STARY
TEATR
SĘDZIOWIE
KLĄTWA

GALICYJSKIE TRAGEDIE WYSPIAŃSKIEGO

Kazimierz Wyka

I

Jacek Malczewski przekazał był kiedyś taką znamienną anegdotę: „Wyspiański ograniczał pojęcie polskości do jednego miejsca. Często prowadził mnie na Wawel i mówił: „To jest Polska". Tymczasem ja mu zawsze tłumaczyłem, że Polska — to te pola, miedze, wierzby przydrożne, nastrój tej wsi o zachodzie słońca, ta chwila tak jak teraz — to wszystko jest bardziej polskie niż Wawel, to jest to, co artysta-Polak powinien się przede wszystkim starać wyrazić".

Istotnie, Malczewski-radomianin, o piętnaście lat starszy od Wyspiańskiego-krakowianina, Polskę oglądał przede wszystkim jako pola, miedze i wierzby przydrożne, lecz — doludnione satyrami, faunami i dziwożonami, czyli nie całkiem swemu zaleceniu pozostawał wierny. Wyspiański natomiast jako malarz widział nade wszystko twarz ludzką, macierzyństwo, a wędrując z zielnikiem i szkicownikiem w ręku po łąkach i wapiennych skałkach podkrakowskich, utrwalał precyzyjnie, a z kolei w swoje pomysły i wykonania dekoracyjne przenosił ujrzane tam kwiaty i rośliny. Pisał, jak przykazywał Malczewski: „Wycieczki na łąki po kwiaty i stylizowanie tychże i odrazu zastosowywanie do lamp, świeczników, słupów, fasad, fryzów, ścian".

Jest to więc anegdota znamienna, ale nie we wszystkim prawdziwa. Zwłaszcza gdy zważyć, że w dorobku pisarskim twórcy *Wesela* istnieją dwa tytuły świadczące, że także dla Wyspiańskiego Wawel i Kraków zarówno leżał na mapie historii narodowej i mitu patriotycznego, jak leżał w konkretnej prowincji, w konkretnym okresie historycznym: zabór austriacki, Galicja. Wszak ta pieśń Wawelu, w której poeta rozkiełzał całą swoją wyobraźnię i jej moce, mianowicie *Akropolis*, związana jest z faktem opuszczania przez wojska austriackie budynków zamkowych, które im dotąd służyły za koszary. Także w *Weselu* pominąć nie można galicyjskiego buntu Szeli z roku 1846 jako wciąż żywego wyrzutu, a jakże galicyjski jest w tym dziele proboszcz bronowicki, który karczmę propinacyjną trzyma w dzierżawie i z kolei poddzierżawia ją karczmarzowi-żydowi. Przypomnijmy ten fragment dialogu między Księdzem a Żydem:

Żyd

Patrz, dobrodzij, co się dzieje,
przy stołach się chłopy biją!
Czepiec Maćka gruchnoł w łeb.

Ksiądz

A niech się ta chłopy biją,
To Mosiek w nich wódkę leje.
Żyd, chłop, wódka, stare dzieje.

2

Dwa wspomniane przed chwilą tytuły świadczące, że nie tylko Wawel wznosił się przed Wyspiańskim jako temat godzien jego pióra, to *Klątwa* (I wydanie: 1899) i *Sędziowie* (I wydanie: 1907). Na pozór więc *Klątwa* należy do wczesnych dzieł Wyspiańskiego, a *Sędziowie*, których edycja książkowa ukazała się w październiku 1907, na kilka tygodni przed zgonem twórcy, zdają się należeć do dzieł ostatnich. Naprawdę jest inaczej: obydwa dramaty są wczesne, obydwa wyprzedzają *Wesele*. Obydwa skomponował dramaturg, który nie przewidział jeszcze, że niebywały sukces bronowickiego malowidła scenicznego narzuci i wytyczy całą dalszą drogę jego twórczości. *Sędziów* bowiem napisał Wyspiański już w roku 1900, rękopis odłożył do teki autorskiej, zaś w roku 1907, już nieuchronnie zagrożony śmiercią, kiedy tę tekę porządkował — do tekstu napisanego wierszem dopisał ujęte prozą, bardzo precyzyjne i dokładne, wskazówki dotyczące scenografii dzieła, kostiumów i gry aktorskiej. Być może, iż poeta dopisał wtedy również najbardziej realistyczne partie dramatu (Jukli i jego historia, sceny ze Sądem) ponieważ są one ujęte prozą, — w odróżnieniu od głównego ciągu fabularnego Samuela, Jewdochy i Joasa. Z tym zastrzeżeniem — tekst, który ze sceny słyszymy, jest prawie równoczesny *Klątwie*.

