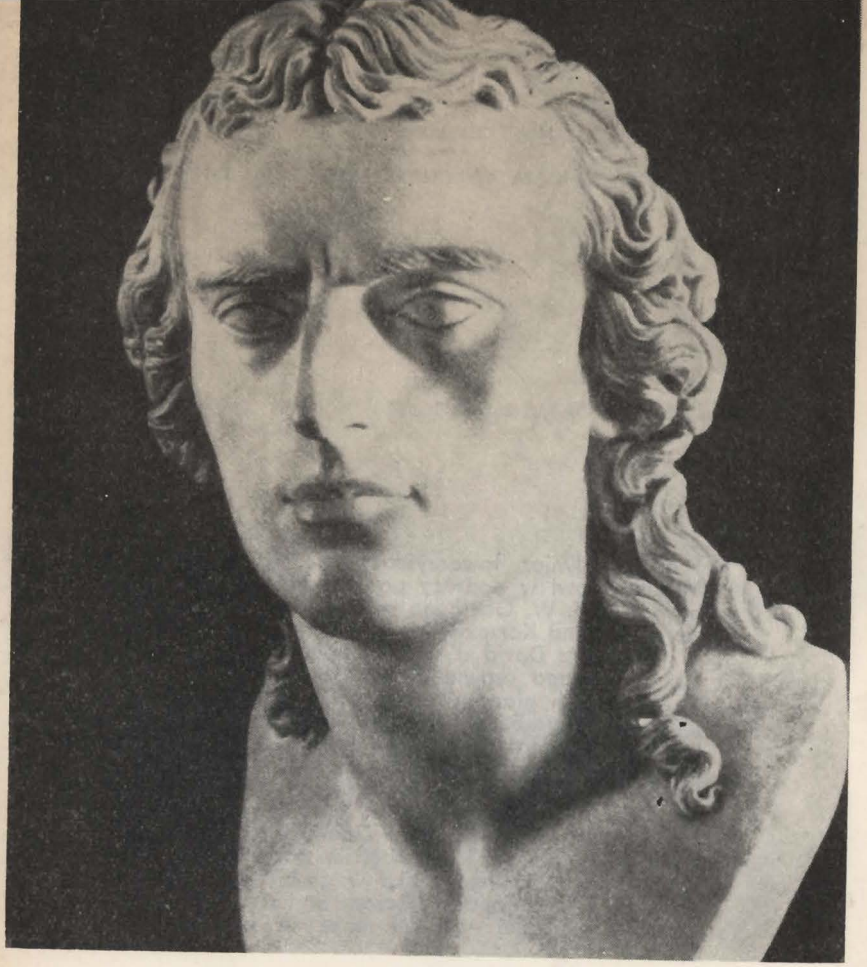


LISTY TEATRU POLSKIEGO

27

WARSZAWA SEZON 1959-1960

NA OKŁADCE

POPIERSIE SCHILLERA WYKONANE PRZEZ J. H. DANECKERA

A. E. Odyniec, towarzyszący w r. 1829 Adamowi Mickiewiczowi w podróży po Niemczech i w czasie odwiedzin J. W. Goethego w Weimarze, pisze w liście do Juliana Korsaka dn. 25 sierpnia 1829 r.:

„[Rzeźbiarz David d'Angers] przez całe dzisiaj rano, do samego prawie obiadu włóczył nas z sobą po wszystkich placach, gmachach i publicznych zakładach Weimaru. W bibliotece widzieliśmy prześliczny biust Schillera przez Daneckera, kolosalnej wielkości, a mówią, że podobny jak dwie krople wody. Spokojność i zamyślenie łagodne, to wybitne cechy tej twarzy. Uderzający kontrast z Goethem, w którym siła i duma przeważa. Biust Goethego, który David ma zrobić[1], pewnie kiedyś będzie stał przy tym, tak jak i trumna Schillera czeka w grobie na jego sąsiedztwo, jak ich imiona złączone są razem w chwale i pamięci ludzkiej – ściślej może niż oni sami za życia."

[1] Wykonał w Weimarze zarówno biust Goethego, jak i medalion Mickiewicza.

W CIASNYM KRĘGU ZWĘŻA SIĘ UMYSŁ; WRAZ Z WIELKIMI CELAMI ROŚNIE I CZŁOWIEK

FRYDERYK SCHILLER

☆

GDZIE NIE MA WYRAŹNEJ, DOBRZE OD PISARZA ZROZUMIANEJ MYŚLI, GDZIE NIE MA PROSTEGO I MOCNEGO UCZUCIA, TAM MIMO SŁÓW, FIGUR NIC NIKT NIE ZNAJDZIE.

ADAM MICKIEWICZ

☆

JEDYNY CEL CZŁOWIEKA I NARODÓW JEST ŻYĆ TAK, ABY TYM, CO PO NAS PRZYJDĄ, BYŁO LEPIEJ. BEZ UTKWIENIA MYŚLI W TEN GŁÓWNY PUNKT NIE MA ŻYCIA, NIE MA RZETELNEGO BYTU.

ADAM MICKIEWICZ

Marbach, miejsce urodzenia Fryderyka Schillera
(Widok z połowy XVIII w.)

KILKA DAT I FAKTÓW Z ŻYCIA FRYDERYKA SCHILLERA

O położeniu Niemiec w drugiej połowie XVII w. pisał Fryderyk Engels w swoim tzw. pierwszym liście o sprawach niemieckich do dziennika „The Northern Star" z 15.X.1845 r. (wg F. Engels, *Sprawy niemieckie*, KiW 1950):

„Dawne Niemcy znane były w tym czasie pod nazwą Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego i składały się z Bóg wie ilu[1] małych państewek, królestw, elektoratów, księstw, arcyksięstw, wielkich księstw, książtewek, hrabstw, baronii i wolnych miast – jedno niezależne od drugiego.... Każde książątko było dla swoich poddanych krwiożerczym i samowolnym despotą...

Cały kraj był wegetującą masą zgnilizny i odrażającego upadku. Nikt nie czuł się dobrze. Krajowe rzemiosło, handel, przemysł i rolnictwo skurczyły się do ostateczności; chłopi, rzemieślnicy i właściciele manufaktur odczuwali podwójny ucisk – krwiożerczego rządu i złych interesów. Szlachta i książęta widzieli, że – mimo wyzysku poddanych – dochody ich nie mogą wzrosnąć na tyle, by mogły dotrzymać kroku ich ciągle rosnącym wydatkom; wszystko

[1] Około 300 – Przyp. nasz.

było na opak; powszechny bezwład opanował cały kraj. Ani oświaty, ani środków oddziaływania na umysły mas, ani wolnej prasy, ani ducha obywatelskiego, ani szerszego handlu z innymi krajami – nic, tylko nikczemność i sobkostwo. Cały naród przesiąknął pospolitym, pełzającym, nikczemnym duchem kramarstwa. Wszystko się przeżyło, rozpadało, zmierzało do ruiny i nie było nawet najsłabszej nadziei na jakąś pomyślną zmianę; narodowi nie starczało sił nawet na to, by uprzątnąć trupy przeżytych instytucji.

Jedyną nadzieję zmiany na lepsze dostrzegało się w literaturze krajowej. Ta haniebna pod względem politycznym i społecznym epoka była zarazem wielką epoką literatury niemieckiej. Około roku 1750 urodzili się wszyscy mistrzowie ducha niemieckiego, poeci Goethe i Schiller, filozofowie Kant i Fichte, a zaledwie dwadzieścia lat później – ostatni wielki metafizyk niemiecki Hegel. Każde godne uwagi dzieło tego okresu tchnie duchem oporu i buntu przeciw całemu społeczeństwu niemieckiemu – takiemu, jakim było wówczas.

...I oto nagle w ten chaos, zwany Niemcami, uderzyła jak grom Rewolucja Francuska. Skutek był ogromny..."

1759

Dnia 10 listopada urodził się w Marbach, w Wirtembergii, Johann Christoph Friedrich Schiller.

Schiller jako uczeń w Stuttgarcie
(Najwcześniejszy portret poety)

Karolina Lengenfeld w wieku lat 21 gdy poznał ją F. Schiller w r. 1783

1780–1782

Schiller, który na życzenie księcia Wirtemberskiego ukończył medycynę w akademii wojskowej i został felczerem w pułku grenadierów w Stuttgarcie, napisał tam *Zbójców*, ogłosił dramat własnym nakładem. Gra go teatr w Mannheim. Książę Wirtemberski Karol zakazuje Schillerowi działalności poetyckiej. Poeta 22. IX. 1782 r. ucieka do Mannheim; tu pracuje nad *Sprzysiężeniem Fieska* oraz pierwszą wersją *Intrygi i miłości*.

1783–1788

Od r. 1783 Schiller przez cztery lata pracuje nad *Don Karlosem*, który w kwietniu 1788 r. wystawia teatr w Mannheim. Schiller ma już za sobą podróże do Lipska, Drezna i Weimaru, gdzie książę Karol August Weimarski mianował go radcą dworu. 9 września 1788 r. poznaje osobiście Goethego.

1789–1792

Schiller obejmuje posadę profesora historii na uniwersytecie w Jenie. Żeni się z Karoliną von Lengenfeld. Studiuje filozofię Kanta. Pisze – wśród kilkakrotnych nawrotów poważnej choroby – historię wojny trzydziestoletniej. W sierpniu 1792 r. francuskie Zgromadzenie Narodowe, po straceniu Ludwika XVI, nadało kilku obcokrajowcom tytuł obywatela honorowego republiki francuskiej. Otrzymali go m.in. Kościuszko i Schiller. Schiller – za utwory tej siły rewolucyjnej, co *Zbójcy* i *Don Karlos*.

1794

Schiller rozpoczyna poetycką współpracę z Goethem. W latach następnych piszą razem *Ksenie* (epigramaty), rozwijają działalność publicystyczną i krytyczną.

1797–1799

Rok „ballad" Schillera (wśród nich *Rękawiczka*) i praca nad ukończeniem trylogii *Wallenstein*, której części kolejno wystawia teatr w Weimarze, kierowany przez Goethego. Schiller rozpoczyna współpracę z Goethem przy kierowaniu teatrem.

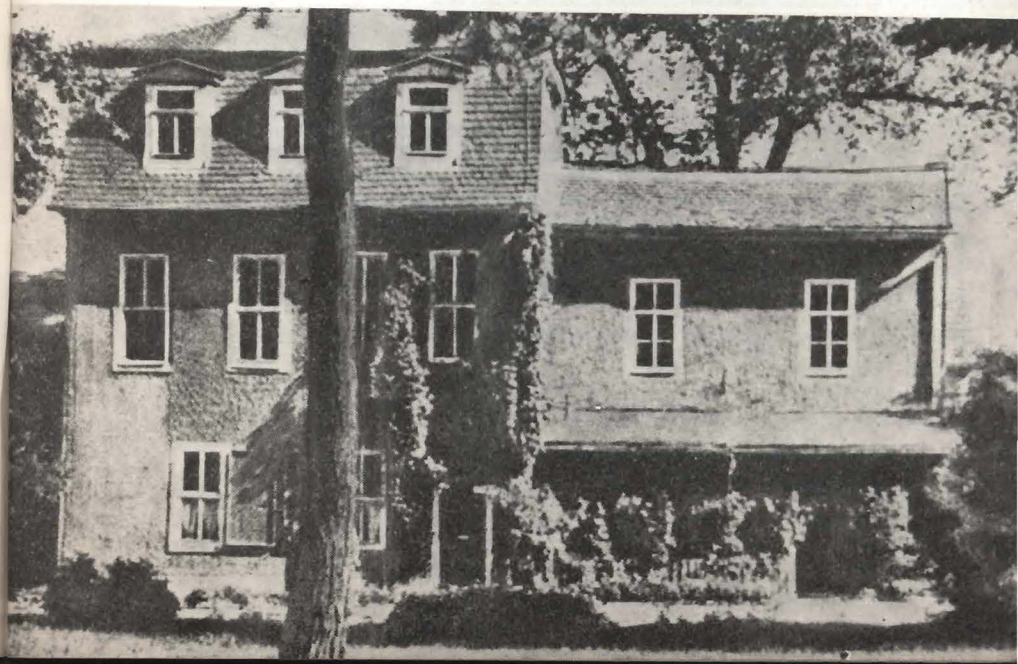
1800–1802

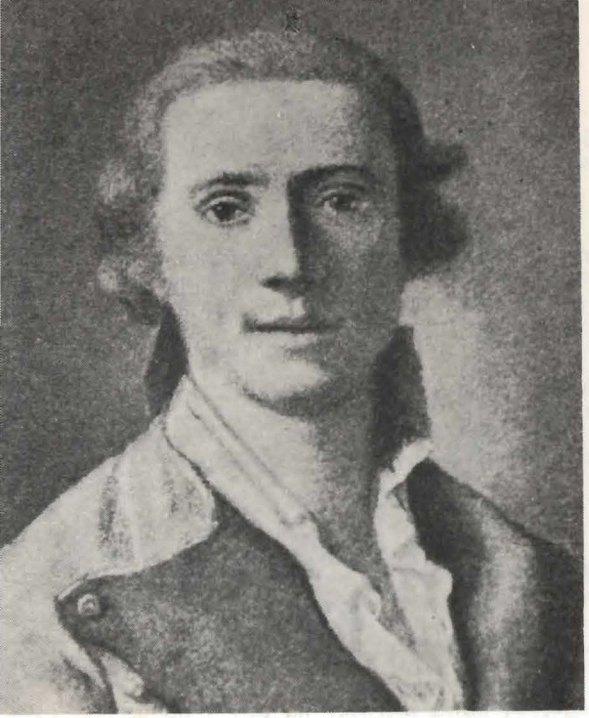
Schiller pisze *Marię Stuart*, *Dziewicę Orleańską*, *Narzeczoną z Messyny*.

1803

Teatr Narodowy w Warszawie, prowadzony przez Wojciecha Bogusławskiego, wystawia pierwszy na scenie polskiej dramat Schillera – *Zbójców* pt. *Rabusie*.

Dom Schillera w Jenie, gdzie był profesorem historii na uniwersytecie





Schiller w r. 1782
jako medyk wojskowy
(Portret F. Hertscha)

1804

Schiller ogłasza *Wilhelma Tella*, odwiedza Berlin i pracuje nad (niedokończonym) dramatem *Dymitr* – o rosyjskim Dymitrze Samozwańcu. Akt pierwszy wypełnia obraz walnego sejmu na Wawelu; poeta ostro odmalowuje sobiepaństwo szlachty i magnaterii polskiej, zgubne skutki liberum veto.

1805

9 maja umiera Schiller w Weimarze.

Dom Schillera w Weimarze,
gdzie mieszkał od r. 1802
po dzień śmierci w r. 1805

Fryderyk Schiller:

Wierz mi, nie w bajce tylko, lecz jest i na świecie
Źródło wiecznej młodości. Spytasz gdzie? W poecie.

Przełożył
A. E. Odyniec

Tomasz Mann:

O FRYDERYKU SCHILLERZE

Już jako dwudziestopięciolatek wykrzykuje: „Gdy pomyślę, że może za sto lub więcej lat... błogosławić będą moje imię i gdy już będę w grobie, podziwem mnie darzyć i łzą, to cieszę się z mego zawodu pisarza i gotów jestem pogodzić się z Bogiem i własnym, często tak ciężkim, losem."

Nie, to nie żaden ginący z tęsknoty młodzieniec stoi przed nami, lecz m ę ż c z y z n a, zahartowany studiami historycznymi i obeznany z praktycznymi sprawami przez teatr, którego wymogom mógł sprostać po mistrzowsku – przynajmniej według własnego zdania – dopiero w późniejszych latach. Ukończył już *Marię Stuart*, swą szóstą sztukę, gdy pisze: „Zaczynam wreszcie umieć posługiwać się zmysłem dramatycznym i pojmować własne rzemiosło." Słowo „rzemiosło", mówiąc nawiasem, ma szczególnie realistyczne brzmienie. Ale dziwi fakt, że dotychczas nie uważał się za biegłego dramaturga; długo doprawdy zachował zdolność rozróżniania dramatycznej poezji od celności dramaturgicznej, a nawet zdolności dostrzegania w rzeczach nadających się do wystawienia – jedynie części, prowincji rozległego królestwa dramatu. W okresie *Zbójców* zapewnia, że „nie pretenduje do głosu w teatrze" i nie chce się zgodzić na nazwanie tego genialnego dzieła o rdzennie scenicznym temperamencie dramatem, lecz jedynie „powieścią dramatyczną". *Don Karlos* nosi tytuł „poemat dramatyczny" i autor z całą stanowczością uważał tę sztukę za książkowy dramat do czytania, który nigdy nie zdoła zadomowić się na scenie już choćby ze względu na swą długość – w pierwszym bowiem wydaniu liczył 6000 i kilkaset wierszy, a po ostatecznych skrótach zawsze jeszcze ponad 5000. Długość jego przekracza co najmniej o połowę czas trwania normalnej sztuki, lecz długość i nuda to dwie różne rzeczy, teatr zaś niemiecki zdaje się nie chcieć i nie móc obejść się bez tego dramatu „do czytania", który ma znakomite role i wiersze o wspaniałej nośności.

[...]

