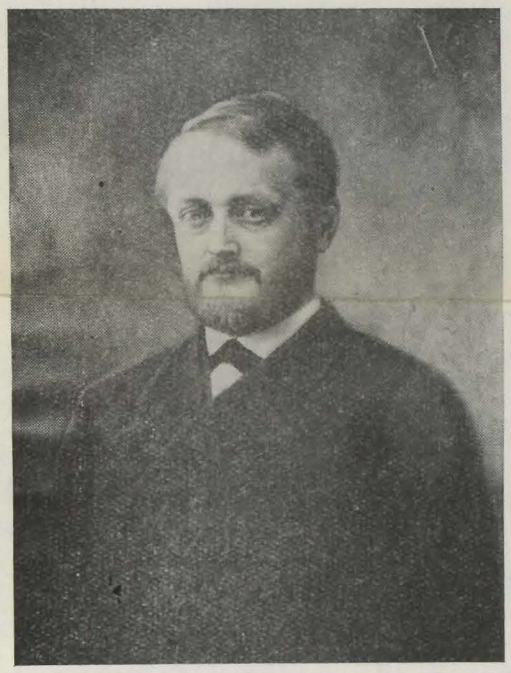
Cena 3 zł

dawni
DYRektorzy
teatru
Starego

XI. STANISŁAW KOŹMIAN

(1836—1922)

Od początku XIX wieku Koźmianowie brali żywy udział w literackim życiu. Kajetan, Andrzej Edward, Stanisław Ekbert i Jan Koźmianowie pisali poezje, pamiętniki, przekładali Szekspira i zajmowali się publicystyką. Syn Andrzeja — Stanisław, wychowany głównie za granicą, w Niemczech i Francji, na krótko przed powstaniem 1863 r. powrócił do kraju. Należał do politycznej redakcji „Czasu" i był kierownikiem prasowego biura powstańców. Jeden z jego artykułów w „Czasie" zaprowadził go na trzy miesiące do więzienia.



Koźmian był jednym z inicjatorów myśli odbudowania upadłego pod dyrekcją Miłaszewskiego teatru w Krakowie. Po powrocie z wyjazdu za granicę, zgodnie z dawniejszą umową, w styczniu 1866 podjął współpracę z Adamem Skorupką, nowym dyrektorem krakowskiej sceny i do r. 1868 był kierownikiem artystycznym naszego teatru. Nie mogli się jednak pogodzić i w lecie 1868 r. Koźmian ustąpił z swego stanowiska. Dopiero, gdy ciężko chory Skorupka utracił możność prowadzenia sceny, oddał ją w październiku 1871 r. Koźmianowi. Odtąd przez 14 lat bez przerwy (1878—1881 do spółki z Józefem Rychterem) kierował on naszym teatrem.

Ten okres liczy się do najświetniejszych w dziejach krakowskiej sceny. Przemyślany, urozmaicony i ciekawy repertuar, w wykonaniu zespołu wybitnych aktorów, po raz pierwszy na taką skalę służył realizacji konsekwentnego programu artystycznego. Wykształcone wtedy podstawowe zasady nowoczesnej reżyserii są trwałym dorobkiem polskiej sceny. Wytworzony przez Koźmiana styl „szkoły krakowskiej" wpłynął na rozwój innych teatrów i stał się na wiele lat znamieniem teatru w Krakowie. Ślady tej szkoły dostrzegalne są do dnia dzisiejszego.

Na scenie krakowskiej można było oglądać bogaty wybór dzieł dramatycznych europejskich i polskich, od greckich klasyków do najnowszych komedii polskich i francuskich. Te ostatnie pojawiały się często w dwa miesiące po paryskiej premierze. Po raz pierwszy grano szereg dramatów Słowackiego, stale utrzymywały się liczne komedie Fredry i „Konfederaci barscy" Mickiewicza. Szekspir, w tym okresie na nowo przyswajany polskiej scenie w przekładach z oryginału i bez przeróbek, właśnie wtedy w Krakowie najwięcej miał premier i prapremier polskich. Dzieła Moliera, Musseta, Schillera, Goethego, Calderona sąsiadowały z najmodniejszymi sztukami Sardou, Dumasa syna i Feuilleta — Kochanowski, Zabłocki, Bogusławski pojawiali się obok Bałuckiego, Zalewskiego, Sarneckiego i Lubowskiego. Reżyseria Koźmiana wprowadziła i utrwaliła realistyczne metody gry aktorskiej i inscenizacji, miejsce panoszącego się gdzie indziej gwiazdorstwa zajęła gra zespołowa. Ustępując z teatru w 1885 r. Koźmian przekazywał swoim następcom subtelny i sprawnie działający instrument, zdolny do pomyślnego rozwiązywania najtrudniejszych zadań artystycznych.