Dlatego możemy powiedzieć o *Klątwie* i *Sędziach*, że są to — g a l i c y j s k i e t r a g e d i e Wyspiańskiego. Przymiotnik galicyjski dotyczy ich bardzo dokładnego i realnego osadzenia w terenie i środowisku. Podtytuł tragedia sam poeta nadał tym dziełom, wskazując dokładnie na swoją intencję twórczą. Na okładce pierwszego wydania *Klątwy*,

nad stylizowanym, potrójnie powtórzonym kwiatem zawilca, odczytujemy ów podtytuł w jeszcze dawniejszym, greckim brzmieniu: t r a g o e d y a. Gdy po spełnionej zbrodni Natan wbiega na scenę, Wyspiański nakazywał jeszcze Samuelowi i Joasowi ustawić się w trio, naśladując postacie ze słynnej rzeźby starożytnej — „Grupa Laokoona".

A jednocześnie spis osób w *Klątwie* zaopatrzył poeta w dopisek: „Rzecz dzieje się we wsi Gręboszowie pod Tarnowem." Wieś niezmyślona, trudno dokładniej. Pochodził z tej wsi i w pamiętnikach swoich ją przedstawił wybitny działacz galicyjskiego ruchu ludowego Jakub Bojko, współświadek autentycznej historii, na której *Klątwa* została oparta. Jego pewnych rysów dopatrują się badacze w postaci Sołtysa. Ksiądz również jest pochodzenia chłopskiego, jak to najczęściej bywało w zaborze austriackim. Sołtys powiada do niego wyraźnie: „Jegomość zaś ta z naszych jeszcze, to wstyd nam naszej plamy". Gromada wiejska także i dlatego tak surowo potępia swego plebana, iż nie sprostał moralnie i obyczajowo godności, gdzie świecić był winien wsi przykładem. Słowem: Galicja Zachodnia, z jej układem społecznym, z ludnością rdzennie i wyłącznie polską.

Dopisek lokalizujący w *Sędziach* nie jest tak dokładny co w *Klątwie;* „rzecz dzieje się na wsi". Wieś, w której przydarzyła się kryminalna historia, opracowana dramaturgicznie przez Wyspiańskiego, umiemy dokładnie wskazać. Jabłonica koło Tatarowa na Huculszczyźnie, a więc — za Sanem położona Galicja Wschodnia. Samuel, Natan, Joas, karczmarska rodzina, to żydzi wschodniogalicyjscy; Jewdocha, Dziad i Urlopnik napewno są ukraińskiego (czy jak dawniej mawiano: rusińskiego, ruskiego pochodzenia), a dopiero w osobach Nauczyciela, Sędziego i Aptekarza mamy prawo domyślać się inteligentów polskiego pochodzenia. Środowisko zatem, do którego nieraz sięgała XX-wieczna powieść polska, by wymienić tylko *Sól ziemi* Józefa Witlina, a z nowszych tytułów *Austeria* Juliana Stryjkowskiego czy utwory Leopolda Buczkowskiego, Andrzeja Kuśniewicza.