Don Karlos, infant hiszpański. W roku 1783 w Bauerbach, mając 24 lata, decyduje się na to przedsięwzięcie i odkłada z tego powodu temat Marii Stuart, który pociągał go już od dość dawna, na który jednak przyjdzie kolej dopiero

Są to fragmenty eseju, wygłoszonego w Weimarze w r. 1955, na uroczystościach w 150 rocznicę śmierci poety.

po półtora dziesiątku lat, po ukończeniu zmagań z *Wallensteinem*. W marcu tego roku zasiada więc do *Don Karlosa*, znów jednak przerywa pracę w następnym miesiącu, gdyż milleriada [1] jest równie niegotowa, jak był nim *Fiesco*, gdy autor rzucił się na „mieszczańską tragedię". Dopiero latem następnego roku udaje mu się wrócić na dwór Filipa; jakże musiało mu się podobać, po hałaśliwej muzyce Millera, rozpoczęcie sztuki słowami:

Die schönen Tage in Aranjuez
Sind nun zu Ende. Eure königliche Hoheit
Verlasssen es nicht heiterer [2]

Na *Don Karlosa* ogląda się wstecz jeszcze w dwadzieścia lat później, pisząc w przedmowie do *Narzeczonej z Messyny*: „Przez wprowadzenie mowy metrycznej zrobiono już wielki krok w kierunku poetyckiej tragedii." Ale już na długo przedtem, zaraz po trzech potężnych rozbiegach ku tragedii, których donośna retoryka stale posługiwała się mową niewiązaną, powiada: „Doskonały dramat musi być, jak nam mówi Wieland, napisany wierszem, inaczej nie osiągnie doskonałości i nie będzie mógł konkurować o honor narodu z zagranicą... Ponieważ przekonałem się o słuszności tej wypowiedzi, naszkicowałem *Karlosa* w jambach." To, co naszkicował, nie jest narazie niczym więcej, jak tylko portretem książęcej rodziny. Lecz puls polityczny, który bije zgodnie z dramatycznym, wzbogaca ów obraz kontrastem wyniosłej pogardy dla ludzi i szlachetnych idei wolności, i szczęścia narodów, które dźwięczą i wzbierają w wierszu, użyczając mu nie tylko krasomówczego polotu, lecz także niezwykle wzruszającego brzmienia:

Sagen Sie
Ihm, dass er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll tötenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume – dass er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter, lästert.
Ich hab'es ihm zuvor gesagt –[3]

Cóż może być piękniejszego, szlachetniejszego, bardziej poruszającego serce? To nie tylko retoryka i „fanfary mo-

[1] *Intryga i miłość.*

[2] Zbiegły dni wesołego w Aranchwez pobytu,
Królewic nie weselszy wraca do Madrytu.
Próżnośmy tu rozrywek szukali.
Przekład A. Mickiewicza

[3] Powiedzcie mu, że dla snów swojej młodości powinien żywić szacunek, gdy stanie się mężem, że nie powinien przed jadowitym owadem osławionego zdrowego rozsądku otwierać serca delikatnego kwiatu bogów – że nie powinien błądzić, gdy mądrość prochu bluźni przeciw natchnieniu, dziecięciu niebios. Już wcześniej mu to powiedziałem –

rałów"; to pisarz, który potrafi wycisnąć łzę z oka, przepełniając jednocześnie serce goryczą i buntem przeciw nieludzkości. Jego wyraźnym zamiarem jest przez przedstawienie inkwizycji pomścić sprostytuowaną ludzkość i bezlitośnie wystawić pod pręgierz piętna jej hańby: „Chcę rodzajowi ludzkiemu, dotąd muskanemu zaledwie przez sztylet tragedii, trafić aż do głębi duszy." I dziwnie pomyśleć, że wielki Liberał potajemnie nosił już w sercu Marię Stuart, piękną katolicką grzesznicę, i cały zmysłowy urok jej religii, który opiewać ma aria Mortimera!

Don Karlos... jakże mógłbym zapomnieć pierwszych zachwytów nad mową, które zrodził we mnie ów dumny wiersz, gdy miałem lat piętnaście! Wiersz ten, utrwalając jeden z najbardziej ujmujących momentów pisarskiej biografii Schillera, stoi już u progu dojrzałości i mistrzostwa. Ma on wśród jego dzieł mniej więcej takie miejsce i rangę, jak w twórczości Wagnera *Lohengrin*, któremu z podobnych przyczyn dochowuję miłości. W *Karlosie* odnajdują się jeszcze echa młodzieńczego okresu burzy i naporu; później wiersz jego nie będzie już znajdował upodobania w napuszonych metaforach:

Durch labyrintische Sophismen kriecht
Mein unglücksel'ger Scharfsinn, bis er endlich
Vor eines Abgrunds gähem Rande stutzt – [1]

[...]

Schiller zastanawiał się z całym bagażem swojej mądrości nad problemem sztuki i popularności w słynnej (zresztą bardzo niepochlebnej) krytyce wierszy Bürgera. Lud – powiada on – to pojęcie nader giętkie. Świat nasz nie jest już światem Homera, gdzie wszyscy członkowie społeczeństwa osiągali w uczuciach swych i osądach mniej więcej ten sam stopień. Obecnie istnieje między elitą jakiegoś narodu a jego masą odległość bardzo duża, której przyczyna tkwi choćby w tym, że wyjaśnianie pojęć i uszlachetnienie obyczajów łączą się ze sobą nierozerwalnie. „Prócz owej różnicy w kulturze jest jeszcze konwenencja, która czyni członków narodu tak skrajnie do siebie niepodobnymi w sposobie odczuwania i sposobie wyrażania swych uczuć." Skoro więc pojęcie ludu, narodu, od dawna już przestało być jednolite, pisarz ludowy naszych czasów musiałby właściwie wybierać jedynie pomiędzy tym co n a j ł a t w i e j s z e a tym co n a j t r u d n i e j s z e – albo zniżając się do pojęciowych możliwości tłumu rezygnować z poklasku klasy wykształconej, albo likwidując olbrzymią różnicę między nimi, zdążać poprzez wielkość swej sztuki do obu celów jednocześnie. Popularność, bynajmniej nie ułatwiająca pracy pisarzowi ani też nie mogąca stanowić osłony talentów średniej miary, jest tylko jedną trudnością w i ę c e j i „zaiste, tak ciężkim zadaniem, że szczęśliwe jego rozwiązanie nazwać można triumfem geniuszu. Jakiż to zamysł, chcieć zadowolić wybredny smak znawcy, nie stając się przez to niedostępnym dla tłumu – nie uroniwszy nic z godności sztuki, przylgnąć do dziecięcego umysłu ludu". „Świadomym, wysubtelnionym wyrazicielem uczuć narodu" nazywa Schiller pisarza, podkładającego czystszy, mądrzejszy tekst wezbranym, właściwego języka dopiero szukającym afektom; pisarza, który użycza im wyrazu, staje się panem tych afektów i uszlachetnia ich surowy, bezkształtny, często zwierzęcy jeszcze nawet wybuch na ustach ludu. Jeśli jakiś wiersz wytrzymuje próbę dobrego smaku, a z zaletą łączy jeszcze jasność i dostępność, które sprawiają, iż zdolny jest żyć na ustach ludu – wówczas wyciśnięto na nim pieczęć doskonałości." Inaczej mówiąc: „To, co się podoba najdoskonalszym, jest dobre: to, co podoba się wszystkim bez wyjątku, jest takie jeszcze bardziej." Zawsze jednak przy wierszach przeznaczonych dla ludu pierwsze pytanie powinno brzmieć: „Czy dla popularności nie poświęcono tu nic z istotnego piękna? Czy wiersze te, zyskując zainteresowanie ludowych mas, nie utraciły go jednocześnie wśród znawców?" „Łagodnego, zawsze jednakowego, zawsze jasnego, męskiego ducha" żąda ów niezwykły krytyk od pisarza; ducha, który „wtajemniczony w misteria tego, co piękne, szlachetne i prawdziwe, pouczająco schodzi ku ludowi, lecz nawet w najbardziej poufałej z nim wspólnocie nigdy się swego niebiańskiego pochodzenia nie zapiera".

Krytyk ów sam potrafił wykonać to, czego żądał. Żądał tego, gdyż sam to umiał.

[...]

Praca nad duchem narodu, jego moralnością i wykształceniem, jego wolnością duchową, jego poziomem intelektualnym, umożliwiająca mu zrozumienie, że inni ludzie, w innych warunkach historycznych, przy różnym systemie ideowym i społecznym są równie sprawiedliwi, są także ludźmi; praca dla ludzkości, dla której pragnie się obyczajności i ładu, sprawiedliwości i pokoju zamiast wzajemnego oczerniania, wynaturzonego kłamstwa i plwającej nienawiści – nie jest to ucieczka od rzeczywistości w bezczynne pięknoduchostwo, lecz rzetelna służba życia, pragnienie wyleczenia go ze strachu i nienawiści przez wyzwolenie ducha. Cel, ku któremu dążył ów człowiek z polotem, z zapałem poety, cel uniwersalny, wszechogarniający, czysto ludzki, wydawał się całym pokoleniom wyblakłym ideałem, niemodnym już, niegustownym, przestarzałym – i takim też musiało im się wydawać jego dzieło. Naprzód wysuwały się i opanowywały ducha czasu jako nowe, potrzebne, prawdziwe i pełne życia sprawy szczegółowe, specyficzne, pozytywne i nacjonalistyczne.

[...]

Fale dziejów myśli ludzkiej przypływają i odpływają i dzisiaj oto widzimy, jak los sprawia, iż starzeje się to, co

[1] Przez labirynty sofizmatów pełznie mój nieszczęsny rozsądek, aż wreszcie staje na skraju ziejącej przepaści –

nowe, a to, co ponoć dawno już zamarło, znowu zostaje powołane do rzędu współczesnej myśli, odnawia się jako najbardziej paląca i witalna współczesność, staje się śmiertelnie poważną koniecznością, jaką nigdy przedtem nie było. Jakże to dzisiaj wygląda? Pogrążyła się idea narodowa, idea „ciasnej przestrzeni" zapadła w dzień wczorajszy. Każdy czuje, że za jej pomocą nie da się już rozwiązać żadnego problemu politycznego, ekonomicznego czy intelektualnego. Żądanie chwili dziejowej i naszych zatrwożonych serc nabrało cech uniwersalizmu i już od dawna myśl o honorze ludzkości, słowo „humanizm" oraz najszersze w nim zaangażowanie[...] właśnie to wszechogarniające uczucie jest potrzebne, najpotrzebniejsze i jeśli cała ludzkość nie przypomni sobie z jego pomocą o swym honorze, o tajemnicy swojej godności, zgubiona będzie nie tylko moralnie, lecz również i fizycznie.

Ostatnia połowa wieku była świadkiem regresji uczuć ludzkich, niesamowitego zaniku kultury, utraty wykształcenia, rozsądku, poczucia prawa, wiary i wierności – wszelkiej odpowiedzialności, choćby najbardziej elementarnej. To przeraża. Dwie wojny światowe, kształcąc brutalność i zaborczość, głęboko obniżyły poziom intelektualny i moralny (a oba one z sobą się łączą) i wywołały rozprzężenie dające złą gwarancję przed trzecią wojną, która by już wszystko zakończyła. Wściekłość i przerażenie, przesądna nienawiść, paniczny lęk i dzika mania prześladowcza ogarnęły ludzkość, dla której przestrzeń kosmiczna nadaje się jedynie do tego, aby zakładać w niej bazy strategiczne i która małpuje siły słoneczne, aby zbrodniczo fabrykować z nich broń zagłady.

Find'ich so den Menschen wieder,
Dem wir unser Bild geliehn,
Dessen schöngestalte Glieder
Droben im Olympus blühn?
Gaben wir ihm zu Besitze
Nicht der Erde Götterschoss,
Und auf seinem Königssitze
Schweift er elend, heimatlos? [1]

Ta skarga Cerery w *Misteriach eleuzyjskich* to głos Schillera. Nie dając posłuchu jego wezwaniu do kształtowania w pokoju lepszych pojęć, czystszych zasad, szlachetniejszych obyczajów, „od czego ostatecznie zależy wszelkie polepszenie społecznych warunków", zatacza się pijana ogłupieniem, wyniszczona ludzkość wśród wrzasków technicznych i sportowych sensacyjnych rekordów ku swojej niezamierzonej zagładzie.

Gdy w listopadzie 1859 roku obchodzono setną rocznicę jego urodzin, jednocząca burza zachwytu wprawiła całe

[1] Czyż znajdę jeszcze człowieka, ukształtowanego na nasze podobieństwo, którego piękna postać jest ozdobą Olimpu? Czyż nie oddaliśmy mu w posiadanie boskiego łona ziemi, że błąka się po swojej królewskiej siedzibie biedny i pozbawiony ojczyzny?

Niemcy w uniesienie. Wówczas to – jak powiadają – ukazał się światu obraz, którego jeszcze nie znała historia: zawsze rozdarty naród niemiecki zwarty w jedności przez niego – swego pisarza. Było to święto narodowe i takim niechaj i nasze będzie. Wbrew nienaturalnym warunkom politycznym niechaj podzielone Niemcy poczują się zjednoczone w jego imię. Lecz czas użyczyć musi naszej obecnej uroczystości zapowiedzi jeszcze czegoś innego, większego: niechaj udział w niej stanie się powszechny według wzoru jego wspaniałomyślnej wielkości, która wzywała do wiecznego przymierza człowieka z ziemią, z macierzystą glebą. Z tej jego łagodnej a potężnej woli niechże coś i do nas przeniknie przy uroczystości złożenia go do grobu i zmartwychwstania – z jego dążenia ku temu, co piękne, prawdziwe, dobre, ku obyczajności, wolności wewnętrznej, sztuce, miłości i pokojowi, ku zbawiennemu szacunkowi człowieka wobec samego siebie.

Przekład Marii Kureckiej i Witolda Wirpszy

Mieczysław Jastrun:

O TOMASZU MANNIE

Thomas Mann jest dla Niemców (i nie tylko dla Niemców) żywym symbolem trwałości najlepszych tradycji kultury niemieckiej, on, który w czasach zbrodni i pogardy nie poddał się szaleństwu zbiorowemu, lecz potrafił zachować godność ludzką, i wtedy gdy naród niemiecki w ogromnej swej masie uległ straszliwej psychozie, on był jednym z tych, co za cały naród mówili do świata głosem sprawiedliwym. Głos ten piętnował, ostrzegał i kazał wierzyć w odrodzenie Niemiec. Na własnym przykładzie pokazał wszystkim, którzy zwątpili w sens sztuki, że wielki artyzm związany jest nierozdzielnie z uczuciem moralnym, że nie ma poezji bez prawdy. Jak niegdyś Schiller, Byron, Mickiewicz – życiem swoim zaświadczył, że słowo artysty o tyle tylko jest żywotne, o ile nasycone jest treścią swego czasu. Twórczość Thomasa Manna, tak głęboko zrośnięta z kulturą łacińską, prześwietlona przez owo *Klares Bewustsein*, o którym mówił niegdyś Jean Paul, ową jasną świadomość, wspólną zarówno poetom starożytnego Rzymu, jak i Goethemu, cała była i jest protestem przeciw barbarzyństwu, przeciw upodleniu natury ludzkiej, przeciw przemocy, wojnie i nienawiści.

(Fragment z *Dzienników podróży*, pisany w maju 1955 r., w czasie weimarskich uroczystości ku czci Schillera, w których wziął udział T. Mann. Tytuł fragmentu od nas.)

Maria Dąbrowska:

PASJONUJĄCY POETA POLITYCZNY

Muszę wyznać, że nie bardzo mnie obchodzi, czy Schiller jest idealistyczny, czy realistyczny, retoryczny, romantyczny albo jeszcze tam jakiś. Realistyczną, czyli rzeczywistą, jest wszelka sztuka, która pulsuje życiem i oddziaływa na nas. Najbardziej abstrakcyjny utwór będzie realistyczny, jeżeli autor miał coś ważnego do powiedzenia i potrafił nam to zakomunikować – obojętne, za pomocą jakiej konwencji – w sposób, który jest jednocześnie aktem rewelacyjnego poznania i pobudzającym aktem płodnego humanistycznego wzruszenia. Słuchając dramatów Schillera, i to w obcym języku, zdumiewałam się, jak wciąż jeszcze są ważne i żywe! U kogo, jak u kogo, ale u Schillera nie potrzeba doszukiwać się w mozolnych wywodach sensu politycznego i społecznego. To poeta na wskroś polityczny i właśnie dlatego dziwimy się, że wciąż taki pasjonujący. Bo zdawałoby się, że utwory poświęcone zagadnieniom politycznym, aktualnym w chwili ich powstania, tracą na znaczeniu, gdy dane kwestie polityczne przebrzmiały. Nawet szczytne hasła wolności i sprawiedliwości mogą nużyć podawane zbyt natarczywie, oparte na zbyt już od nas odległych faktach dziejowych albo ujęte – w naszym rozumieniu rzeczy – zbyt prostodusznie i naiwnie. Bo myśmy już dowędrowali do tak przemądrze zawiłych pojęć i określeń wolności! Myśl nasza, zaprawiona we wszelkich figlach i spekulacjach, wie, że wolność to przyjęcie konieczności (wiedział to już mądrala Pepys [1]); że nie istnieje wolność absolutna; że wolność człowieka kończy się tam, gdzie się zaczyna interes drugiego człowieka; że niepodległość i suwerenność znaczy albo – być ośrodkiem dyspozycji i podmiotem dziejów, albo nie być ośrodkiem dyspozycji i podmiotem dziejów; że czasem zniesienie jakiejś niewoli wydaje się odebraniem wolności, a czasem wolność szumnie głoszona miewa posmak ucisku; że zresztą samo przyrodnicze prawo przyczynowości stawia naszą wolność pod znakiem zapytania – i tak dalej, a dalej. Tymczasem Schiller łaknie i pożąda wolności w sposób fanatyczny, żywiołowy, absolutny. Nie zna granic, warunków ani filozoficznych paktów z pojęciem o wolności. On to wkłada wszak w usta Posy bluźniercze prawie słowa: „Bóg raczej patrzeć woli na złego swawolę, byle wolności nie ująć stworzeniu!"

I doprawdy nie wiem, czym się to dzieje, że ten „wzruszający obłąkaniec wolności", jak Schillera nazywa Goethe, tak nas dotąd porywa i podbija. Że nie stało się z nim, jak z wielu znakomitymi pisarzami, czytanymi po czasach dla całkiem innych wartości niż te, dla których pragnęli być czytani. Czyż na przykład w *Don Karlosie* nie powinien by zblaknąć konflikt władzy absolutnej z ludzką potrzebą wolności? Czy nie powinienby się tu wybić na pierwszy plan dramat osobisty dumy, przyjaźni, zazdrości i miłości? Nie! W dalszym ciągu wstrząsać nami będzie nade wszystko sławny dialog markiza Posy z Filipem II, a właściwie ta ogromna tyrada o wolności, zgoła nie „realistyczna" w naszym pojęciu tego słowa. Zdawałoby się, że zwłaszcza u nas, w krajach demokracji ludowej i zniesienia władzy człowieka nad człowiekiem, że zwłaszcza dla nas powinno to brzmieć jak zetlała egzaltacja w staroświeckim już guście. A słuchałam tej sceny w Weimarze z niesamowitym przejęciem i łzami z oczu płynącymi. I teraz, gdy odczytuję to na przemian w oryginale i w natchnionym przekładzie Iłłakowiczówny, czuję to samo wzruszenie i łzy te same mi płyną. I przestaję być sobą, jestem Shillerem-Posą.

[...]

Z Shillerem-Posą zdrożnie przeskakuję etapy, gdy powiada:

> ...Nie dojrzało jeszcze to stulecie
> do moich ideałów, żyję myślą w onym świecie
> przyszłości, wolny obywatel między jeszcze nie urodzonymi duchy,
> jestem jak obraz epoki dotąd jeszcze nie istniejącej;
> czy jako taki spokój waszej królewskiej mości mącę?

[...]