Po usunięciu się z dyrekcji czasem jeszcze, coraz rzadziej, reżyserował niektóre przedstawienia oraz zajmował się jak dawniej krytyką i eseistyką teatralną. Jeszcze w nowym teatrze, przy placu św. Ducha, inscenizował „Lysistratę" wg Arystofanesa w r. 1895. Wkrótce po tym, po śmierci swojej długoletniej towarzyszki życia — Antoniny Hoffmann, przeniósł się Koźmian na stałe do Wiednia. Dopiero po wojnie powrócił stamtąd do Krakowa i tutaj umarł.

WSPOMNIENIA SOLSKIEGO

o Koźmianie

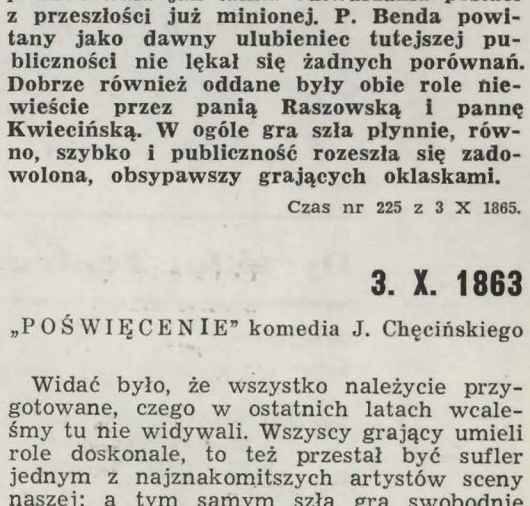
Przedstawienie Balladyny dobrze pamiętam. Czekając w czasie prób na swoje wejście, bacznie śledziłem wszyskich aktorów i wszystko co się działo na scenie Wtedy to po raz pierwszy zacząłem się orientować, że reżyser nie jest tylko od tego, by pilnować wejść, wyjść, tempa czy dykcji. Do premiery tej Koźmian przykładał szczególną wagę, zarówno ze względu na znaczenie samej sztuki, jak dla udziału Hoffmannowej i Wolskiej. Sam reżyserował. O! to było zupełnie coś innego. Światły umysł, inteligencja, wykształcenie, muzykalność i kultura artystyczna Koźmiana powodowały, że próby tchnęły powagą, jakiej w poprzednio przygotowywanych sztukach nie odczuwałem. A już największe wrażenie zrobiła na mnie obecność na próbach moich znakomitych wykładowców, profesorów Tarnowskiego, Szujskiego i Creizenacha. Koźmian zapraszał ich na konsultację literacką i artystyczną.*

(...) Okres koźmianowski łączy się w oczach historyków kultury z pojęciem tak zwanej szkoły krakowskiej. (...) U Koźmiana były wprawdzie gwiazdy, ale nie było systemu gwiazdorstwa. Luminarze krakowskiej sceny musieli powściągać swoje ambicje i podporządkowywać się harmonii całego widowiska. (...) Jeżeli 'o mnie chodzi, zawdzięczam Koźmianowi bardzo wiele. Niestety, zbyt krótko dane mi było pracować pod jego kierownictwem, bym mógł ugruntować w sobie wszystkie szlachetne zasady jego szkoły. (...) Jako reżyser szkicował aktorowi charakter człowieka, którego ów miał kreować, a na tym stelażu pozwalał następnie rzeźbić figurę sceniczną. Postępując tak, nie krępował indywidualności aktora, dając mu pełne prawo swoistego ujęcia i pełną swobodę działania, 'ograniczając swą rolę reżysera do korygiwania błędów i harmonizowania elementów spektaklu. (...)

Żal mi było niezmiernie, że zaledwie dwa sezony mogłem kształcić swój smak artystyczny i walory aktorskie pod kierunkiem tak światłego nauczyciela. Jednakże i z owych nielicznych sztuk reżyserowanych osobiście przez Koźmiana, w których grałem, wyniosłem nieoszacowane korzyści. Z zasobów tych czerpałem przez następne lata, one broniły mnie przed spłyceniem, na które narażało mnie komiczno-charakterystyczne emploi, jakie mi narzucano.

* W 1876 r.