Ta geograficzna lokalizacja zostaje podkreśona nie tylko ze względu na konieczność wskazania różnic i szczegółów, które dzisiejszemu widzowi teatralnemu, oglądającemu *Sędziów* i *Klątwę*, są albo obojętne albo bardzo dalekie i niezrozumiałe. Także i z innego powodu wypada ją podkreślić. Otóż nie jest paradoksem, że tragedia nosząca tytuł *Klątwa* nie mogła by się rozegrać za Sanem. Dlaczego? Panującym wśród ludności ukraińskiej (rusińskiej) w Galicji Wschodniej wyznaniem był obrządek grecko-katolicki, którego księża — podobnie jak duchowieństwo prawosławne i protestanckie — mieli prawo małżeństwa i legalnego potomstwa. Cały dylemat: Młoda — Ksiądz, wraz ze stosem całopalnym i śmiercią samobójczą, nie istnieje. Stara anegdota mówi, że różnica między plebanią unicką a plebanią rzymsko-katolicką na tym polega, iż w tej pierwszej pieluchy się suszą otwarcie i przed gankiem plebanii, w tej drugiej — tajemnie i od tyłu. Scena między Matką a Młodą, Matką synaplebana a jego kobietą i matką dzieci, która w *Klątwie* wywołuje bolesny skurcz serca u Młodej, w *Sędziach* i na ich ziemi mogłaby być normalnym spotkaniem między teściową a przyszłą żoną syna. Słowem — w obydwu galicyjskich tragediach Wyspiańskiego nieprzesuwalny i niewymienny wzajemnie jest ich teren: *Klątwa* mogła się rozegrać tylko w Gręboszowie i dalekiej okolicy, byle tam mieszkała ludność polska wyznania rzymsko-katolickiego, *Sędziowie* nad Prutem, Seretem czy Zbruczem.

3

Byłoby wszakże błędem tylko do galicyjskiego założenia sprowadzać sens obydwu prezentowanych dzieł Wyspiańskiego. Cóż bowiem pozostałoby wtedy z *Klątwy*? Ponura i raczej niesamowita historia księżej kochanki, obłędnej morderczyni własnych dzieci, która swoim obłędnym postępowaniem pociągnęła za próg samobójczej śmierci ojca swych dzieci. A przecież nie na tym *Klątwa* polega, nie w tym się mieści jej tragiczny i napewno wykonany przez twórcę sens! Cóż dalej pozostałoby z *Sędziów*? Równie makabryczna fabuła o żydach-karczmarzach, handlarzach żywym towarem, z których jeden dlatego nie uniknął kary za zbrodnię popełnioną na dziewczynie-służącej, wciągniętej przez niego w sytuację bez wyjścia, ponieważ najmłodszy z rodziny „sypnął" i sprowadził sprawiedliwość. Także nie na tym *Sędziowie* polegają, nie w tym się mieści ich tragiczny wygląd!

Na czym zaś naprawdę polega ów tragiczny wygląd i sens, wspólny obydwu dziełom, chyba najlepiej dostrzeżemy, jeżeli spojrzymy uważnie na zarodkowy, z rzeczywistości bieżącej zaczerpnięty pierwowzór fabularny, który Wyspiański przepracował z nieomylnym poczuciem i instynktem tragizmu. Tragizm, pierwiastek tragiczny, polega zawsze na tym, że w sumieniu i duszy danego bohatera, czy też w świadomości zbiorowej całego środowiska, zderzają się i tylko przez śmierć lub ofiarę mogą być rozładowane określone wartości, określone przeświadczenia i sądy moralne. Pierwiastek tragiczny jest przeciwieństwem kompromisu, półśrodka, bylejakiego i doraźnego załatwienia istniejącego konfliktu. Wie o tym doskonale Młoda, kiedy ulegała słowom Dzwonnika, wie — albowiem w jej usta włożył te słowa wielki tragik Wyspiański.

Jeśli się spełnić ma ofiara,
jeśli Bóg śle te kary,
gdy stosu żąda dawna Wiara,
a wy mnie zwiecie klęsk przyczyną,
żem śmiertelnego grzechu winą
skalana,
to może — ze mnie — trza — ofiary?

Wie o tym również Samuel w *Sędziach*. Wydany sprawiedliwości przez własnego syna Joasa, który zginął trafiony uczynioną przez siebie rewelacją na temat ojca i tym, że dzięki temu postępkowi dokonana została wyższa, tragiczna sprawiedliwość. Takie rozumienie włożył w usta pospolitego karczmarza znów wielki tragik:

Sędziowie! mojej duszy dzieło,
z tych moich myśli się poczęło,
przeciwko mnie powstaje!
Prorok się wskrzesnął w dziecka duszy,
niepowstrzymaną dłonią kruszy
Nieprawość. — Sąd wydaje.