I trzeźwię się z czadu tej wulkanicznej poezji, i znów pytam: dlaczego mnie to tak wzrusza? Czy że ludzie kiedyś tak cierpieli w epokach samowładztwa dawno przeminionego? Czy że słowa innego „przeskakiwacza etapów", błędnego rycerza polskiej myśli, wygnanego z jej dziejów Edwarda Abramowskiego, słowa mówiące: „Wolność człowieka jest ledwie rozpoczęta", są wciąż aktualne? Niech się nikt nie gorszy, że cytuję tu słowa myśliciela (zawsze zresztą w Polsce) źle widzianego. Lepiej cytować te samotne, a słuszne słowa niż inne, znacznie liczniej, z goryczą, a przedwcześnie mówiące lub myślące, że „wolność człowieka się skończyła".

(Fragment eseju pt. *Weimar po raz drugi*, napisanego w 1955 r.; druk. *Szkice z podróży*, Czytelnik 1956. – Tytuł fragmentu od nas.)

[1] Autor słynnego *Dziennika* z XVII w., przetłumaczonego na polski przez M. Dąbrowską.

György Lukács:

NIEMIECKIE OŚWIECENIE

Rok ukazania się *Wertera*[1] – 1774 – stanowi ważną datę w historii literatury nie tylko niemieckiej, ale także powszechnej. Światowy sukces *Wertera* jest pierwszym wyraźnym zamanifestowaniem krótkiej, ale niezwykle znamiennej hegemonii Niemców na polu filozofii i literatury, chwilowego odebrania przez nich Francuzom ideologicznego przodownictwa w tych dziedzinach. Nie znaczy to, że wśród dzieł niemieckich pisarzy przed *Werterem* nie było takich, których znaczenie wykraczałoby poza granice literatury niemieckiej. Wystarczy wspomnieć Winckelmanna, Lessinga czy *Götza von Berlichingen* Goethego. Ale dopiero niezwykle szeroki i głęboki oddźwięk *Wertera* w całym świecie ukazał w pełnym świetle tę czołową rolę niemieckiego Oświecenia.

Niemieckie Oświecenie? Te słowa wywołają zapewne zdumienie czytelnika, „szkolonego" na literackich legendach burżuazyjnej historiografii i na czerpiącej z nich natchnienie wulgarnej socjologii. Istnieje przecież komunał, wspólny dla burżuazyjnej historii literatury i wulgarnej socjologii, przeciwstawiający kategorycznie Oświeceniu okres burzy i naporu, a zwłaszcza *Wertera*. Ta legenda literacka zaczęła się od sławnej książki o Niemczech pisarki romantycznej, pani de Staël. Później przyswoili ją sobie także postępowi mieszczańscy historycy literatury i za pośrednictwem znanych książek G. Brandesa wcisnęła się ona do pseudomarksistowskiej wulgarnej socjologii. Jest rzeczą całkiem naturalną, że burżuazyjni historycy literatury okresu imperialistycznego, tacy jak Gundolf, Korff, Strich i inni z zapałem ją rozbudowują. Jest ona przecież najlepszym narzędziem ideologicznym, umożliwiającym wzniesienie chińskiego muru między Oświeceniem a niemieckimi klasykami oraz wywyższenie kosztem Oświecenia późniejszych reakcyjnych tendencji w romantyzmie.

Gdy popyt ideologiczny na legendę historyczną jest tak wielki jak nienawiść reakcyjnej burżuazji do rewolucyjnego Oświecenia, nie można się dziwić, że ludzie klecący te legendy nie przejmują się wcale oczywistymi faktami historycznymi, że jest im zgoła obojętne, iż najbardziej elementarne fakty zadają kłam ich legendom.

[1] *Cierpienia młodego Wertera* J. W. Goethego

A jaką treść ideologiczną zawiera w sobie ta legenda? Jakie zapotrzebowanie ideologiczne burżuazji dziewiętnastowiecznej miała zaspokajać? Otóż zawiera ona treść nadzwyczaj skąpą i abstrakcyjną, choć wyrażoną nieraz górnolotnymi frazesami. Oświecenie uwzględniało rzekomo tylko „rozum", natomiast niemiecki okres burzy i naporu jest rewolucją uczucia, „serca" i „instynktu" przeciwko tyranii „rozumu". Te zużyte i puste formułki służą gloryfikowaniu wszelkich irracjonalnych dążeń burżuazyjnej dekadencji kosztem tradycji rewolucyjnego okresu rozwoju burżuazji. U liberalnych historyków literatury w rodzaju Brandesa pojawia się ta teoria jeszcze w formie eklektycznej i kompromisowej: ideologiczna wyższość nierewolucyjnego już mieszczaństwa XIX wieku nad okresem rewolucyjnym ma ujawniać się rzekomo w fakcie, że rozwój późniejszy jest bardziej „konkretny", że uwzględnia również „serce" itd. Tymczasem jawni reakcjoniści zwracają się już całkiem bezceremonialnie przeciwko Oświeceniu, szkalując je z nie ukrywanym bezwstydem.

Na czym polegała istota owego osławionego „rozumu" Oświecenia? Oczywiście na bezkompromisowej krytyce religii, filozofii przesiąkniętej teologią, instytucyj feudalnego absolutyzmu, feudalno-religijnych nakazów moralnych itd. Łatwo zrozumieć, że bezkompromisowa walka pisarzy Oświecenia spotykała się ze stanowczą dezaprobatą ideologiczną burżuazji, gdy ta cofnęła się na pozycje reakcyjne. Czy jednak wynika z tego, że pisarze Oświecenia, którzy jako awangarda rewolucyjnego mieszczaństwa w nauce, sztuce i życiu uznawali tylko to, co wytrzymywało próbę ludzkiego rozumu i konfrontację z faktami, wykazywali tym samym jakąś pogardę i brak zrozumienia dla uczuciowego życia człowieka? Sądzimy, że już samo jasne postawienie zagadnienia wyraźnie ukazuje abstrakcyjność i słabość tych reakcyjnych uproszczeń. Taka konstrukcja wydaje się przekonująca tylko ze stanowiska porewolucyjnego legitymizmu, dla którego każda rojalistyczna tradycja nabiera zakłamanego akcentu uczuciowego, przy czym nieludowe tradycje Oświecenia stapiają się z owym fałszywym sentymentalizmem. W przeciwieństwie do burżuazyjnej historii literatury i wulgarnej socjologii, które na przykład Chateaubrianda wywodzą z Russa i Goethego, mówi Marks o „...tym kaligrafie, który w odpychający sposób połączył wytworny sceptycyzm i wolterianizm XVIII wieku z wytwornym sentymentalizmem i romantyzmem wieku XIX".

Zupełnie inaczej rzecz ta przedstawia się w samej epoce Oświecenia. Z jakich pozycji – aby przytoczyć tylko jeden przykład, ponieważ ramy tego szkicu są o wiele za szczupłe dla szerszych wyjaśnień – walczy Lessing przeciwko dramaturgicznej teorii i praktyce Corneille'a? Wychodzi on z założenia, że koncepcja tragiczności u Corneille'a jest nieludzka, że Corneille nie uwzględniał ludzkiego serca, życia uczuciowego człowieka, że skrępowany dworsko-szlacheckimi konwencjami swego czasu daje konstrukcje mar-

twe i tylko wyrozumowane. Wielka walka teoretyczno-literacka takich przedstawicieli Oświecenia, jak Diderot i Lessing, zwracała się przeciw szlacheckim konwencjom. Zwalczali je oni na całej linii zarówno za ich intelektualny chłód, jak i za sprzeczność z rozumem. Między walką Lessinga przeciwko zimnemu intelektualizmowi *tragédie classique* i proklamowaniem przez tegoż Lessinga praw rozumu (choćby w zagadnieniach religii) nie ma najmniejszej sprzeczności wewnętrznej. Albowiem każdy wielki przełom społeczno-historyczny odkrywa nowego człowieka. Walki ideologiczne sprowadzają się więc do walki o tego konkretnego nowego człowieka przeciwko staremu człowiekowi, przedstawicielowi starego upadającego i znienawidzonego porządku społecznego. Nigdy jednak w rzeczywistości (możliwe jest to tylko w apologetycznej fantazji reakcyjnych ideologów) walka nie toczy się pomiędzy dwiema abstrakcyjnymi i wyizolowanymi właściwościami człowieka (instynkt przeciw rozumowi).

Dopiero obalenie takich historycznych legend, takich nie istniejących naprawdę sprzeczności, otwiera drogę do poznania prawdziwych sprzeczności wewnętrznych Oświecenia. Są one ideologicznym odbiciem sprzeczności mieszczańskiej rewolucji, jej treści społecznej i jej sił napędowych oraz sprzeczności powstania, wzrostu i rozwoju samego mieszczańskiego społeczeństwa.

Nie należy zapominać, że sprzeczności rozwoju mieszczaństwa nigdzie nie zostały wyrażone z taką pasją i plastyką, jak właśnie w niemieckiej literaturze XVIII w. Zwróćmy tylko uwagę na dramat mieszczański. Choć powstał w Anglii i Francji, nie osiągnął w tych krajach ani pod względem treści społecznych, ani pod względem artystyczno-formalnym takiej wyżyny jak w *Emilii Galotti* Lessinga, a zwłaszcza w *Zbójcach* czy *Intrydze i miłości* młodego Schillera.

(Fragmenty studium pt. *Cierpienia młodego Wertera*, ogłoszonego – w przekładzie Zdzisława Herberta – w tomie *Od Goethego do Balzaca*, PIW 1958. – Tytuł fragmentów od nas.)

Mieczysław Jastrun:

W WEIMARZE

W Weimarze, podobnie jak w naszym Krakowie, nie podobna obronić się przed pamiątkami. Jakże nie być w domu Schillera? Skromny jest i niepokaźny w porównaniu z siedzibą Goethego. Małe pokoiki, stół, przy którym pracował, łóżko, na którym umarł. Ale widzę go tutaj. Wysoki, chudy, ten wieczny młodzieniec z zakrzywionym sępio, dużym nosem, z rudymi włosami, szlachetny i sprawiedliwy, nie zadomowiony na dworze żadnego księcia wzrusza bardziej po ludzku od Olimpijczyka w żakiecie ministra. Jeszcze w gablotce złoci się kosmyk jego włosów i lśni pierścień, który świecił na jego palcu. Tyle zostało po człowieku. Ale potęga jego poezji dotąd nie uspokojona zdaje się wypełniać powietrze wokół jego domu. Ciemna chmura przepływa nad Weimarem i nad tym pustym domostwem. Za chwilę spadnie deszcz i szumem napełni ogrody. Jedziemy do Fürstengruft. Na końcu cmentarnej alei lipowej – kaplica. Odsunięte, nikomu niepotrzebne, stoją przy ścianie trumny pysznych niegdyś władców. Tylko dwie trumny ściągają do tego podziemia przyjezdnych z kraju i z zagranicy. Wciąż świeże kwiaty świadczą o żywej pamięci. Tak – pamiętam – w czasie jednego z pobytów w Krakowie ujrzałem na czarnym sarkofagu Słowackiego różę, rzuconą tu przez niewiadomą dłoń, niby znak Zmarłego z żywymi obcowania.

W weimarskim grobowcu leżą obok siebie dwaj poeci-myśliciele, których cała twórczość była najjaskrawszym przeciwieństwem tego, co działo się po wieku, niedaleko stąd, w miejscu, gdzie stoi muzeum zbrodni, hańby i żałoby.

Wielkie dziedzictwo kulturalne, stare i nowsze tradycje ruchu rewolucyjnego – wszystko to jest dzisiaj szczególnie ważne dla Niemców. Naród niemiecki, dziś rozdarty tragicznie, z tych wieczną młodością bijących źródeł czerpie siły do walki o swe zjednoczenie i odrodzenie moralne.

(Fragment z *Dzienników podróży*, pisany we wrześniu 1954 r. – Por. tomik *Dzienniki i wspomnienia*, Czytelnik 1955. – Tytuł fragmentu od nas.)

Sarkofagi Schillera (z lewej) i Goethego w krypcie weimarskiej kaplicy cmentarnej

Brama wejściowa do obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, założonego na stokach Góry Ettersberg, w odległości 5 km od Weimaru. Tu zginął przywódca komunistów niemieckich E. Thälmann i tysiące Polaków.

J. W. Goethe w r. 1788, w okresie poznania się z F. Schillerem

J. W. Goethe:

O WARTOŚCI I ROLI SZTUKI TEATRU

Teatr, jak wszystko, co nas otacza, ma dwie strony: idealną i empiryczną; idealną o ile oddziałuje zgodnie z prawidłowością swej wewnętrznej natury; empiryczną, która

w najróżnorodniejszych swych odmianach wydaje się nam nieuregulowana. Jeśli zatem chcemy nabrać właściwego pojęcia o teatrze, musimy nań spojrzeć z obu stron.

Jeśli chodzi o stronę idealną, to teatr stoi bardzo wysoko, tak że prawie żadne dzieło ludzkie, stworzone dzięki geniuszowi, dowcipowi, talentowi, technice i praktyce nie może się z nim równać. Skoro poezja ze wszystkimi swymi zasadami, regulującymi wyobraźnię i nadającymi jej kierunek, godna jest szacunku, skoro retoryka ze swymi historycznymi i dialektycznymi wymogami jest nadzwyczaj cenna i nieodzowna, skoro jest taką również sama technika żywego słowa, którą trudno sobie wyobrazić bez pewnej umiarkowanej mimiki, to cóż dopiero teatr, który w sposób naturalny przyswaja sobie owe najwyższe wymagania ludzkości! Jeśli się jeszcze uwzględni wkład sztuk plastycznych, architektury, rzeźby, malarstwa w pełny rozwój teatru, jeśli wliczy się ważny składnik, jakim jest muzyka, zrozumie się, jaką mnogość wspaniałych utworów ludzkiego ducha da się skupić wokół tego jednego punktu.

Wszystkie te wielkie, ba, olbrzymie wymagania urzeczywistniają się w sposób niewidoczny, nieświadomy w każdym przedstawieniu, od najświetniejszego do najskromniejszego; chodzi tylko o to, czy kierujący teatrem ludzie świadomie i ze znajomością rzeczy lub przynajmniej z zamiłowania i w oparciu o praktykę celowo podnoszą wbrew woli publiczności poziom swej sceny, w całości bądź w szczegółach, czy też przeciwnie, przez nieznajomość rzeczy i schlebianie gustom publiczności przyczyniają się nieświadomie do obniżenia jej poziomu.

Moje nieustanne wysiłki, podejmowane zwłaszcza pod wpływem Schillera, by w miarę sił i możności w danych warunkach podnieść naszą scenę[1] ogólnie i w szczegółach, dały ten rezultat, że uznawano ją przez wiele lat za jedną z najznamienitszych scen w Niemczech.

Prawdziwa krytyka teatralna polegałaby właśnie na tym, by bacznie śledzić podnoszenie się i obniżanie poziomu sceny; potrzeba do tego jednak wielkiej znajomości wszelkich jej wymagań, jaką rzadko można znaleźć i jaka, wobec różnorodności wpływów i zmian, którym podlega teatr empiryczny[2], jest prawie nieosiągalna – zarówno w odniesieniu do teraźniejszości, która nigdy nie jest bezstronna, jak i do przeszłości, której wrażenia tracą z czasem żywość.

(Fragment z autobiograficznych pism Goethego *Annały*. Przekład Olgi Dobijanki. – Przedruk z tomu *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, Ossolineum 1959 – Tytuł fragmentu od nas.)

---

[1] Mowa o teatrze w Weimarze
[2] T.zn. praktyka teatralna

Fryderyk Schiller:

TEATR JAKO INSTYTUCJA MORALNA

Jurysdykcja sceny zaczyna się tam, gdzie kończy się zakres działania praw świeckich. Kiedy sprawiedliwość ślepnie pod wpływem złota i tarza się na żołdzie występku, kiedy zbrodnie możnych urągają jej niemocy i strach ludzki krępuje ramię zwierzchności, scena przejmuje miecz oraz wagę i pozywa występek przed straszny trybunał. Całe królestwo fantazji i historii, przeszłość i przyszłość posłuszne są jej skinieniu. Zuchwali zbrodniarze, którzy już dawno rozpadli się w proch, wskrzeszeni teraz głosem wszechmocnej poezji, przeżywają po raz wtóry swój haniebny żywot ku przejmującej zgrozą nauce potomności. Bezsilne, podobne do cieni we wklęsłym zwierciadle, snują się przed naszymi oczyma postrachy swego stulecia, a my z rozkosznym przerażeniem przeklinamy ich pamięć. Kiedy nikt już nie będzie uczył moralności, kiedy żadna religia nie znajdzie już wiary, kiedy nie będzie istniało już żadne prawo, jeszcze przejmie nas grozą Medea, która słaniając się schodzi ze stopni pałacu po dokonanym dopiero co dzieciobójstwie. Zbawienny dreszcz przejmie ludzkość i każdy będzie sławił w cichości swe czyste sumienie, kiedy Lady Makbet, straszna lunatyczka, umyje ręce i przywoływać będzie wszystkie wonności Arabii, by zabiły szkaradny odór mordu. Obrazowe przedstawienie z pewnością silniej przemawia niż martwa litera i suche opowiadanie; tak samo działanie teatru jest z pewnością głębsze i trwalsze niż działanie moralności i prawa.

W tym względzie teatr wspiera tylko sprawiedliwość świata, stoi przed nim jednak otworem dalsze jeszcze pole działania. Teatr karze tysiąc występków, które sprawiedliwość świata puszcza płazem, sławi tysiąc cnót, o których ona milczy.

Teatr jest czymś więcej niż każda inna publiczna instytucja państwowa: jest szkołą praktycznej mądrości, drogowskazem w życiu obywatelskim, niezawodnym kluczem otwierającym najtajniejsze zamki ludzkiej duszy. Przyznaję, że samolubstwo i zatwardziałość sumienia udaremniają nierzadko skuteczność jego działania, że jeszcze tysiąc występków ma czelność nie cofnąć się przed swym odbiciem

Po raz pierwszy w języku polskim rozprawa ta została opublikowana w r. 1817 w „Pamiętniku Lwowskim" w anonimowym tłumaczeniu. Po raz wtóry ogłosił ją „Pamiętnik Warszawski" w lipcu 1821 r. w przekładzie Kazimierza Brodzińskiego.

Pomnik Goethego i Schillera przed teatrem w Weimarze
(Dzieło Ernesta Rietschel)

w jego zwierciadle, że tysiąc dobrych uczuć na próżno usiłuje dotrzeć do zimnego serca widza – sam jestem zdania, że *Harpagon* Moliera nie naprawił zapewne żadnego lichwiarza.