L. Solski, Wspomnienia, wydanie II, s. 52—53, 102—103, 118.



OTWARCIE TEATRU 1. X. 1865

„ZEMSTA" komedia Aleksandra Fredry

Wczorajsze przedstawienie teatralne dobrą było wróżbą dla przyszłości sceny naszej, a to zarówno ze względu na artystów jak i na publiczność. Szczere i ochocze z jej strony powitanie jak było otuchą tak będzie niewątpliwie silnym bodźcem dla przedsiębiorstwa i artystów. Dyrekcja trudne sobie wzięła zadanie rozpoczynając dziełem znanym, w którym już najpierwsi mistrze sceny stawali nieraz do popisu. Nastręczało się bowiem pole do porównań, rodziły się wspomnienia, które trzeba było uprzytomnić, żeby nie wzbudzić rozczarowania, bardzo niebezpiecznego na początek. Żaden jednak z grających nie wyszedł ze szkodą, większa część utrzymała się. (...) W „Zemście" Fredry dwie są dziś do pokonania trudności za dawnych czasów nieznane: coraz trudniejsze utrzymanie tradycji szlacheckiej, niknącej z nowymi pokoleniami, przewrotem socjalnym i politycznym, a drugą trudnością jest język łączący w sobie idealność poetyczną z prostotą zwrotów. Zachodzi w tej komedii i to jeszcze, że ma ona swoją stałą epokę, że nie jest absolutnie kontuszową, bo figura Papkina, to jakby pierwszy wyłom romantyzmu w klasycznym społeczeństwie. To nie towarzysz pancerny ani rezydent dawnych dworów pańskich, ale z cudzoziemskiego autoramentu maroder. P. Henig słusznie unikał przesady w tej już i tak karykaturalnej roli. P. Wolski jako Cześnik miał swoje chwile dobre; mniej p. Rapacki grający Milczka, choć ta rola nie potrzebowała jak tamta odtwarzania postaci z przeszłości już minionej. P. Benda powitany jako dawny ulubieniec tutejszej publiczności nie lękał się żadnych porównań. Dobrze również oddane były obie role niewieście przez panią Raszowską i pannę Kwiecińską. W ogóle gra szła płynnie, równo, szybko i publiczność rozeszła się zadowolona, obsypawszy grających oklaskami.

Czas nr 225 z 3 X 1865.

3. X. 1863

„POŚWIĘCENIE" komedia J. Chęcińskiego

Widać było, że wszystko należycie przygotowane, czego w ostatnich latach wcaleśmy tu nie widywali. Wszyscy grający umieli role doskonale, to też przestał być sufler jednym z najznakomitszych artystów sceny naszej; a tym samym szła gra swobodnie i lekko, co razem z odpowiednimi zewnętrznymi przyborami, z wyporządzoną i ze smakiem odnowioną salą, z przyzwoitymi sprzętami i porządną garderobą tworzyło zaokrągloną całość i miłe na widzach sprawiało wrażenie.

Czas nr 227 z 5 X 1865.

opr. Jerzy Got

KZGraf. nr. 3 — 690 65 5.000 W-38(6113)

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Zygmunt Krasiński

NIEBOSKA KOMEDIA

OSOBY

Hrabia Henryk	Marek Walczewski
Żona	Ewa Lassek
Orcio	Anna Polony
Pankracy	Jerzy Nowak
Leonard	Aleksander Bednarz
Anioł	Izabela Olszewska
Diabeł—Filozof—Przechrzta	Antoni Pszoniak
Dziewica	Anna Seniuk
Jakub	Jerzy Bińczycki
Ojciec chrzestny	Marian Jastrzębski
Matka chrzestna	Celina Niedźwiecka
Mamka	Krystyna Ostaszewska
Lekarz	Zdzisław Zazula
Żona lekarza	Wanda Kruszewska
Książę	Wojciech Ruszkowski
Księżna	Jadwiga Zmijewska
Hrabia	Belesław Loedl
Hrabina	Alicja Kamińska
Baron	Zbigniew Filus
Baronowa	Hanna Smólska
Arystokratka	Janina Zielińska
Arcybiskup	Wojciech Łodyński
Ksiądz	Michał Żarnecki
Bianchetti	Marian Stojkowski
Rzemieślnik	Roman Wójtowicz
Pan	Józef Dwornicki
Dziewczyna	Iwona Świda
Żebraczka	Zofia Więcławówna
Naczelnik oddziału	Tadeusz Malak

Byłe arystokratki Mirosława Dubrawska, Halina Kwiatkowska, Marta Stebnicka
Chłopi Andrzej Buszewicz, Tadeusz Jurasz, Józef Morgała, Michał Żarnecki
Wariaci Ryszard Filipski, Euzebiusz Luberadzki, Józef Morgała, Roman Wójtowicz
Lokaje Jan Adamski, Stanisław Gronkowski, Władysław Olszyn
Przechrzty Edward Dobrzański, Stanisław Gronkowski, Tadeusz Malak, Janusz Sykutera
Rzeźnicy Ryszard Filipski, Kazimierz Kaczor, Euzebiusz Luberadzki
Kobiety Leonarda Margita Dukiet, Małgorzata Jakubiec, Iwona Świda

SCENOGRAFIA: Krystyna Zachwatowicz

INSCENIZACJA: Konrad Swinarski

MUZYKA: Krzysztof Penderecki

CHOREOGRAFIA: Zofia Więcławówna

ASYSTENCI REŻYSERA: Janusz Sykutera i Maciej Prus

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ **Kier. Literacki: HENRYK VOGLER**

Inspicjent	Katarzyna Kwaśniewska
Sufler	Barbara Filipska, Zofia Morawska
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
— prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
— prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
— pracownia stolarska	Andrzej Skoś
— pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Spółdz. Pracy „Gromada"
Kierownik pracowni scenograf.	Jerzy Jeleński
Gł. elektryk	Józef Jasiński
Brygadier sceny	Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Premiera w Starym Teatrze dnia 9 października 1965 r.