O co jednak chodzi naprawdę w tych bardzo podniosłych, ale też ogólnych słowach? Co w takich słowach jest wspólnego i co zatem łączy *Klątwę* i *Sędziów* w całość tragiczną, pozwalając te dwa dzieła wykonać wspólnie, w połączonym spektaklu. Taka próba wspólnego ich podania po raz pierwszy zostaje przeprowadzona w dziejach scenicznych tych obydwu dzieł Wyspiańskiego.

By odpowiedzieć na pytanie, co w *Klątwie* i *Sędziach* jest wspólne i co z nich czyni połączoną całość tragiczną, należy każdemu z tych utworów przyglądnąć się oddzielnie ale pod wspólnym kątem patrzenia. Ten wspólny kąt patrzenia osiągnie-

my zwracając na to uwagę, jaka jest sytuacja wyjściowa w *Klątwie* — a jaka jest sytuacja końcowa tego dzieła. Oraz podobnie dla *Sędziów:* sytuacja wyjściowa, sytuacja końcowa.

Sytuacja wyjściowa w *Klątwie* jest jasna i prosta: związek erotyczny Księdza z Młodą trwa już sporo lat, skoro jego owocem jest pięcioletni chłopczyk i trzechletnia dziewczynka. Wie o nim dobrze cała gromada, co bowiem można ukryć na zapadłej wsi? — tyle, że obydwie strony udają, że nie rozeznają gorszącej sytuacji. I gdyby nie sprawa posuchy, oraz poruszonych przez ten niezwykły fakt przesądów i mocy zbiorowej podświadomości moralnej, kto wie, jak długo by jeszcze trwała. Nie czuje się winnym Ksiądz; nie czuje się winną Młoda; gromada przymyka oczy, co najwyżej plotkują po kątach i za plecami. Ale Ksiądz to twarda sztuka i niełatwo go nastraszyć babskim ozorem. Nikt, jednym słowem, nie czuje się być odpowiedzialnym za to, co się we wsi dzieje i co — doniesione do niedalekiego konsystorza biskupiego w Tarnowie — mogłoby uczynić z fabuły *Klątwy* sensację obyczajowo-melodramatyczną w typie Gabrieli Zapolskiej, w duchu bardzo trzeźwego ostrzeżenia: oto — do czego prowadzi celibat księży rzymsko-katolickich. Tymczasem Wyspiańskiemu ani w głowie tego rodzaju pomysły i rozwiązania. Jego erotyka (specjalnie widoczna w rozmowie Matki z Księdzem) posiada inny kaliber i inną nośność ludzką. Tragedia w *Klątwie* rozpoczyna się od momentu, kiedy kolejno wszyscy poczują się odpowiedzialni za istniejącą sytuację. Najpierw poczuje się odpowiedzialną gromada wiejska, urażona podwójnie: zarówno w swoje nabyte przekonania (ksiądz nie powinien grzeszyć cieleśnie), jak w jeszcze dawniejsze przesądy i przeświadczenia (posucha to „kara boża" za grzechy księdza) i równie prymitywnie domagająca się ekspiacji. Poczuje się wciągniętą do tej odpowiedzialności Młoda, poczuje się odpowiedzialnym wreszcie i runie pod tym brzemieniem — Ksiądz. Nie jest więc *Klątwa* dramatem o zaplątanych w nieszczęściu Księdzu i Młodej, lecz jest t r a g e d i ą o d p o w i e d z i a l n o ś c i z a p o p e ł n i o n y c z y n i dopiero taki wymiar konfliktu Wyspiańskiego-tragika obchodzi. To właśnie oznaczają, a nie występek przeciwko celibatowi końcowe i patetyczne słowa Młodej:

O ludzie! księgi są spisane,
w nie prawa Boże wryte,
a jest w tych kartach wyklinane
występku zło pożyte... — — !!!!