Teatr kieruje naszą uwagę nie tylko na ludzi i ich charaktery, lecz także na losy ludzkie i uczy nas wielkiej sztuki znoszenia ich. W przędziwie naszego życia przypadek i plan odgrywają jednakową rolę; plan układamy sami, przypad-

kowi musimy poddać się ślepo. Już to jest zyskiem, jeśli nieunikniony los nie spotyka nas zupełnie nieprzygotowanych, jeśli nasza odwaga, nasza przezorność już się kiedyś zaprawiała w podobnych okolicznościach i nasze serce przygotowało się na cios.

Pewna szczególna klasa ludzi ma powód do większej niż wszyscy inni wdzięczności wobec teatru. Tylko tutaj mianowicie wielcy tego świata słuchają czegoś, czego gdzie indziej nie słyszą albo słyszą rzadko: prawdy; tylko tutaj widzą coś, czego gdzie indziej nigdy nie widzą albo widzą rzadko: człowieka.

Tak wielkie i różnorodne są zasługi teatru dla podniesienia moralności; nie mniejsze zasługi należy mu przyznać w dziedzinie ogólnego oświecenia umysłu. Właśnie tutaj, w tej wyższej sferze, człowiek mądry i gorący patriota potrafi się nim dopiero w pełni posłużyć.

Kieruje on spojrzenie na dzieje rodzaju ludzkiego, porównuje narody, porównuje stulecia i przekonuje się, że większa część narodu spętana jest niewolniczo łańcuchami przesądu i poglądów, które od wieków udaremniają jego szczęście, że czyste promienie prawdy oświecają tylko poszczególne nieliczne głowy, które niewielki zysk okupiły może ofiarą całego życia. W jaki sposób mądry prawodawca może zapewnić narodowi korzystanie ze światła prawdy?

Otóż teatr jest kanałem, w który na użytek społeczny spływa światło mądrości od myślącej lepszej części narodu, i stąd łagodniejszym blaskiem promieniuje na cały kraj. Słuszniejsze pojęcia, szlachetniejsze zasady, czystsze uczucia wchodzą stąd w krew narodu; znika mgła barbarzyństwa, ciemnego przesądu, noc ustępuje przed zwycięskim światłem.

Natura ludzka nie wytrzymuje nieustannej i wiecznej tortury zajęć zawodowych; wrażliwość zmysłów tępieje wraz z ich zaspokojeniem. Człowiek, przesycony zwierzęcym używaniem, zmęczony długotrwałym wysiłkiem, dręczony odwiecznym pędem do działania, pragnie lepszych, szlachetniejszych przyjemności, inaczej rzuca się bez opamiętania w wir szalonych rozrywek, które przyśpieszają jego upadek i niszczą spokój społeczeństwa. Nie da się uniknąć bachicznych uciech, zgubnej gry, tysiąca szaleństw, jakie wymyśla bezczynność, jeśli prawodawca nie umie pokierować tą skłonnością narodu. Człowiekowi stale zatrudnionemu grozi niebezpieczeństwo, że tak wielkoduszne poświęcenie życia państwu odpokutuje nieszczęsnym splinem, uczonemu – że spadnie do rzędu tępego pedanta, masom ludu – że stoczą się do poziomu zwierzęcia. Teatr jest instytucją, w której przyjemność idzie w parze z nauką, odpoczynek z wysiłkiem, rozrywka z kształceniem, w której żadna zdolność duszy nie wytęża się z uszczerbkiem dla drugiej i w której nie zaznaje się żadnej rozkoszy kosztem całej osobowości.

I w końcu – jakiż twój triumf, naturo! Naturo, tak często deptana i tak często się dźwigająca! – kiedy ludzie z wszystkich kręgów, stref i stanów, zrzuciwszy wszelkie więzy sztucznego podziału, wyrwani z miejsca, w którym postawił ich los, zbratani jednym wszechogarniającym uczuciem sympatii[1], stopieni znowu w jeden ludzki ród, zapominają o sobie i o świecie i zbliżają się do swego niebiańskiego źródła. Każdy z osobna przeżywa uniesienie, które ogarnia wszystkich i które, wzmocnione i upiększone, powraca do niego odbite w setkach par oczu; pierś jego mieści teraz tylko jedno uczucie, a mianowicie: że jest człowiekiem.

(Fragmenty rozprawy z 1784 r. Przekład Olgi Dobijanki – Przedruk z tomu *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, Ossolineum 1959.)

Fryderyk Schiller:

O SZTUCE TRAGICZNEJ

Tragedia jest poetyckim naśladowaniem akcji godnej litości i w tym przeciwstawia się ona akcji historycznej. Byłaby akcją historyczną, gdyby cel jej był historyczny, gdyby chodziło jej o przekazanie wiadomości o dawnych wydarzeniach i okolicznościach, które im towarzyszyły. Wtedy musiałaby się trzymać ściśle faktów historycznych, gdyż osiągałaby swój cel tylko przez wierne przedstawianie rzeczywistych wypadków. Ale tragedia ma cel poetycki, tj. przedstawia jakąś akcję, aby wzruszyć, a przez wzruszenie sprawić radość. Jeśli więc opracowuje dany temat zgodnie ze swoim właściwym celem, to przysługuje jej, właśnie z uwagi na ten cel, swoboda w naśladowaniu; jest władna, a nawet obowiązana podporządkować prawdę historyczną prawom poezji i opracować dany temat stosownie do swych potrzeb. Ponieważ jednak potrafi osiągnąć swój cel, jakim jest wzruszenie, tylko pod warunkiem najściślejszego przestrzegania zgodności z prawami natury, podlega, bez ujmy dla swobody w sprawach historii, surowym prawom prawdy naturalnej, którą – w przeciwieństwie do historycznej – nazywamy prawdą poetycką. Dlatego jest rzeczą zrozumiałą, że przy ścisłym przestrzeganiu prawdy historycznej nierzadko może ucierpieć prawda poetycka i na odwrót,

[1] Tj. uczuciem jednoczącym wszystkich

przy rażącym wykroczeniu przeciw prawdzie historycznej prawda poetycka może nieraz tym więcej zyskać. Ponieważ poeta tragiczny, jak w ogóle każdy poeta, podlega tylko prawu prawdy poetyckiej, więc najbardziej nawet sumienne przestrzeganie prawdy historycznej nie zwalnia go nigdy od obowiązków poety, nie może nigdy usprawiedliwić wykroczenia przeciw prawdzie poetyckiej ani braku zainteresowania nią. Zdradza więc bardzo ograniczone pojęcie o tragedii, ba, o poezji w ogóle, kto autora tragedii pozywa przed trybunał historii i żąda od niego pouczenia, gdy ten już z racji swego miana zobowiązuje się tylko wzruszać i cieszyć.

(Fragment rozprawy z r. 1792. Przekład Olgi Dobijanki. – Przedruk z tomu *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, Ossolineum 1959.)

Fryderyk Schiller:

NAJWYŻSZA RADOŚĆ WIDZA

Nieprawdziwe jest często powtarzane twierdzenie, jakoby smak publiczności obniżał poziom sztuki; to artysta przyczynia się do obniżenia smaku publiczności i zawsze, gdy sztuka upadała, było to winą artystów. Od publiczności wymaga się jedynie wrażliwości, a tę przecież ona posiada. Zajmuje miejsca przed kurtyną pełna nieokreślonych pragnień i wszechstronnych możliwości odczuwania. Przynosi z sobą zdolność pojmowania rzeczy najwznioślejszych, cieszy ją wszystko, co mądre i słuszne, i chociaż zaczęła od zadowalania się złymi sztukami, skończy napewno na żądaniu znakomitych, jeśli się jej próby takich sztuk pokaże.

Podnoszą się zastrzeżenia, że poeta daremnie pisze zgodnie z ideałem, a krytyk daremnie ocenia według idei, że zależna od warunków i ograniczona nimi praktyka sceniczna musi się stosować do istniejących potrzeb. Przedsiębiorca chce egzystować, aktor chce się pokazać, widz żąda rozrywki i wzruszenia. Szuka on przyjemności i jest niezadowolony, jeśli zmusza się go do wysiłku, kiedy oczekuje zabawy i wypoczynku.

Stawiając przed teatrem poważniejsze zadania nie zamierzamy jednak bynajmniej wyrugować przyjemności widza, lecz tylko uczynić ją szlachetniejszą. Teatr powinien pozostać zabawą, ale zabawą poetycką. Wszelka sztuka służy radości i nie ma ważniejszego i poważniejszego zadania niż uszczęśliwianie ludzi. Prawdziwą sztuką jest tylko taka sztuka, która dostarcza najwyższej radości. Najwyższą radością zaś jest wolność ducha w żywym działaniu wszystkich jego sił.

(Fragment przedmowy do pierwszego wydania tragedii *Oblubienica z Messyny* w 1803 r. Przekład Olgi Dobijanki. – Przedruk z tomu *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, Ossolineum 1959.)

W krytyce nie róbmy z poezji umiejętności, ażeby się tylko znawcom podobać mogła; nie jest ona dla oddzielnej klasy, dobry gust sobie przyznawającej, ale dla całej publiczności. Każdy naród odmawia z pamięci swojego Rasyna, Szekspira, Tassa, Krasickiego, Schillera, bo każdy z nich pisał dla swojego narodu, według właściwego mu gustu.

KAZIMIERZ BRODZIŃSKI

(O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej. 1818 r.)

Teatr Narodowy w Mannheim, gdzie odbyły się pierwsze premiery dzieł Schillera

Fryderyk Schiller:

PEWNOŚĆ

Tylko rumak ognisty i śmiały pada na bieżni.
Osła zaś pozna i kiep po tym, że równy ma krok.

GODNOŚĆ CZŁOWIEKA

Proszę, dość filozofii, dajcie mu jeść i gdzie mieszkać,
Byleby nagość swą skrył, godność odnajdzie już sam.

KLUCZ

Jeśli sam się chcesz poznać, patrz, jak żyją sąsiedzi.
Ich zrozumieć byś rad, w serca własnego patrz głąb.

CO WYRZĄDZA SZKODĘ

Powiedz, czy błąd jest szkodliwy? Nie zawsze, ale błądzenie
Szkodę przynosi. A jak – drogi pokaże ci kres.

DO MISTYKÓW

Która zagadka jest prawdą? Ta, co dokoła człowieka
Leży prawie u stóp – ale nie widzi jej nikt.

TO, CO WOLĘ

Odnieść n a d sercem zwycięstwo wielka to cnota w mych oczach,
Ale s e r c e m wieść bój – to mi najpierwsza z cnót.

PIĘKNY DUCH I PIĘKNODUCH

Lekki ciężar na lekkich barkach unosi pięknoduch,
Piękny natomiast duch lekko dźwiga i głaz.

TYRAN I TYRANIA

Nienawidzić tyrana może i duch niewolniczy,
Lecz dla tyranii ma wstręt tylko szlachetny duch.

Przełożył
Włodzimierz Lewik

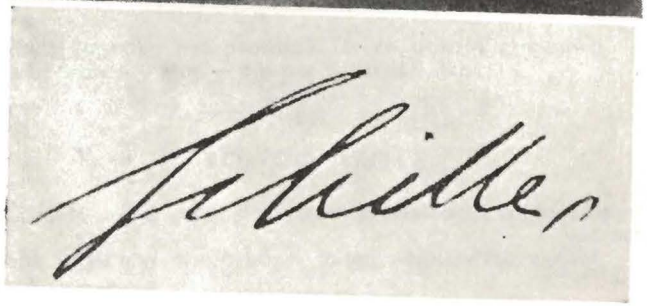
PRZYJACIEL I WRÓG

Drogi jest mi przyjaciel, lecz i dla wroga mam cenę:
Przyjaciel wskazuje, co mogę, wróg uczy, co powinienem.

OBECNE POKOLENIE

Zawsze tak było? Zrozumieć czas nasz próżno się staram:
Tylko starość jest młoda, a młodość jakże – ach – stara!

Przełożył
Adolf Sowiński



Fryderyk Schiller *(Portret Antoniego Graffa, wykonany w r. 1791)* i autograf z r. 1786

MICKIEWICZA ZWIĄZKI Z TWÓRCZOŚCIĄ SCHILLERA

Pierwszy znany nam ślad zainteresowania się Adama Mickiewicza twórczością Fryderyka Schillera – to pisany w r. 1818 niedochowany list Mickiewicza do dyrektora teatru we Lwowie Jana Nepomucena Kamińskiego, który w tym właśnie roku wydał we Lwowie swoje przekłady z Schillera, O liście tym informuje W. Baworowskiego *Notatka*... w „Pamiętniku Towarzystwa Literackiego" z r. 1888:

„J. N. Kamiński, który pierwszy wprowadził do literatury polskiej niektóre utwory liryczne i ballady Schillera, nieraz mi opowiadał, iż przed pojawieniem się dwóch pierwszych tomików autora *Switezianki* odebrał we Lwowie list na sinym papierze od nieznajomego studenta wileńskiego, w którym tenże wyraził mu swoje uwielbienie, podziw i podziękę za obznajomienie go z pieśniami i balladami Schillera i otwarcie mu przez to nowych widnokręgów umysłowych. Tym studentem był przyszły autor *Dziadów*."

☆

Mickiewicz w liście z Kowna do Józefa Jeżowskiego, dn. 8/20 kwietnia 1820 r.

„...skończone tłumaczenie balladki Szyllera *Handszuch*.[1] Posłałbym ją dzisiaj jeszcze, ale nie uchwycę przepisać..."

☆

Jeżowski w liście z Wilna do Mickiewicza, dn. 6/18 maja 1820 r.:

„Wczoraj odbyliśmy także nasze naukowe [posiedzenie Wydziału I Towarzystwa Filomatów], na którym celowała twoja piękna *Rękawiczka*. Wszyscy powiedzieli: «szkoda, że więcej nie ma podobnych tłumaczeń»".

☆

Mickiewicz w liście z Kowna do Jeżowskiego, dn. 11/23 czerwca 1820 r.:

„...Dziś rano, leżąc w łóżku, tłumaczyłem Szylera wierszyk i tu dołączam *[Licht und Wärme – Światło i ciepło.]* Nb. Szyler jest od dawna moją jedyną i najmilszą lekturą. O tragedii *Reiber*[2] nie umiem pisać. Żadna ani zrobiła, ani zrobi na mnie tyle wrażenia. – Trzeba tam ciągle być to w niebie, to w piekle; nie masz środka. A szczególne obrazy, myśli, sposób tłumaczenia się. Już boję się wspomnieć o *Demostenesie*[3] [...] Szylera tłumaczenie jest niezmier-

---

[1] *Handschuh* tłum. pt. *Rękawiczka*. – W cytatach tekstów Mickiewicza zachowujemy jego pisownię ustaloną przez redakcję „Wydania narodowego".

[2] *Räubern – Zbójcy*

[3] Tragedia A. Mickiewicza, niedokończona i niedochowana

nie trudne. Zabieram się do boskiego wierszyka *Resignation*[1], ale nie wiem, czy co dokażę.

☆

Franciszek Malewski w liście z Wilna do Mickiewicza, dn. 25 paźdz./6 listopada 1820 r.:

„Teraz odbierzesz [...] Pamiętnika Warszawskiego N-er, żebyś przeczytał tłumaczenie *Dziewicy*[2] Szyllera; a nuż czy cię to nie załechce do przekładu *Karlosa* lub innej tragedii jego."

☆

Około 16/28 grudnia 1820 r. Mickiewicz posyła z Kowna do Wilna, na ręce Fr. Malewskiego *Odę do młodości* – „chrzestną córkę Schillera", jak się wyrażał Malewski. Jako motto *Ody do młodości* wziął Mickiewicz zwrot z wiersza Schillera *Rozpoczęcie nowego roku*: „Un die alten Formen stürzen ein..." (według przekładu M. Jastruna: Stare formy padają w ruiny...)

☆

Pierwsza redakcja Mickiewiczowskiego przekładu *Amalii* Schillera powstała jesienią 1820 r., po ukończeniu przez Mickiewicza lektury niemieckiego poety, przeczytanego w oryginale. *Amalię* w nowej redakcji włączył później Mickiewicz do *Dziadów, części IV*: „Najpiękniejsza, jak aniołek raju, Najpiękniejsza ze wszystkich dziewica..." W ten sposób upamiętnił lekturę „książek zbójeckich" swej młodości.

☆

Mickiewicz w liście z Kowna do Jeżowskiego, dn. 10/22 stycznia 1821 r.:

„Rozkołysana imaginacja odrecytowaniem Szyllera rozrywa mnie nieco. Napisałem kilkanaście wierszy *Romantyczności*."

☆

Mickiewicz na przełomie lat 1821 i 1822 pisze rozprawę *O poezji romantycznej*, którą – wyraz aktualnych swych poglądów estetycznych – drukuje jako przedmowę do pierwszego tomiku *Poezyj*, wydanego w Wilnie w 1822 r. Czytamy tam m.in.:

„Od połowy przeszłego wieku poczęły wielkie geniusze spółcześnie jaśnieć po Niemczech [...] Poeci więc niemieccy, biorąc przedmioty już ze świata klasycznego, już romantycznego, częstokroć od jednych duch i istotę, od drugich formy i wydanie, miarkując to wszystko podług indywidualnych usposobień, nie dziw, że w płodach swoich ukazali się rozmaici i do siebie niepodobni. Ma jednak szkoła niemiecka pewny stały charakter, u różnych poetów mniej lub więcej wydatny. Niemcy bowiem, od czasów mianowicie reformy[1], skłonni będąc do uniesień i sentymentalności, dumając nad ulepszeniem bytu moralnego ludzi i społeczeństw, filozofując przez głębsze pojęcia umysłowe, usposobili się do dawania uczuciom i wyobrażeniom formy coraz bardziej oderwanej i ogólnej. Nadto duch ożywiający Niemców jest kosmopolityczny[2], nie tak skierowany ku jednemu krajowi lub narodowi, jako raczej zajmujący się całą ludzkością; w malowaniu delikatniejszych uczuć serca sentymentalność rycerska do czystości prawie umysłowej podniesiona. Świat więc poetycki Niemców nazwać można światem idealnym, umysłowym, od świata mitologicznego różnym; jego cechy najdobitniej wydają się w płodach wielkiego Schillera."

☆

Mickiewicz w liście z Wilna do Malewskiego (przebywającego w Warszawie), pisanym najprawdopodobniej dn. 23 stycznia/4 lutego 1822 r.

„Po germanomanii nastąpiła brytanomania; cisnąłem się z dykcjonarzem w ręku przez Szekspira, jak bogacz ewangeliczny przez uszko od igiełki. Za to teraz Bajron idzie daleko łatwiej i już bardzo znacznie postąpiłem. *Dżaura* zapewne wytłumaczę[3]. Wszakże ten może największy poeta nie wypędzi z kieszeni Szyllera; odkrycie w nowej edycyjce kilku nie czytanych poezji długo nie dało mi wrócić się do angielszczyzny."

☆

Mickiewicz, najprawdopodobniej w 1882 r., przełożył pierwszą i niemal całą drugą scenę I aktu Schillerowskiego *Don Karlosa*. Obie sceny wydrukował wileński noworocznik literacki „Znicz" w latach 1834 i 1835, jednak tylko pierwsza znalazła się w wydaniu zbiorowym *Pism* Mickiewicza, ogłoszonym w Paryżu 1844 r. Autograf początkowych wierszy przekładu zachował się w Ossolineum i znajduje się w Bibliotece we Wrocławiu.

Profesor Marian Szyjkowski w studium historyczno-porównawczym *Schiller w Polsce* (Nakł. Akademii Umiejętności, Kraków 1915) dowodzi, że wyrosła na ideologii Rousseau tendencyjna strona *Don Karlosa* bardzo odpowiadała hasłom i atmosferze życia filomatów. „Idealny wyraz tych idei, które ucieleśnia postać markiza Posy, jego ofiarny altruizm, nienawiść despotyzmu i bezgraniczna przyjaźń

[1] Przekład nieznany
[2] Wydrukowano tylko Prolog do *Dziewicy Orleańskiej* w przekładzie Andrzeja Brodzińskiego.

[1] Reformacja Lutra
[2] W znaczeniu: ogólnoludzki
[3] Mickiewicz *Giaura* Byrona przełożył dopiero po dziesięciu latach.

dla infanta – musiały budzić stokrotne echa w duszy filomackiej. Nieszczęśliwa miłość Don Karlosa dziwnie bliską czyniła tę postać kochankowi Maryli."

Tłumaczenie Mickiewicza jest dość swobodne. Poeta zmienia niektóre szczegóły w treści, w miejsce białego, 10-cio i 11-zgłoskowego wiersza oryginału, wprowadza 13-zgłoskowiec rymowany parzyście. Co ważniejsze, Mickiewicz w kilku wypadkach dokonuje zmian poważniejszych „tam przede wszystkim – jak to podkreśla Szyjkowski – gdzie chodziło o natężenie efektu ideowego, tj. okrucieństwa jednostkowego absolutyzmu oraz niedoli uciśnionej masy."

Mickiewicz-filomata, głęboki już w młodości wyznawca idei demokratycznych, wróg despotyzmu politycznego i kościelnego, dodał w zakończeniu pierwszej sceny następujące słowa Infanta pod adresem ojca, Filipa II:

Prawda, ty o nic nie dbasz! Niechaj twoja flota
W morskich zginie przepaściach, niechaj twoje złota
Wyczerpną się z kopalni. – Patrzysz próżen strachu,
Jak się chwieją filary w samowładztwa gmachu,
Jak fala buntu bije o tronu podnóże!
Lecz –

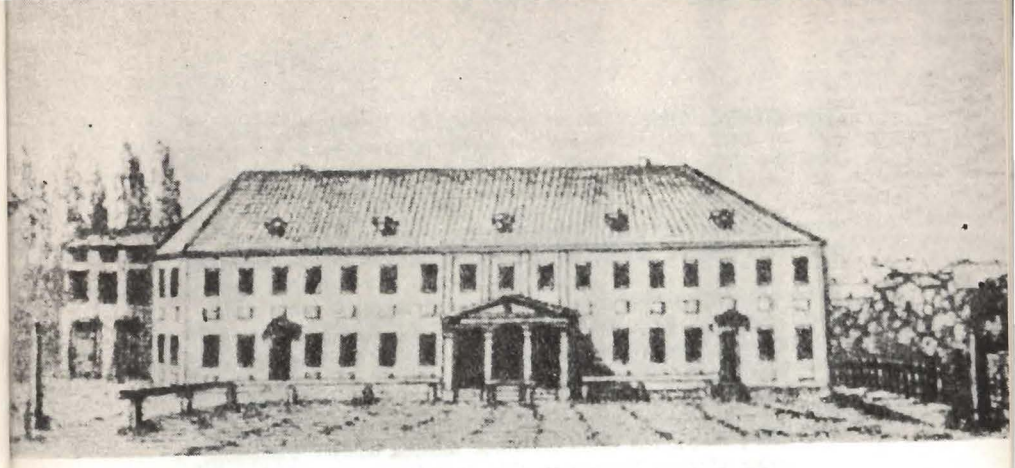
Tu Mickiewicz urwał dalsze wypowiadanie swych uczuć i myśli ustami Don Karlosa.

☆

Prof. Szyjkowski w pracy swej, mówiąc o wpływie Schillera na twórczość Mickiewicza, bardzo stanowczo twierdzi, że istota tego oddziaływania „nie polega na naśladownictwie idei lub bezdusznej trawestacji pomysłów".

Mickiewicza „mocna, prawdziwie męska indywidualność – pisze Szyjkowski – zaznacza się odrazu zarówno w »Wolteromanii«, o ile korzysta z niej we własnych pomysłach, jak i w późniejszych studiach autorów niemieckich i angielskich. Poeta zachwyca się nimi, kształci na ich dziełach swój smak artystyczny, zaczerpnie tu i ówdzie pobudki lub skorzysta z pomysłu, wyrabia wreszcie własną formę – mimo to pozostaje sobą. Z tych wszystkich nauczycieli i mistrzów młodego Mickiewicza Schiller posiadł niewątpliwie największą nad uczuciem władzę, wskazał mu i nauczył niejednego, jednakże odrębnych cech organizacji twórczej nie ukrócił. Mickiewicz nie skopiował wzoru, do którego zbliżyło go pokrewieństwo idei i kongenialność uczucia; on odnajdywał go w samym sobie jako niezależne zbliżenie dwóch duchów, odpowiadających sobie myślą i sercem. Na tym tle pokochał Mickiewicz poezję Schillera i posługiwał się nią, jakby swoją, na wyrażenie własnych stanów uczuciowych. W ten sposób pojęty, jako harmonijny dwugłos w sferze idei i uczuć – zapewnia ten stosunek poecie polskiemu stanowisko samodzielne i niejako równouprawnione."

NB. Przytoczyliśmy jedynie wybrane, najważniejsze, dokumenty współżycia młodego Mickiewicza z twórczością Schillera.



Teatr w Weimarze na starej litografii

TEATR W WEIMARZE, JAKI OGLĄDAŁ MICKIEWICZ

A. E. Odyniec, towarzyszący w r. 1829 Adamowi Mickiewiczowi w podróży po Niemczech i w zwiedzaniu Weimaru, pisze w liście do Ignacego Chodźki dn. 31 sierpnia 1829 r.:

„Weimar wart jest istotnie nazwy Aten Niemieckich... Do estetycznego nastroju, jako głównej cechy Weimaru – przyczynia się w znacznej części i teatr, który nigdzie może na kuli ziemskiej nie spełnia tak sumiennie wysokiego swojego, artystyczno-poetyckiego zadania. Przez lat wiele kierownikami jego byli Schiller i Goethe; ten ostatni z nieograniczoną władzą dyktatorską, nadaną mu przez W. Księcia, i którą on też z dyktatorską powagą i surowością wykonywał – i to nie tylko względem aktorów, ale nawet i względem publiczności... Głównym celem obu przyjaciół, t.j. Goethego i Schillera, było, aby teatr z miejsca chwilowej tylko zabawy albo z pola zarobku dla kasy przemienić jakby w świątynię poezji i sztuki, samą sztukę zaś uczynić nie sługą, ale mistrzynią gustu publiczności."

Zygmunt Krasiński:

«SCHILLER ROZUMIAŁ DUCHA LUDZKOŚCI»

Zygmunt Krasiński w czasie dłuższego pobytu w Wiedniu w latach 1837 i 1838 miał możność zapoznać się z realizacjami scenicznymi głównych dzieł Schillera, będącymi w stałym repertuarze Burgtheater. W liście do przyjaciela Henry Reeve'a pisał w grudniu 1837 r.: „Dobre wiadomości i ja nie chodzimy jedną drogą. Nie mogę oczekiwać żadnych dobrych wiadomości prócz afiszu w Burgteatrze. Gdy dają *Julię*[1] albo *Karlosa*, oto dobra wiadomość dla mnie."

W liście do Konstantego Gaszyńskiego z kwietnia tegoż 1837 r. podzielił się Krasiński swoimi sądami o Szekspirze i Schillerze, jako twórcach teatralnych. Ostry sąd o Szekspirze wynikał zarówno z poglądów estetycznych Krasińskiego, jak i z faktów, że przedstawienia sztuk szekspirowskich w Burgtheater, niedoskonałe artystycznie, nie wolne były od wtrętów i przeróbek adaptatorów i reżyserów.

Oto fragment z listu Krasińskiego do Gaszyńskiego (z zachowaniem pisowni nazwisk autora):

Czy uwierzysz, że Szekspira sztuki więcej wrażenia wywierają, gdy je czytasz, na scenie brak im ducha jakowegoś, brak im tego ognia, co zrodzon w sercu poety wiecznie wszystko usiłuje porywać nazad z sobą ku niebu. Szekspir jak wszyscy Anglicy jest głęboko ludzkim, ziemskim: pojmuje doskonale nędzę i marność, ale w nim nie ma nadziei, nie ma powiązania ziemi z niebem; coś rzemieślniczego w jego prowadzeniach rzeczy. Kiedy go czytasz, sam ten niedostatek wyobraźnią swoją poprawiasz; ale kiedy patrzysz na jego sztuki przedstawiane, czujesz warsztat i machinę, czyli raczej świat cały pojęty z tego stanowiska.

Szyller inaczej stąpa: pół-boga w nim widzisz i słyszysz zawsze; młodość bez granic hurmem ciśnie się zewsząd. Wiosna wszędy rozkwita i przed grobem w sercach bohaterów i po śmierci jeszcze na ich trumnach leżą kwiaty i gwiazdy. Wiara w coś wyższego, w coś dobrego i szlachetnego wieje zewsząd z jego piersi. Jak Apollo Belwederski z podniesionym on naprzód i niewstrzymanym idzie czołem. Szekspir posuwa się ogromny, ale głowę schylił i oczyma tylko sięga w ziemię. Szekspir rozumiał duszę ludzką, Szyller ducha ludzkości; Szekspir dodawał ludzi jednych do drugich jak ziarnka piasku, Szyller ich zlewał z sobą jak światła promienie. W Szekspirze stąd prawda codzienna, wyrwana szczerzej niż gdziekolwiek indziej na jaśnią; w Szyllerze prawda wiekuista, idealna, drga i brzmi, i jaśnieje.

[1] *Romeo i Julia* Szekspira

Pierwszy rozważał, drugi czuł serca sercem, rozumy rozumem. Z Szekspira w końcu nic nie wyciśniesz, jeno naukę, że „tak się stało"; z Szyllera się dowiesz, że „tak się stanie". Coś kronikarskiego jest w pierwszym, coś historycznego w drugim. Ostatni niezawodnie więcej miał poezji w sobie, ostatni doskonale znał i rozumiał starożytnych Greków – pierwszy kwiat rozwity sztuki i najpiękniejszy może, Szekspir nie czytał ich nigdy.

Jeśli mam prawdę powiedzieć, wolę jedną tragedię Szyllera na scenie niż wszystkie Szekspiry. Na kanapie będę ci czytał Szekspira dzień cały. 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!

Schiller obdarzony wzniosłym geniuszem, szlachetnym umysłem, z sercem bijącym do wszystkiego, co dobre i piękne, badający dzieje człowieka, jeden może w wiekach naszych posunął poezję do godności, w jakiej była u starożytnych...

KAZIMIERZ BRODZIŃSKI

Schiller był większym poetą od Goethego. Goethe większym artystą od Schillera, dlatego też w dziełach Goethego mniej zapału, mniej ducha, a większa pełność, piękność i swoboda formy. Schiller był tylko czcicielem ducha, Goethe ducha i ciała.

EDWARD DEMBOWSKI
(Wypowiedź z 1842 r.)

Walenty Chłędowski:

PRAWDZIWA POEZJA I ŻYCIE

Szekspir i Calderon, tak jenialni w dziełach swoich, chociaż tak różni w formach i przedmiotach, których my wyłącznie romantykami zowiemy, nie wiedzieli bynajmniej, co

jest romantyczność ani jej mieli pojęcie. Co większa, Niemcy, których literatura w połowie zeszłego wieku składała się całkowicie prawie z naśladownictwa francuskiego, nie dlatego otrząsali się z więzów niewolniczych, ażeby dwojaką uznawali poezję lub ażeby ją na klasyczną i romantyczną dzielili, ale jedynie dlatego, że istotę i ducha prawdziwej poezji poczęli poznawać. Lessing pod tym względem sam sobie wieczysty położył pomnik w dziejach poezji niemieckiej. Goethe i Schiller, tworząc jenialne dzieła i natężając wraz olbrzymie swoje siły ku wzniesieniu ducha i literatury swojego narodu, nie wychodzili ze stanowiska romantyczności, ale jedynie wyższości pojęcia o poezji. I my, idąc tym śladem, gdybyśmy byli zamiast toczenia walki z naśladowczymi formalistami zajmowali się raczej wyjaśnieniem narodowi pojęcia poezji w duchu wyższych pomysłów i uzyskanych przez filozofię prawd i estetycznych uczuć, przeciwnicy byliby dawno ulegli, zwycięstwo byłoby powszechne i świetne, a poezja nasza byłaby na wyższym już stopniu. Romantyczność i klasyczność są to próżne nazwy stronnictw, które różni różnie biorą i tłumaczą. Poezja tylko ma wieczyste i jedno znaczenie, które samo w sobie jest jasne. Kto jej istoty nie pojął, nie pojął i życia, którego poezja najwyższym i najpiękniejszym jest kwiatem.

(W. Chłędowski [1797–1846], publicysta, tłumacz i działacz społeczny w ówczesnej Galicji; rzecznik literatury romantycznej, wielbiciel Schillera. – Fragment artykułu pisanego w r. 1830. – Tytuł fragmentu od nas.)

Usta jego nie skalały się nigdy fałszem, serce nie sprzedało dla chleba, myśl nie skłamała świętemu powołaniu poety.

JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI
(Wypowiedź w setną rocznicę urodzin Schillera)

Ilustracja tytułowa do *Don Karlosa*, w wydaniu lipskim z r. 1801. Akt II, scena 6 – Królowa Elżbieta, Don Karlos, Książę Alba

»DON KARLOS« NA SCENACH POLSKICH

Mylił się tak popularny badacz historii polskiego teatru i krytyk, jakim był Jan Lorentowicz, gdy w recenzji z warszawskiego przedstawienia *Don Karlosa* w roku 1932 ubolewał, że od Mickiewicza aż po rok 1874, kiedy to w Teatrze Wielkim wystawiono *Don Karlosa* z Królikowskim (Filip II) i Modrzejewską (Księżniczka Eboli), nikt nie zainteresował się tą tragedią. (Por. *Dwadzieścia lat teatru*, T. III, Warszawa 1933.) Wprawdzie tradycja sceniczna *Don Karlosa* u nas nie jest bogata, ale np. w dziełku Karola Estreichera *Teatra w Polsce* (Kraków 1873–1879) oraz w studium Mariana Szyjkowskiego *Schiller w Polsce* (Nakł. Akademii Umiejętności, Kraków 1915) można znaleźć dane o wcześniejszych od warszawskiego spektaklu z roku 1874 realizacjach *Don Karlosa* przez sceny polskie. Uzupełniając informacje cytowanych tu źródeł szczegółami i wypisami z innych prac, czasopism i zapisów wspominkowych, zatrzymamy się oczywiście tylko przy ważniejszych lub anegdotycznie ciekawych faktach.

☆

Don Karlos był pierwszym utworem Schillera granym na ziemiach polskich. Pokazała go trupa niemiecka w Warczawie 14.IX.1793 r. W następnym roku zagrała *Marię Stuart*.

Pierwsza polska prezentacja dramaturgii niemieckiego poety nastąpiła 21.I.1803 r. Teatr Narodowy Wojciecha Bogusławskiego, przeżywający zresztą w tym okresie pewien kryzys artystyczny, wystawił *Zbójców* pt. *Rabusie*. Przyjęcie było jak najgorsze. Anonimowy recenzent „Gazety Warszawskiej" orzekł, że tragedia ta „prawdziwym jest potworem dramatycznym... Można powiedzieć, że to jest twór zapalonej imaginacji i głowy zbytnim schekesperizmem (sic!) zajętej... Poprawił później Schiller to obłąkanie, napisawszy zbliżone do doskonałości dzieła dramatyczne, a między innymi *Marię Stuart, Don Carlos, Piccolomini, Śmierć Walensteina, Dziewicę Orleanu* etc., które go w rzędzie pierwszych poetów niemieckich postawiły."

Warszawska „Gazeta Korespondenta" żałuje, że nie wystawiono tragedii Schillera w przeróbce francuskiej, która łagodziła ostrości, podobnie jak to czyniono we francuskich adaptacjach Szekspira. Jakoż Bogusławski zagrał wkrótce opracowanie francuskie *Zbójców* pt. *Robert, dowódca rabusiów*. Tak to wpływ estetyki francuskiej, kult prawideł pseudoklasycyzmu u warstw wykształconych, a zamiłowanie do ckliwej dramy u publiczności mieszczańskiej – nie sprzyjały wejściu Schillera na scenę warszawską. Stawał w jego obronie J. U. Niemcewicz jako prezes Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego, gdy zapewniał w r. 1810 w odezwie do publiczności: „...niepospolite dowcipy[1] Szyller i Goethe w trajedii... sławnymi na zawsze zostaną".

[1] Tu w pierwotnym znaczeniu: zdolności, bystrości umysłu, pomysłowości

Drugim z kolei dziełem Schillera, które weszło na scenę warszawską był *Fiesko*; z nim (w oryginale) nie rozstawał się Mickiewicz w czasie pisania *Konrada Wallenroda*. Na benefis Bonawentury Kudlicza, za dyrekcji Ludwika Osińskiego, dn. 13.XI.1818 r. zagrano dramat *Fiesko czyli spisek w Genui*, który również doznał niepowodzenia. Jeden z „Towarzystwa Iksów", najprawdopodobniej Franciszek Morawski, na łamach „Gazety Korespondenta Warszawskiego" pisał: „Znający literaturę niemiecką żałowali wcześniej, iż tłumacz[1] wybrał jedną z najmniej dobrych trajedii Schillera... Wszędzie w trajedii *Fiesko* widać obok jeniuszu obłąkaną imaginacją, niedoświadczenie i niewytrawną bujność młodości... Życzyć by należało, by trudniące się tłumaczeniami pióra przewiedzeniem doskonalszych nad tę sztuk Schillera zająć się chciały."

Być może, gdyby wybór tłumaczy i teatru padł na bardziej „klasyczne" w formie dzieła: *Don Karlosa, Marię Stuart*, szybciej i trwalej zadomowiłby się Schiller na scenie warszawskiej. 19.XII.1820 r. wystawił Osiński *Dziewicę z Orleanu* w przekładzie poety Andrzeja Brodzińskiego (poległego nad Berezyną w r. 1812), ale w swoim opracowaniu śmiałego ideowo i artystycznie tekstu. *Dziewica z Orleanu*, praca przekładowa Andrzeja Brodzińskiego, jak stwierdza to Aleksander Chodźko, długo pomimo starań brata, Kazimierza Brodzińskiego, „nie mogła być przedstawiona na teatrze publicznym jedynie z tego powodu, że była przeciwną gustowi i prawidłom francuskim".

Osiński 10.I.1823 r., zachęcony tym, że *Dziewica Orleańska* utrzymała się w repertuarze i była życzliwie w prasie przyjęta, za przykładem Lwowa wystawił *Intrygę i miłość* w tłumaczeniu Józefa Korzeniowskiego. Był to znowu benefis Kudlicza, grającego rolę Millera.

☆

Największe zasługi w zapoznaniu społeczeństwa polskiego z dramaturgią Schillera ma Jan Nepomucen Kamiński, wielkich zasług dyrektor sceny lwowskiej. Tu również środowisko kulturalne nie tkwiło w sztywnym gorsecie estetyki francuskiej.

23.I.1818 r. teatr lwowski po raz pierwszy wprowadza do naszego repertuaru *Kabale und Liebe* pod tytułem *Podstęp i miłość*. W maju tegoż roku wznowiono *Zbójców* wystawionych w poprzednim roku pt. *Zbójcy, czyli upadek domu hr. Moor*. Obie te pozycje długo utrzymują się w repertuarze. 30.VI.1820 r. Kamiński wystawia po raz pierwszy *Marię Stuart* w słabym tłumaczeniu prozą; mimo to krytyka nazywa ten utwór Schillera „płodem wielkiego jeniuszu". W r. 1821 zagrano tu (po Krakowie) *Oblubienicę z Messyny* i za przykładem Warszawy oraz Krakowa wprowadzono do repertuaru *Dziewicę Orleańską* i *Fieska*.

Swoje uwielbienie dla Schillera zadokumentował Kamiński dalszymi premierami i tłumaczeniami: w r. 1828 zagrał

[2] W. Merlini.

JAN NEPOMUCEN KAMIŃSKI
Rysował z litografii Gerson

I ufny w siebie, potężny w ich dzielność,
Idziesz, Kamiński, zdobyć nieśmiertelność,
A w drodze nasze krakowskie skrzypice
Z góralską kobzą od ucha rzępolą,
Skaczą parobki, tańczą krasawice,
A w Rzymie diabli z Twardowskim swawolą.
A tu się nuta szeroko rozpiera,
Bielą namioty i Wallenstein ginie,
I brzmią nam pieśni wielkiego Szyllera,
I nasze stare a rodzinne wiatry
Niosą je w doły, wąwozy i Tatry.

A. Czajkowski
„Dziennik Mód Paryskich" z r. 1842

Don Karlosa (prawdopodobnie myli się M. Szyjkowski twierdząc, że po raz pierwszy, bo – zdaje się – wyprzedził Kamińskiego o 10 lat Kraków), a później, ustąpiwszy z dyrekcji, ale mając wpływ na losy teatru jako członek jego zarządu i redaktor pism lwowskich, szerzył zrozumienie dla nowych prądów estetycznych, których reprezentantem był dla niego Schiller. Stąd Lwów najczęściej ze wszystkich scen polskich grywał Schillera. Tu też po raz pierwszy zrealizowano *Obóz Wallensteina* (1849 r.) oraz *Wilhelma Tella* (1863 r.), oba dzieła w przekładzie J. N. Kamińskiego.

☆

Don Karlosa po raz pierwszy zagrała w Krakowie, w r. 1818, trupa Karola Bauera, ściągnięta z Królestwa przez twórcę stałego teatru w Krakowie Jacka Kluszewskiego (który wybudował dzisiejszy Teatr Stary przy pl. Szczepańskim). Taki zapis znajduje się w fundamentalnym dziele Karola Estreichera *Teatra w Polsce*, T. I. str. 211. W tym samym czasie zagrano tu i *Marię Stuart*, a więc również po raz pierwszy. Innych szczegółowych materiałów na ten temat dotąd nie ogłoszono. Ówczesna prasa krakowska nie informowała o działalności teatru. Dopiero w r. 1820 „Pszczółka krakowska" omawia premierę *Sprzysiężenia Fieska*, granego przez zespół Leona Rutkiewicza w teatrze Kluszewskiego – obok *Dziewicy Messeńskiej*. „Nic jeszcze nie brakowało tej usypiającej trajedyi, jak tylko butelek z piwem. Dajmy krzyżyk na drogę wszystkim podobnym płodom zakazanej dramaturgii."

Na podstawie zapisu Estreichera przyjęło się r. 1818 i Kraków – za czas i miejsce pierwszej u nas realizacji *Don Karlosa* w języku polskim. Wątpić bowiem należy, by Kraków grał młodzieńczy utwór Franciszka Wężyka o tym samym bohaterze, napisany zapewne za przykładem Schillera i Alfieri'ego w r. 1805, niedochowany i nieznany z dziejów scenicznych.

☆

Po lwowskim przedstawieniu *Don Karlosa* pozostała szczupła, ale interesująca dokumentacja. Przedstawienie odbyło się 19.XII. 1828 r. – jak stwierdza Stanisław Pepłowski, autor zarysu historycznego *Teatr Polski we Lwowie* (opublikowanego w r. 1889) – „jedynie to przedstawienie zdołało przerwać długie milczenie krytyki". W czasopiśmie „Rozmaitości" (nr 2 z r. 1829) ukazało się obszerne omówienie i dzieła, i przedstawienia, streszczone później przez Estreichera, Pepłowskiego i Szyjkowskiego. Autorem niepodpisanej recenzji, jak można przypuszczać, jest W. z Oleska, czyli używający tego pseudonimu Wacław Zaleski, krytyk literacki i tłumacz Schillera, bo on to pisywał wówczas recenzje teatralne w „Rozmaitościach".

Krytyk bardzo silnie podkreśla, że nieszczęśliwa miłość infanta, sprawy miłosne i rodzinne w tej tragedii nie są

istotą jej dramatycznego konfliktu, lecz służą tylko za „środek do wyższego pomysłu, w jakim dotąd jeszcze żadnego nie miał [poeta] poprzednika. I pod tym względem *Don Karlos* stoi na dramatycznej wszystkich narodów niwie jako kwiat, w swoim rodzaju jedyny". Schiller, „objąwszy swoim pomysłem cały rodzaj ludzki, przenosi interes na całą ludzkość, prawdy, które dotąd jedynie filozofii były własnością, prawdy, które każdemu święte być muszą, przenosi w krainę sztuk pięknych, rozgrzewa duchem poezji". Wielkim zamysłem twórcy tragedii, ideą utworu jest – zdaniem recenzenta – „uszczęśliwienie całego rodzaju ludzkości". Głównym wyrazicielem tej idei – postać markiza Posy.

Pierwsze trzy akty utworu grano w tłumaczeniu prozą, dwa ostatnie były przełożone wierszem nierymowanym. Przedstawienie trwało do północy, mimo to nikt nie opuścił teatru; „loże nawet wytrzymały do końca". Kamiński grał Filipa. Spotkał się z największym uznaniem krytyki, zwłaszcza za monologi, o które – jak zauważono – jakby o skałę zwykle rozbijają się mierni aktorowie. „Zawsze on jako myślący artysta – pisze krytyk – z chwałą przywdziewać będzie poważny Melpomeny koturn jak tego Makbet a świeżo Filip jest dowodem." Do popularnego odtwórcy ról schillerowskich, Benzy, grającego trudną rolę Posy, przy dużych pochwałach miano jedną pretensję: „brak artystycznego natchnienia w scenie z Królem, najważniejszej w całej tragedii". Don Karlosa grał Smochowski, uwydatniając „smętność powlekającą ten charakter".

Jak widać z charakterystyki utworu i przedstawienia, główna idea dzieła i jego sens polityczny wydobyty został wyraziście. Sprzyjały temu niewątpliwie ruchy demokratyczne w ówczesnej Galicji, konspiracja przedpowstaniowa.

Tę rangę i rolę dzieła, które krytyk „Rozmaitości" nazwał „pomnikiem najszczytniejszego pomysłu... jenialnego mistrza", zatraciły zupełnie późniejsze przedstawienia na scenach polskich, jak o tym przekonują zapisy, dokumenty z przedstawień drugiej połowy XIX w., aż po czasy niemal najnowsze.

☆

W styczniu 1866 r. odrodzony teatr krakowski, pozostający pod dyrekcją A. Skorupki, przy cichej już współpracy St. Koźmiana, wystawił *Don Karlosa* w nowym tłumaczeniu M. Budzyńskiego. W. Rapacki grał Filipa II, F. Benda – Don Karlosa, B. Ładnowski – Dominga, Deryng – Posę, A. Hoffmann – Elżbietę a dwudziestopięcioletnia H. Modrzejewska Księżniczkę Eboli, jako osiemdziesiątą którąś rolę swej młodości scenicznej. Przedstawienie upamiętniło się jako jedno z pierwszych scenicznych spotkań dwóch wielkich rywalek. Recenzent „Czasu" zanotował: „Gra p. Modrzejewskiej w roli Księżniczki Eboli, mianowicie w scenie z Królową, dosięgała wysokości artystek burgowego teatru w Wiedniu. Rola Królowej Elżbiety oddana przez pannę

Hoffmannównę była również bardzo wiernym odbiciem uczuć miotających żoną i kochanką, walki między obowiązkiem i nieprzepartym pociągiem serca [...] Publiczność po pojedynczych ustępach wywoływała kilkakrotnie p. Modrzejewską, pannę Hoffmannównę, p. Rapackiego, p. Derynga i p. Bendę."

Helena Modrzejewska w swoich *Wspomnieniach i wrażeniach* (przekład z ang. M. Promińskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957) tak zanotowała: „*Don Karlos* przyniósł mi sukces bezapelacyjny... Jeżeli [Antonina Hoffmann] zawiodła, było to wyłącznie jej winą. Potrafiłaby pięknie zagrać królową, gdyby poświęciła tekstowi należytą uwagę. W czasie prób była niespożyta w docipkowaniu, paplaniu i rozweselaniu wszystkich swoimi pomysłowymi kawałami. Rezultat był taki, że w dniu przedstawienia zanadto musiała polegać na suflerze, przegadywała się w podnieceniu, to znowu wahała i nie wpadała w porę ze swymi kwestiami. Podczas gdy ja – przeciwnie – mając wystąpić razem z moją utalentowaną rywalką, dołożyłam wszelkich starań, żeby rolę wypracować i przede wszystkim byłam pamięciowo absolutnie pewna swego tekstu i całą duszę włożyłam w grę; w konsekwencji nie pomyliłam się ani razu, nie zapomniałam ani jednej wystudiowanej intonacji i o tym, co nazywamy rzemiosłem scenicznym w opracowaniu szczegółów. Tego wieczoru zwolennicy Antoniny milczeli prawie, a moi zachowywali się bardzo głośno. Nawet pan Koźmian, który był jej gorącym wielbicielem i przyjacielem, przyszedł za kulisy i pogratulował mi sukcesu."

O ponownym rozbudzeniu się zainteresowania teatrem w ówczesnym Krakowie świadczy też „niezwykłe zdarzenie", które autor monografii o A. Hoffmann Zygmunt Przybylski uznał za właściwe utrwalić w swej książce (*Z rozwoju polskiego teatru. Antonina Hoffmann*, Kraków 1898):

„Kiedy przystąpiono do wystawienia *Don Karlosa* Schillera... kierownictwo artystyczne i artyści tak się żywo przejęli zadaniem, że nie chciano nic z tekstu poświęcić a w braku doświadczenia, postanowiono grać to arcydzieło bez koniecznych skróceń. Stąd przedstawienie rozpoczęte o godz. 7 wieczór przeciągnęło się do wpół do drugiej. Ale zajęcie i zapał były tak wielkie, że ani publiczność, ani artyści nie czuli długości czasu ani znużenia. W mieście jednak wywołało to zamieszanie; rodziny tych, którzy byli na widowisku, niepokoić się poczęły, wysyłano na zwiady do teatru; sklepy delikatesów i restauracje, zrozpaczone, zamknąć się musiały przed ukończeniem teatru a publiczność duchowo nakarmiona, fizycznie wycieńczona i głodna poszła na spoczynek. Przedstawienie to zostało pamiętnym w dziejach teatru krakowskiego; ale dyrekcja uznała, iż w następnych roztropniej będzie zaprowadzić skrócenia i nie wystawiać na ciężką próbę zamiłowania publiczności do teatru."

☆

W Warszawie po raz pierwszy zagrano *Don Karlosa* w Teatrze Wielkim 28.II.1874 r. w tłumaczeniu N. Sokołow-

skiej i K. Frytschego,[1] w układzie scen zapożyczonym z berlińskiego teatru Schauspielhaus. (Są to lata dużego zainteresowania w Warszawie *Zbójcami*, dzięki kreacjom: Jana Królikowskiego i rywalizującego z nim w roli Franciszka Moora Wincentego Rapackiego. Warszawa oglądała też w tej roli Bogumiła Dawisona, niestety grającego już w języku niemieckim. Pozyskała go, gdy opuścił Polskę, scena drezdeńska.)

Józef Kotarbiński w swoich zapiskach repertuaru warszawskiego (Por. tom *Aktorzy i aktorki*, Warszawa 1924) tak zanotował pod datą 1874 r.:

„Strasznemu okaleczeniu przez cenzurę uległ Schillera *Don Karlos*, grany w tym roku na benefis Modrzejewskiej. Pomysł wprowadzenia na scenę tej tragedii liberalizmu był przedwczesny. Cenzor wykreślił wszystkie płomienne i wolnomyślne tyrady Markiza Posy, który wskutek tego plątał się na scenie w sposób niejasny i niezrozumiały. Nic dziwnego, że idealny dramat miłości infanta hiszpańskiego do macochy, dramat aspiracyj liberalnych królewicza, którego ojciec tyran prześladował, dramat fikcyjnie przetworzony przez poetę ze zwykłym u niego lekceważeniem prawdy dziejowej – dramat pełen poetycznego liryzmu, oparty na romantycznym kontraście ideału i rzeczywistości – nie mógł wypaść na scenie naszej interesująco wskutek okrutnych amputacyj. Z potężnej roli Króla Filipa, posępnego despoty, zostały tylko strzępy, inne postacie ważne lub znaczne nie miały odpowiednich wykonawców, tylko Modrzejewska, jako Księżniczka Eboli, stworzyła świetnie wykończone arcydzieło wdzięku i przewrotności dworskiej zalotnicy, ujęte w przepyszną plastykę póz i linii. Na dobitkę grano tragedię w przekładzie amatorskim, dokonanym przez nieznaną w literaturze niewiastę na współkę z emerytem, który długie lata mozolił się i strugał cierpliwie trzynastozgłoskowe rymowane wiersze z opłakanym rezultatem..."

Filipa II grał Jan Królikowski, o którym na innym miejscu wspomina Kotarbiński, że był „skupionym w sobie despotą, zamkniętym, nadto może powściągliwym". Posę grał Bolesław Leszczyński, o którym znów recenzent „Biblioteki Warszawskiej" pisał, że „stracił ochotę, tym razem słusznie, do wszelkiej gry, bo w takiej przeróbce nie byłby w stanie przedstawić w dosadnej prawdzie trudny ten niepospolicie charakter. Reszta zaś artystów stąpała jak na szczudłach, bez zapału, bez natchnienia i bez samowiedzy. Nie rządziła się nawet instynktem artystycznym, tak dalece dziedzina wyższej tragedii jest jej obcą".

Były to skutki – zarówno sytuacji politycznej kneblującej poetycki, wzniosły repertuar, jak i rozmiłowania się aktorów i publiczności w mieszczańskim, „salonowym" repertuarze i melodramacie „z wyższych sfer", w którym kwitnąć mogła histeria „gwiazdorstwa".

Po premierze *Don Karlosa* „Kurier Codzienny" doniósł, że benefisantka Modrzejewska obrzucona została „prawdziwym gradem bukietów. W liczbie tych bukietów... jeden pochodził od publiczności warszawskiej, która przy tym dołączyła jako pamiątkowy podarek złotą bransoletę z perłą czarną ozdobioną brylantami".

[1] Lorentowicz mylnie podaje, że J. Paszkowskiego.

☆

W roku wystawienia *Don Karlosa* w Warszawie ukazała się w „Kłosach" pierwsza chyba w prasie polskiej informacja o słynnym teatrze w Meiningen, pióra J. I. Kraszewskiego. Później rzecznikiem estetyki tego teatru był czołowy krytyk warszawski, wnuk Wojciecha Bogusławskiego, Władysław Bogusławski. W r. 1885 Meiningeńczycy odwiedzili Warszawę, pokazując tu głośne swe inscenizacje Szekspira i Schillera. Zagrano: całą trylogię *Wallenstein*, *Marię Stuart*, *Wilhelma Tella* i *Zbójców*. *Don Karlosa*, którego też mieli w repertuarze, w Warszawie nie wystawili. W dyskusji na temat założeń artystycznych Meiningeńczyków, a zwłaszcza czy postacie dramatów Schillera powinny być uczłowieczane, czy „dodatni bohaterowie, czy idealne postacie Schillera potrzebują, czy mogą być grane?" – Bogusławski zawyrokował:

„Nie gra się Karola Moora, Ferdynanda, Posy, Don Karlosa, Wallensteina, Maxa Piccolominiego, tylko się ich mówi, ale się za to gra Franciszka Moora, prezydenta Wurma, Filipa II, Butlera, Illy, Isolaniego – bo u Schillera postacie charakterystyczne żyją, a idealne tylko deklamują."

☆

Józef Kotarbiński wprowadził *Don Karlosa* na nową scenę krakowską (obecnie Teatr im. J. Słowackiego) zaraz w pierwszym sezonie swej dyrekcji, w maju 1900 r., wykorzystując nowy poetycki przekład Jana Kasprowicza. W „diariuszu szlacheckim dyrektora teatru", jak Boy-Żeleński nazwał książkę Kotarbińskiego *W służbie sztuki i poezji* (Nakł. Hoesicka, Warszawa 1929), znajdujemy relację:

„Tekst opracowałem na scenę w 10 obrazach, wzorując się mniej więcej na bardzo dobrym układzie tragedii, granym w Schauspielhausie berlińskim. Pomimo skróceń akcja tragedii nic nie straciła, utwór mieścił się w ramach wielkiego, ale jednowieczorowego widowiska, którego główne momenty wyszły w całej pełni. W recenzji o tym przedstawieniu, pomieszczonej w „Czasie"... stwierdzał K.M.G. (Górski), że teatr krakowski zrobił wiele dla dzieła Schillera... Całość – według krytyka – wypadła w tonie szlachetnym, dekoracje i kostiumy były wierne i malownicze. Pierwsze przedstawienie trwało 6 godzin prawie, skończyło się o 1 w nocy, jednakże publiczność dotrwała na miejscach. W roli tytułowej Michał Tarasiewicz rozwinął swój dar poetycznej interpretacji, był rzewny w scenach uczuciowych, energiczny, bez przesady, w momentach dramatycznych. W roli Filipa II Ludwik Solski wydobył przede wszystkim głębszą treść uczuć ludzkich, walk, uczuć ojca i zazdrosnego męża; ja grałem rolę Markiza Posy, według krytyka «wydobywając w deklamacji akcenta demokratyczne». Kamiński dał, jako

Don Karlos w Teatrze Narodowym w Warszawie w r. 1932. Na zdjęciu: L. Solski – Filip II, J. Osterwa – Don Karlos

Inkwizytor, mocny a skupiony zarys zaciekłego fanatyka, Bednarzewska szlachetnie traktowała rolę Królowej, Siennicka, niedość stylowa, dała jednak harmonijne połączenie kokieterii kurtyzany ze szczerym wyrazem miłości. Przekład Kasprowicza dobrze uwydatnił, w wierszu rytmicznym, ton i odczucie oryginału. Dodam nawiasem, że Wielki Inkwizytor miał na sobie pożyczony przez Stanisławę hr. Tarnowską oryginalny łańcuch i klejnoty kardynalskie."

Na tym kończy Kotarbiński obraz problemów inscenizacyjnych swojego *Don Karlosa*.

☆

W przekładzie Kasprowicza zagrały warszawskie Rozmaitości *Don Karlosa* w r. 1910 na benefis Józefa Śliwickiego, grającego rolę tytułową. Pierwsze dwie sceny wykonano w przekładzie Adama Mickiewicza. „Całość, gwoli prędszego ukończenia sztuki – wspomina Jan Lorentowicz – okrojono o jedną piątą. Ogólny ton przedstawienia był poprawny... Przedstawienie zeszło z afisza po dwunastu przedstawieniach, co w owych czasach nie było uważane za niepowodzenie." W ogóle, aż do wznowienia tej tragedii przez

Teatr Narodowy w Warszawie w lutym 1932 r., „znała Warszawa *Don Karlosa* – stwierdza Lorentowicz – zaledwie z szesnastu przedstawień, co nie jest zbyt dobrym świadectwem naszej kultury teatralnej".

W r. 1910 m. in. grali: M. Przybyłko-Potocka – Królową Elżbietę, H. Marcello-Palińska – Księżniczkę Eboli, B. Ładnowski – Filipa II, S. Nowicki – Markiza Posę.

W przedstawieniu z r. 1932 m.in. grali: M. Malicka – Królową Elżbietę, Z. Lindorfówna – Księżniczkę Eboli, L. Solski – Filipa II, J. Osterwa – Don Karlosa, J. Węgrzyn – Markiza Posę, A. Socha – Księcia Albę, M. Myszkiewicz – Dominga, J. Szymański – Wielkiego Inkwizytora. Reżyserował Emil Chaberski, scenografię opracował Karol Frycz. W układzie tekstu posłużono się doświadczeniami wiedeńskiego Burgtheater. Po raz pierwszy wykorzystano specjalnie dla Teatru Narodowego przygotowany przez Kazimierę Iłłakowicz przekład.

Przedstawienie to, co stwierdza zdecydowana większość krytyków, przede wszystkim położyło „główny nacisk na fabułę artystyczną", „dramat rodzinny Filipa wypadł od początku do końca plastycznie" (Lorentowicz). „Raczej poświę-

Don Karlos w Teatrze Narodowym w Warszawie w r. 1932. Na zdjęciu: L. Solski – Filip II, J. Węgrzyn – Margrabia Posa

Don Karlos w Teatrze Narodowym w Warszawie w r. 1932. Na zdjęciu: J. Osterwa – Don Karlos, M. Malicka – Królowa Elżbieta, A. Socha – Książę Alba

cono stronę polityczną; na pierwszy plan wysunęły się sprawy miłosne. Niegdyś działały one silnie na wyobraźnię, przez to właśnie, co w nich jest z ludowej klechdy czy melodramatu... Zatem strona miłosna – operowa, jeśli kto woli – wzięła górę na warszawskim przedstawieniu. «Politykę» podano nam w telegraficznym skrócie, wskutek czego mogła być dla prostaczków niezrozumiała. Tym poleca się odczytanie sztuki w domu; można i coś z historii..." (Boy-Żeleński).

Wszystkie role aktorskie wywołały poważną z nimi polemikę krytyki, z wyjątkiem postaci Filipa II interpretowanej od trzydziestu lat przez Ludwika Solskiego ówczesnego dyrektora Teatru Narodowego. Interesujący, poetycki dokument portretów psychicznych Solskiego – Filipa II, Malickiej – Królowej, Węgrzyna – Posy dała K. Iłłakowicz. Znaleźć je można w zbiorku pt. *Ballady bohaterskie* (Wyd. Ossolineum, Lwów 1934).

☆

W dotychczasowych przedstawieniach utworów Schillera na scenach Polski Ludowej najambitniejsze osiągnięcia ma reżyser Emil Chaberski, który w maju 1953 r. dał w Szczecinie z młodzieżą aktorską nową wersję swej inscenizacji *Don Karlosa* (w dziewiętnastowiecznym tłumaczeniu K. Goniewskiego), opracowawszy tekst dramaturgicznie wspólnie z W. Lachnittem. Jak stwierdza Edward Csató (Por. pracę: *Zbliżamy się do Fryderyka Schillera*, w tomie: *Dwie strony rampy*, Czytelnik 1956): „skróty przeprowadzone są konsekwentnie, nie gubią żadnego ważnego dla akcji momentu i pozwalają spektaklowi rozwinąć się zdecydowanie w kierunku dramatu politycznego. Wielką wartością przedstawienia są dekoracje. Widać w nich mistrzostwo znakomitego znawcy tajemnic sceny" – Karola Frycza.

E. Chaberski wystawił później, też z K. Fryczem, w Szczecinie *Wilhelma Tella*, a następnie w Łodzi, w Teatrze im. S. Jaracza, znowu *Don Karlosa*.

Tak to – po 125 latach od lwowskiej premiery *Don Karlosa* – nasze sceny, w zmienionej rzeczywistości politycznej i społecznej, uwzględniając zainteresowanie widowni, mogą wreszcie, i wreszcie najpełniej, wydobywać Schillera realistyczną wiedzę o świecie, głęboko humanistyczne ideały. Słusznie pisze Csató: „ideały te, choć wyrażały postawę klasy burżuazyjnej, są nieporównanie rozleglejsze od obiektywnej roli, jaką ta klasa w historii pełniła, i dlatego dziś, gdy proletariat pragnie zrealizować marzenia humanizmu, zadaniem naszego czasu jest odszukać najistotniejsze tętno Schillerowskiej myśli, odkryć całą jej wielkość, ukazać po raz pierwszy rozległość jej horyzontów."

Warto przypomnieć: w lutym 1919 r. powstał w Piotrogrodzie z inicjatywy Maksyma Gorkiego Dramatyczny Teatr Wielki, poświęcony repertuarowi bohatersko-romantycznemu, repertuarowi wzniosłej tragedii, porywającej widza, podnoszącej ducha człowieka. Rozpoczęto działalność – *Don Karlosem*.

☆

Fryderyk Schiller w dotychczasowej historii naszego Teatru Polskiego niemal nie był uwzględniany. W r. 1916, za dyrekcji Zrzeszenia Artystów z Al. Zelwerowiczem na czele, w warunkach wojennych, zagrano *Dziewicę Orleańską* w przekładzie A. E. Odyńca, w reżyserii J. Sosnowskiego, a następnie, dopiero w r. 1951 za dyrekcji Br. Dąbrowskiego, *Intrygę i miłość* w przekładzie A. M. Swinarskiego, w reżyserii A. Bardiniego.

Przystępując do realizacji *Don Karlosa* i chcąc go zamknąć w ramach czasowych, uwzględniających dzisiejszą wytrzymałość psychiczną widzów i aktorów – opracowaliśmy skróty tekstu bez posługiwania się obcymi wzorami, lecz rozstrzygając sobie dylemat dowcipnie ujęty przez Boya-Żeleńskiego: „Od charakteru tych skrótów wiele zależy: co weźmie górę: miłość czy polityka?" – Odpowiedzieliśmy sobie: polityka. I dopowiedzieli jeszcze: – powinna wówczas sprawdzić się racjonalistyczna myśl i klasyczna forma niemieckiego Oświecenia zawarta w *Don Karlosie*, nie mająca wiele wspólnego z popularnym pojęciem romantycznego rozwichrzenia i patosu. Czy się sprawdzi?

(swb)

Kazimiera Iłłakowicz:

FILIP – SOLSKI

Spędził noc na klęczniku: w nieładzie aksamitny płaszcz,
włos siwy jeży się, zszarzała groźna twarz.
O Boże... Cóż zostaje z mocarza, który z twoim spotkał się wyrokiem
Wstał. Plączą się kroki
jakby od wina albo od choroby.
...Wczoraj jeszcze król, dziś cierpiący robak...
Wczoraj – bogacz świadomy potęgi swej, dziś pochyły
nędzarz galernik dźwigający łańcuch ponad siły.
Lecz kiedy męki tej i tej rozpaczy
ręce ważyły się tknąć świętokradcze,
kiedy obmierzły język bryznął jadem
obrazy nazbyt wielkiej, oto się zapada
widmo nędzarza, zjawa męczennika
i Filip, wielki król, ludów zwycięzca,
oczy oślepłe od łez jak orzeł zbudzony odmyka,
już sobą jest, już włada, już ma berło w ręce.
...Już jest tym, który – zanim stoczy się kurtyna –
wyda inkwizytorom małżonkę i syna.

CIĘŻKIE GODZINY

Wstał od biurka, od swego małego, lichego sekretarzyka, wstał jak desperat i ze zwieszoną głową podszedł w przeciwległy kąt pokoju do pieca, który był wysoki i smukły jak słup. Przyłożył ręce do kafli, które już prawie zupełnie ostygły, gdyż północ dawno minęła; i nie otrzymawszy małego dobrodziejstwa, którego się spodziewał, wsparł się o niego plecami, kaszląc owinął się połami szlafroka, z którego wyłogów zwisał zniszczony praniem koronkowy żabot, i sapał z trudem przez nos, aby zdobyć trochę powietrza; gdyż miał katar jak zwykle.

Był to osobliwy i niesamowity katar, który go prawie nigdy nie opuszczał. Powieki były zaognione, a brzegi nozdrzy zupełnie obolałe; w głowie zaś i w członkach odczuwał ten katar jak ciężkie, bolesne otumanienie. Albo też całemu temu osłabieniu i tej ociężałości winne było przeklęte zamknięcie w pokoju, na które lekarz od tygodnia znowu go skazał? Bóg wie, czy dobrze zrobił. Wieczny katar i kurcze w piersi i brzuchu czyniły to może koniecznym, a niepogoda wisiała nad Jeną od tygodni, od całych tygodni, to prawda, ohydna, wstrętna niepogoda, którą czuło się we wszystkich nerwach, ohydna, ponura i zimna, a wiatr grudniowy wył w rurze komina, okropnie i rozpaczliwie huczał jak nocą na stepie, wśród burzy i obłędu, w nieuleczalnej zgryzocie ducha. Ale nie było dobre to ciasne więzienie, niedobre dla myśli i dla rytmu krwi, z którego płynęły.

Sześciokątny pokój, goły, jałowy i niewygodny, z pobielonym sufitem, pod którym unosił się dym tytoniu, z ukośnie kratkowaną tapetą, na której wisiały w owalnych ramach sylwetki, i z pięcioma cienkonogimi meblami, tonął w świetle dwóch świec płonących u górnego brzegu rękopisu na sekretarzyku. Czerwone firanki zwisały z karniszów okiennych, raczej chorągiewki z symetrycznie upiętego perkalu, ale były czerwone ciepłą, jaskrawą czerwienią; a on lubił je i nie chciał się nigdy z nimi rozstać, gdyż wnosiły coś zbytkownego i rozkosznego w niedorzecznie wstrzemięźliwe ubóstwo jego pokoju.

Stał przy piecu i patrzył z szybkim i boleśnie wytężonym mruganiem ku dziełu, od którego uciekł, od tego ciężaru, tej zmory, tej udręki sumienia, od tego morza, które miał wypić, od tego strasznego zadania, które było jego dumą i nędzą, jego rajem i potępieniem. Wlokło się to, kulało, przystawało – już znowu, już znowu! Winna była pogoda i jego katar, i jego znużenie. Czy też dzieło? Sama praca? Która była nieszczęśliwie i w rozpaczy poczęta?

Wstał, aby zdobyć trochę dystansu, gdyż często prze-

strzenne oddalenie się od rękopisu sprawiało, że zyskiwał perspektywę, mógł zdobyć szersze spojrzenie na przedmiot i coś zdecydować. Tak, zdarzały się wypadki, że uczucie ulgi, gdy odwrócił się od miejsca zmagań, dawało podnietę. A była to podnieta mniej szkodliwa niż likier lub mocna czarna kawa. – Mała filiżanka stała na stoliku. A gdyby mu pomogła pokonać przeszkodę? Nie, nie, już dość! Nie tylko lekarz, ale i ktoś inny, daleko poważniejszy, odradzał mu to przezornie, ktoś inny tam w Weimarze, kogo kochał z tęskną wrogością. Ten był mądry. Ten umiał żyć, tworzyć; nie poniewierał sobą; był pełen względów dla siebie.

W domu panował spokój. Słychać było tylko wiatr, który dął ulicą zamkową, i deszcz, który trzepał w szyby. Wszyscy spali, właściciel domu i jego rodzina, Lotta i dzieci. A on stał przy ostygłym piecu i spoglądał z udręką na dzieło, w które chorobliwy niedosyt nie pozwalał mu wierzyć. Biała jego szyja sterczała z halsztuka, a między połami szlafroka widać było wykrzywione do wewnątrz nogi. Rude włosy, odgarnięte z wysokiego, delikatnego czoła, odsłaniały naznaczone bladymi żyłami zatoki skroni i zakrywały uszy cienkimi lokami. U nasady wielkiego, zakrzywionego nosa, który bezpośrednio przechodził w białawy koniuszek, gęste brwi, ciemniejsze niż włosy głowy, stykały się z sobą, co nadawało spojrzeniu głęboko osadzonych, zaczerwienionych oczu coś tragicznego. Zmuszony oddychać ustami, otwierał cienkie wargi, a piegowate policzki, wybladłe w pokojowym powietrzu, były zwiędłe i zapadnięte.

Nie, nie udało się i wszystko było daremne! Armia! Trzeba było pokazać armię! Armia była podstawą wszystkiego! Skoro nie można jej było unaocznić – czyż można sobie wyobrazić, ile ogromnej sztuki potrzeba, aby ją narzucić wyobraźni? I bohater nie był bohaterem, był pospolity i zimny! Plan był fałszywy i język był fałszywy, było to oschłe, pozbawione polotu wypracowanie historyczne, rozwlekłe, jałowe i stracone dla sceny!

Dobrze, więc koniec. Klęska. Nieudane przedsięwzięcie. Bankructwo. Chciał o tym napisać Körnerowi, dobremu Körnerowi, który weń wierzył, który z dziwnym zaufaniem podziwiał jego geniusz. Przyjaciel ten szydziłby, błagał, piorunował; przypomniałby mu *Karlosa*, który też powstał z powątpiewania i męki, i zmian i w końcu po wszystkich udrękach okazał się czymś doskonałym, pełnym chwały czynem. Ale wtedy było inaczej. Wtedy był jeszcze człowiekiem, który umiał uchwycić rzecz szczęśliwą ręką i przerobić ją w zwycięstwo. Skrupuły i walki? O tak. I był chory, jeszcze bardziej chory niż teraz, biedak, zbieg pokłócony ze światem, uciśniony, nędzarz w swym ludzkim poczuciu. Ale był młody, całkiem młody jeszcze! Każdym razem duch jego, choćby najgłębiej ugięty, prostował się sprężyście i po godzinach strapienia następowały godziny wiary i wewnętrznego tryumfu. Te już nie nadchodziły, nadchodziły z trudem. Jedną noc płomiennego natchnienia i gdy widziało się w genialnie namiętnym blasku, co by się mogło stać,

gdyby się można zawsze cieszyć taką łaską, trzeba było płacić tygodniem ciemności i bezwładu. Był zmęczony, miał dopiero trzydzieści siedem lat i już u kresu. Wiara już zamarła, ta wiara w przyszłość, która w nędzy była mu gwiazdą. I tak było, oto rozpaczliwa prawda: lata biedy i nicości, które uważał za lata cierpienia i próby, były właściwie latami bogactwa i płodności, teraz zaś, gdy zaświtało trochę szczęścia, gdy z korsarstwa ducha wszedł w prawne i obywatelskie stosunki, zdobył urząd i zaszczyty, posiadał żonę i dzieci, teraz był wyczerpany i skończony. Zawieść i zwątpić, oto co pozostało.

Jęczał, przyciskał ręce do oczu i krążył po pokoju, jakby był szczuty. To, co właśnie pomyślał, było tak straszne, że nie mógł ustać na miejscu, gdzie go ta myśl naszła. Usiadł na krześle pod ścianą, zwiesił załamane ręce między kolanami i wpatrywał się ponuro w podłogę.

Sumienie... Jak głośno krzyczało jego sumienie! Grzeszył, grzeszył przeciwko sobie samemu przez te wszystkie lata, przeciwko delikatnemu instrumentowi swego ciała. Wybryki jego młodzieńczej fantazji, bezsenne noce, dni w tytoniowym dymie izby, podniecenie ducha i niepamięć o potrzebach ciała, środki odurzające, którymi pobudzał się do pracy – to mściło, to mściło się teraz!

A jeśli się mściło, to będzie urągał bogom, którzy zsyłają winę, a potem wymierzają karę. Żył, jak żyć musiał, nie miał czasu być mądrym, nie miał czasu być rozważnym. Tu, w tym miejscu piersi, gdy oddychał, kaszlał, ziewał, zawsze w tym samym miejscu czuł ów ból, to małe, diabelskie kłujące, wiercące ostrzeżenie, które nie milkło, odkąd przed pięciu laty w Erfurcie nabawił się tego kataru z gorączką, tej piersiowej choroby; cóż ona mówiła? Naprawdę, wiedział zbyt dobrze, co wróżyła – niech lekarz gada, co może i chce. Nie miał czasu oszczędzać się rozumnie, gospodarować sobą obyczajnie. To, co chciał zrobić, musi zrobić zaraz, dziś jeszcze, prędko. Obyczajność? Ale jakże się to działo wreszcie, że właśnie grzech, oddanie się temu, co szkodliwe i niszczące, zdawało mu się moralniejsze niż wielka mądrość i chłodna wstrzemięźliwość? Nie ona, nie pogardy godna sztuka czystego sumienia była obyczajnością, lecz walka i bieda, namiętność i cierpienie!

Cierpienie... Jakże to słowo poszerzało mu piersi! Wyprostował się, skrzyżował ramiona; i spojrzenie jego spod rudawych, ściągniętych brwi rozbłysło piękną skargą. Nie było się jeszcze nędzarzem, zupełnym nędzarzem, dopóki można było nadać nędzy swej dumne i szlachetne imię. Jednego trzeba: odwagi nadawania swemu życiu wielkich i pięknych imion! Nie upatrywać cierpienia swego w pokojowym powietrzu i zatwardzeniu! Być dość zdrowym, aby być patetycznym, móc nie widzieć, nie czuć spraw ciała. Tylko w tym być naiwnym, choćby poza tym wszystkowiedzącym! Móc wierzyć, wierzyć w cierpienie... Ależ wierzył przecie w cierpienie, tak głęboko, tak serdecznie, że coś, co w cierpieniu się działo, wskutek tej wiary nie mogło być ani bezpożyteczne, ani złe.

Spojrzenie jego przeniosło się na rękopis i ręce jego splotły się jeszcze mocniej na piersiach. A sam talent – czyż nie był cierpieniem? I jeśli tamto, nieszczęsne dzieło, sprawiało mu cierpienie, czyż to nie było w porządku i niemal już dobrym znakiem? Nigdy jeszcze źródło nie tryskało samo i nieufność jego zbudziłaby się dopiero wówczas, gdyby tryskało. Tryska tylko partaczom i dyletantom, łatwo zadowolonym i nieświadomym, którzy nie żyją pod uciskiem i rygorem talentu. Bo talent, panowie i panie, tam daleko, w parterze, talent nie jest czymś łatwym, igraszką, nie jest po prostu umiejętnością. W istocie jest potrzebą, krytyczną wiedzą o ideale, nienasyceniem, które sobie swą umiejętność nie bez udręki dopiero stwarza i wzmaga. I dla największych, dla nienasyconych, jest ich talent najostrzejszym biczem. – Nie skarżyć się! Nie pysznić się! Skromnie, cierpliwie myśleć o tym, co się stworzyło. I choćby ani jeden dzień w tygodniu, ani godzina w życiu nie była wolna od cierpienia, cóż z tego? Ciężary i osiągnięcia, wymagania, przykrości, mozoły lekceważyć, mieć za nic – oto, co czyniło wielkim!

Wstał, wyciągnął tabakierkę i zażył chciwie niuch, potem założył ręce na plecy i chodził tak gwałtownie po pokoju, że płomienie świec chwiały się w powiewie. – Wielkość! Niezwykłość! Zdobycie świata i imię nieśmiertelne! Cóż znaczyło wielkie szczęście ludzi wiecznie nieznanych wobec tego celu? Być znanym – znanym i kochanym przez ludy ziemi! Plećcie o egoizmie ambicji, wy, którzy nic nie wiecie o słodyczy tego snu i tęsknoty! Ambitne jest wszystko, co niezwykłe, o ile cierpi. Patrzcież sami, mówi ono, o wy, bez posłannictwa, o ileż lżej wam na ziemi! A ambicja mówi: czyż cierpienie ma być darem? Musi uczynić mnie wielkim!

Nozdrza jego były rozdęte, jego wzrok groził i błądził dokoła. Prawą rękę wsunął gwałtownie i głęboko pod klapę szlafroka, gdy lewa, zwinięta w pięść, zwisła. Gwałtowny rumieniec oblał jego chude policzki, niby płomień, który buchnął z ogniska jego egoizmu artysty, owej namiętności dla swego „ja" żarzącej się wiecznie w jego głębi. Znał dobrze tajemne upojenie tej miłości. Czasem wystarczyło mu spojrzeć na własną rękę, aby napełniła go natchniona czułość dla samego siebie, w której służbę postanowił oddać wszystko, co dane mu było w rynsztunku talentu i sztuki. Wolno mu było to zrobić, nie było w tym nic nieszlachetnego. Gdyż głębiej jeszcze niż ten egoizm żyła świadomość, że przy tym wszystkim spala się jednak ofiarnie i niesamolubnie, w służbie czegoś wzniosłego, wprawdzie bez zasługi, lecz z konieczności. I to była jego zazdrość: by większym od niego nie stał się nikt, kto by nie cierpiał też głębiej niż on dla tej wzniosłości.

Nikt! – Przystanął z dłonią nad oczami, na pół zwrócony piersią w bok, ruchem wymijającej ucieczki. Ale czuł już kolec tej nieuniknionej myśli, myśli o nim, o tamtym, zdrowym, radośnie czynnym, zmysłowym, bosko bezwiednym, o tamtym, w Weimarze, którego kochał tęskną wrogością...

I znów, jak zawsze, w głębokim niepokoju, w pośpiechu i zapale, czuł, jak poczyna się w nim praca, która postępowała za tą myślą: utwierdzić i odgraniczyć własną osobowość i artyzm wobec tamtego. – Czyż on był większy? W czym? Dlaczego? Czyż zwycięstwo jego byłoby krwawiącym „na przekór"? Czy klęska jego byłaby tragicznym widowiskiem? Bogiem może – bohaterem nie był. Ale łatwiej było być bogiem niż bohaterem! – łatwiej... Tamtemu było łatwiej! Rozdzielać mądrą i szczęśliwą ręką świadomość i twórczość to mogło czynić pogodnym i beztroskim, i bujnie płodnym. Ale jeśli twórczość była boska, to świadomość była bohaterstwem, a jednym i drugim, bogiem i bohaterem, był ten, który świadomie tworzył.

Żądza ciężaru... Czy kto przeczuwał, ile rygoru i przezwyciężenia siebie kosztowało go jedno zdanie, surowa myśl? Gdyż ostatecznie był nieświadomy i mało uczony, surowy, egzaltowany marzyciel. Trudniej było napisać list Juliusa, niż stworzyć najlepszą scenę – i czy nie przeto zdawało się tamto wyższe? – Od pierwszego rytmicznego popędu wewnętrznego pomysłu bez tworzywa, materii, możliwości wylania – aż do myśli, obrazu, słowa, wiersza: jakaż walka! Jakaż droga męki! Cudem tęsknoty były jego dzieła, tęsknoty do formy, kształtu, ograniczenia, ucieleśnienia, tęsknoty ku jasnemu światu tamtego, który bezpośrednio, boskimi ustami nazywał po imieniu rzeczy pod słońcem.

A jednak i owemu na przekór: kto był artystą, poetą równym jemu, jemu samemu? Kto tworzył jak on, z niczego, z własnej piersi? Czyż nie rodziło się to jako muzyka, jako czysty prawzór bytu w jego duszy, na długo przedtem, zanim znalazło sobie przenośnię i pożyczyło szaty ze świata zjawisk? Historia, filozofia, namiętność: środki i pozory, nic więcej, dla czegoś, co niewiele ma z nimi wspólnego, co miało swą ojczyznę w głębiach orfickich. Słowa, pojęcia: tylko klawisze, w które uderzał jego artyzm, aby rozdzwonić tajemną melodię. – Czy wiedziano o tym? Ci poczciwi ludzie chwalili go za siłę przekonania, z jaką uderzał w ten lub ów klawisz. I jego ulubione słowo, jego ostateczny patos, wielki dzwon, którym nawoływał do najwyższych świąt ducha, przynęciło wielu. – Wolność... Zaprawdę, mniej i więcej rozumiał przez to niż tamci, kiedy krzyczeli z radości. Wolność – co to znaczyło? Chyba nie trochę obywatelskiej godności wobec książęcych tronów? Czy pojmujecie, co duch waży się rozumieć przez to słowo? Wolność od czego? Od czegoż ostatecznie? Może nawet i od szczęścia, od ludzkiego szczęścia, tego jedwabnego pęta, tego miękkiego i miłego obowiązku.

Od szczęścia... Jego wargi drżały; zdawało się, jakby spojrzenie jego zwracało się w głąb, i powoli ukrył twarz w dłoniach. – Był w sąsiednim pokoju. Niebieskawe światło spływało z ampli, a firanka w kwiatki zakrywała cichymi fałdami okno. Stał przy łóżku, pochylił się nad ukochaną głową na poduszce... Czarny lok wił się na policzku perłowej zda się bieli, a dziecięce wargi były otwarte we śnie... „Moja żono! Najdroższa! Poszłaś za moją tęsknotą i sta-

nęłaś przy mnie, aby być moim szczęściem? Jesteś nim, nie mów! I śpij! Nie podnoś teraz tych słodkich, długi cień rzucających rzęs, aby spojrzeć na mnie tak głęboko, tak mrocznie, jak czynisz czasem, jakbyś pytała i szukała mnie! Przysięgam na Boga, kocham cię bardzo. Tylko czasami nie mogę odnaleźć mego uczucia, bo często jestem bardzo zmęczony cierpieniem i walką z owym zadaniem, które stawia mi moje „ja". I nie mogę być zanadto twój, nie mogę być nazbyt szczęśliwy z tobą, gwoli temu, co jest mym posłannictwem..."

Pocałował ją, oderwał się od lubego ciepła jej snu, rozejrzał się i wrócił. Dzwon przypomniał mu, ile nocy już upłynęło, ale zdało się jednocześnie, jakby zaznaczał dobrotliwie koniec ciężkiej godziny. Odetchnął, zaciął usta, podszedł i ujął pióro. – Nie mędrkować! Był za głęboki, by wolno mu było mędrkować! Nie zstępować do chaosu, przynajmniej się tam nie zatrzymywać! Lecz z chaosu, który jest pełnią, dźwignąć do światła, co jest gotowe i dojrzałe, aby uzyskać formę. Nie mędrkować! Pracować! Ograniczać, wyłączać, kształtować, kończyć!

I skończone zostało dzieło cierpienia. Może nie było dobre, ale było skończone. I gdy było skończone, okazało się, że było też dobre. A z jego duszy, z muzyki i idei, wyrosły nowe dzieła, dźwięczne i lśniące twory, które w świętej formie pozwalały cudownie przeczuwać nieskończoną ojczyznę, jak w muszli szumi morze, z którego ją wyłowiono.

LISTY TEATRU POLSKIEGO ZESZYT 27 WYDANY DLA UCZCZENIA 200-NEJ ROCZNICY URODZIN FRYDERYKA SCHILLERA I Z OKAZJI PREMIERY „DON KARLOSA" 27.I.1960 W TEATRZE POLSKIM.

Reżyserował – Władysław Hańcza, scenografię opracował – Otto Axer; występują: Filip II – Jan Kreczmar, Królowa Elżbieta – Nina Andrycz, Don Karlos – Czesław Wołłejko, Książę Parmy – August Kowalczyk, Księżna Olivarez – Maria Homerska, Margrabina Mondecar – Leokadia Pancewicz-Leszczyńska, Księżniczka Eboli – Alicja Raciszówna, Hrabina Fuentes – Danuta Urbanowicz, Margrabia Posa – Stanisław Jasiukiewicz, Książę Alba – Mariusz Dmochowski, Hrabia Lerma – Stanisław Jaśkiewicz, Książę Feria – Tadeusz Jastrzębowski, Don Rajmund – Wiktor Nanowski, Ojciec Domingo – Maciej Maciejewski, Wielki Inkwizytor – Władysław Hańcza, Opat kartuzów – Wojciech Brydziński, Paź królowej – Kazimierz Orzechowski, Oficer – Zygmunt Rzuchowski.

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

Wydawca i Redakcja: Dyrekcja Teatru Polskiego
Warszawa, ul. Karasia 2

Zakł. Grąf. Dom Słowa Polskiego. Warszawa. Zam. 7696/a. C-59.

Cena zł 4.–

TEATR POLSKI

Warszawa, ul. Karasia 2

Sezon: 1959–1960
Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W środę, dn. 30 marca 1960 r. o godz. 18.30
po raz 34

FRYDERYK SCHILLER

DON KARLOS

Poemat dramatyczny
Przełożyła Kazimiera Iłłakowiczówna

Filip II, król Hiszpanii	Jan Kreczmar
Elżbieta Valois, jego małżonka . .	Nina Andrycz
Don Karlos, następca tronu . . .	Czesław Wołłejko
Aleksander Farnese, książę Parmy .	August Kowalczyk
Księżna Olivarez, ochmistrzyni dworu	Maria Homerska
Margrabina Mondecar } damy dworu królowej	L. Pancewicz-Leszczyńska
Księżniczka Eboli } damy dworu królowej	Alicja Raciszówna
Hrabina Fuentes } damy dworu królowej	Danuta Urbanowicz
Margrabia Posa	Stanisław Jasiukiewicz
Książę Alba	Mariusz Dmochowski
Hrabia Lerma	Stanisław Jaśkiewicz
Książę Feria	Tadeusz Jastrzębowski
Don Rajmund de Taxis	Wiktor Nanowski
Ojciec Domingo, kapelan królewski	Maciej Maciejewski
Wielki Inkwizytor Hiszpanii . . .	Władysław Hańcza
Opat kartuzów	Wojciech Brydziński
Paź królowej	Kazimierz Orzechowski
Oficer	Zygmunt Rzuchowski

Scenografia:
Otto Axer

Reżyseria:
Władysław Hańcza

Asystent reżysera: Bohdan Czechak (PWST). Kierownik oświetlenia: Karol Bekier. Brygadier sceny: Stanisław Kuszczyk. Przedstawienie prowadzi: Eustachy Gawlik.

Całość w 19 obrazach ma dwie przerwy 10-minutowe: po obrazie I i VIII.

Podczas przerwy w garderobie.

Siedzą: W. Brydziński i Nina Andrycz; stoją: reżyser W. Hańcza i St. Jaśkiewicz.

Podczas przerwy w garderobie:

J. Kreczmar i Cz. Wołłejko.

Obraz I:

J. Kreczmar i Nina Andrycz.

Obraz XIV:

A. Raciszówna, St. Jasiukiewicz, Cz. Wołłejko.

MAŁA KRONIKA WYDARZEŃ TEATRALNYCH W POLSCE

1.III.1921 Premiera *Dziadów* A. Mickiewicza w układzie S. Wyspiańskiego, reżyserii F. Rychłowskiego i z udziałem W. Brydzińskiego (Gustaw–Konrad) w Teatrze Polskim w Wilnie.

3.III.1906 Polska prapremiera *Kandydy* B. Shawa w Teatrze Rozmaitości w Warszawie w świetnej obsadzie: S. Nowicki (Jakub Morell), M. Przybyłko-Potocka (Kandyda), Wł. Wojdałowicz (Burgess), P. Owerłło (Aleksander Mill), A. Junosza-Gostomska (Prozerpina) i L. Wostrowski (Eugeniusz Marchbanks).

4.III.1922 Premiera rzadko u nas wystawianego *Mizantropa* Moliera w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie w reżyserii T. Trzcińskiego, dekoracjach Z. Wierciaka i obsadzie: W. Bracki (Alcest), A. Szymański (Filint), W. Krasnowiecki (Oront), J. Nosarzewska (Celimena), H. Kacicka-Gallowa (Elianta), A. Klońska-Sauerowa (Arsena), T. Białkowski (Akast).

7.III.1869 Debiut dramatopisarski K. Zalewskiego – prapremiera jego pierwszej sztuki pt. *Bez posagu* na scenie warszawskiej.

10.III.1817 Debiut komediopisarski A. Fredry – prapremiera jego pierwszej komedii pt. *Intryga na prędce* w teatrze lwowskim.

14.III.1878 Prapremiera *Widm* St. Moniuszki w formie dramatyczno-operowej w teatrze lwowskim (do tego czasu były wykonywane jako kantata na estradzie) w inscenizacji St. Dobrzańskiego i z udziałem śpiewaków i aktorów m.in.: J. Köhlera (Guślarz), E. Skalskiej (Dziewczyna), J. Zakrzewskiego (Widmo), A. Aszpergerowej (Sowa) i L. Kwiecińskiego (Kruk).

22.III.1833 Prapremiera *Dyliżansu* A. Fredry na scenie lwowskiej w obsadzie: L. Rudkiewicz (Doktór Fulgencjusz), A. Benza (Pułkownik Ludmir), W. Smochowski (Maciuś), F. Błotnicki (Derber) ii.

24.III.1871 Wystawienie *Hamleta* w Teatrze Wielkim w Warszawie z inicjatywy H. Modrzejewskiej (grała Ofelię) i na jej benefis w przekładzie K. Ostrowskiego, ilustracji muzycznej St. Moniuszki i z udziałem J. Królikowskiego (Hamlet), A. Żółkowskiego (Poloniusz), J. Tatarkiewicza (Laertes), W. Niewiarowskiej (Gertruda) i Wł. Szymanowskiego (Rosenkrantz).

25.III.1857 Urodziła się Maria Deryng, córka znanego aktora, reżysera i pedagoga, Emila Derynga. Początkowo występowała na prowincji, następnie została zaangażowana do Warszawy. Po wyjeździe Modrzejewskiej do Ameryki objęła wiele ról z jej repertuaru, święcąc sukcesy w sztukach Schillera, Goethego i Szekspira. Przerwała interesująco zapowiadającą się karierę po wyjściu za mąż. Ostatecznie pożegnała się ze sceną na początku 1883.

Opracował: *Ryszard Górski*

Bezpłatny dodatek do Listów Teatru Polskiego. – w oddzielnej sprzedaży 50 gr.

D.S.P. Zam. 1274/d. C-60.