Nie inaczej przedstawia się sprawa odpowiedzialności moralnej w *Sędziach*. Ciągnie się ona tutaj długim łańcuchem, rozpoczynając od historii Dziada, który przez Samuela został ongiś wyzuty z mienia i przychodzi upomnieć się o swoje prawo. Ten Dziad powiada swojemu krzywdzicielowi. „Ty... poznasz, co znaczy nieszczęście — bo nieszczęście to ja". Prymitywnym ale niesłychanie ostrym poczuciem odpowiedzialności za swoje postępowanie przepojona jest Jewdocha. Wreszcie i zbrodnia na tej nieszczęsnej dziewczynie, zainscenizowana przez Natana, nie okaże się zbrodnią popełnioną bezkarnie. Joas wskaże właściwego sprawcę, w duszy Samuela dokona się przełom wynikający z nagłego olśnienia moralnego poczuciem odpowiedzialności za siebie i za obydwu synów. Takie olśnienie, a nie tylko karę za dzieciobójstwo Jewdochy, za stręczycielstwo i handel żywym towarem, za machinacje majątkowe, oznaczają słowa podobnie patetyczne co w ustach Młodej:

Nie winien ja, wy sędzie moi
a winien dziewięćkroć tej zbrodni;
synowie gnębią mię wyrodni;
przed wami nędzarz stoi.

Te obydwie wypowiedzi dają się bowiem sprowadzić do zdań, w których twórca *Klątwy* i *Sędziów* najprościej i najcelniej wyraził swoje przeświadczenie o porządku rzeczywistości jako stworzonym przez czyny ludzkie i odpowiedzialność za owe czy-

ny. Zdania te śpiewają w *Powrocie Odysa* Syreny, kierując je do bohatera dramatu, a skierować je można również do sprawy Księdza i Młodej, Joasa i Jewdochy:

Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez twoje czyny.
Spójrz w świat, we świata kształt, a ujrzysz twoje winy.

4

Odpowiedzialność tragiczna posiada u Wyspiańskiego wygląd bardzo surowy i odwołujący się do pojęć i przesądów, na które wypada dokładniej zwrócić uwagę, ten bowiem zespół pojęć i przesądów również łączy w jednolitą i swoistą całość *Klątwę* i *Sędziów*. Są to prastare, jeszcze przedchrześcijańskie wyobrażenia moralne o winie i karze. W stosunku do *Klątwy* wskazał je i zgromadził Stanisław Pigoń w znakomitym studium *Stanisława Wyspiańskiego „Klątwa" jako dramat obrzędowy*. Brak podobnego studium wobec *Sędziów*, stąd większa trudność w odtworzeniu owego zespołu przeświadczeń moralnych w tym dziele.

O cóż mianowicie chodzi? Młoda, nabrawszy przekonania o swojej winie, postanawia ją naprawić i odkupić — paląc na stosie swoje dzieci, niszcząc dosłownie i fizycznie owoc grzechu. Postępek zgoła nieludzki, żadna nowoczesna etyka nie może przyjąć do wiadomości takiej formy naprawy popełnionego błędu. Ale możliwość takiego postępku, podobnie jak wiara, że ofiara ognia, że zapalenie odpowiedniego stosu może przełamać klęskę posuchy, tkwią głęboko w prawie że pogańskiej moralności gromady. Tę moralność i te przesądy usosabia Pustelnik, ulegną mu też wszyscy we wsi. Dopiero gdy znad stosu ofiarnego wylecą trzy synogarlice, trzy białe gołębie niby trzy dusze zmarłych w płomieniach ofiar, stanie się zadość nieludzkiej, bez mała pogańskiej moralności.

Ale dlaczego trzy synogarlice? Wszak Młoda jeszcze żyje, a w ogniu zginęło tylko dwoje dzieci? Także i tę przedziwną historię Wyspiański zasłyszał na galicyjskiej prowincji. W kazimierzowskiej, wspaniałej kolegiacie gotyckiej w Bieczu — pisarz tam by-

wał w latach swej malarskiej młodości — istniał podówczas stary obraz Matki Boskiej z trzema synogarlicami. Towarzyszyła temu obrazowi taka legenda wśród mieszkańców Biecza:

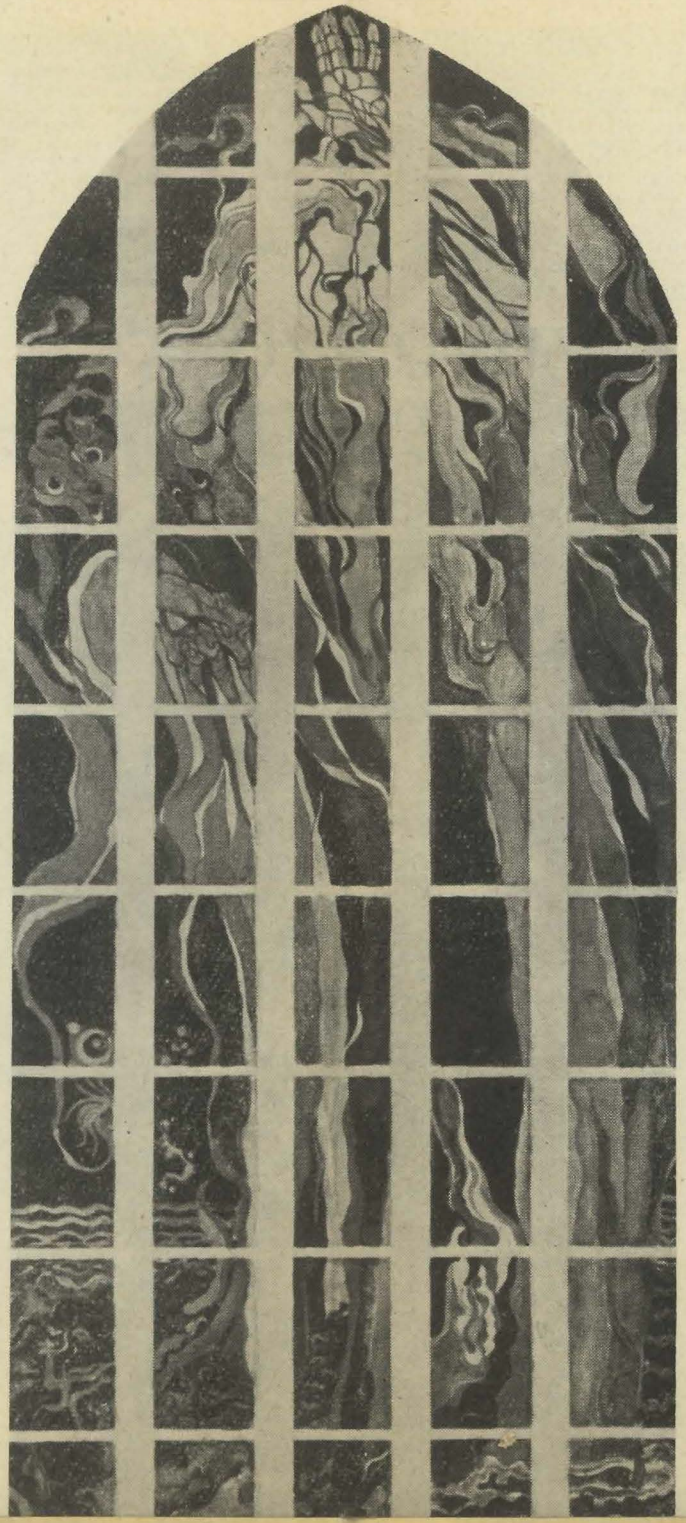
„Było raz w Bieczu, że pleban miał z gospodynią dwoje dzieci. Na św. Piotra, że to jest odpust i dużo się księży obcych zjeżdża, postanowiła się gospodyni wyspowiadać i spytać, czy może być zbawiona. Zdarzyło się tak cudownie, że poszła do spowiedzi do własnego plebana. Wzajemnie się nie poznali. Pleban na zadane mu pytanie odpowiedział: „Wrzuć dzieci do rozpalonego pieca i sama do niego wskocz, bo pod tym tylko warunkiem zbawienia dostąpisz". Gospodyni zaraz poszła na plebanię i tak, jak jej radził, zrobiła. Po odpuście pleban idzie na plebanię i widzi na kominie trzy synogarlice. Wszedłszy dowiaduje się, co zaszło i wtedy przypomina sobie swą penitentkę".

Czy Wyspiański znał tę legendę? Prawie napewno. Świadczą o tym słowa Księdza, które rzuca on w przerażeniu na widok płonącego stosu:

Hej, ludzie — patrzcie, mnie po twarzy
łzy cieką — oto drżę od lęku
bom oto sam strasznymi słowy
przed nią wspomniał, co ją czeka
za grzech na tamtym kiedyś świecie,
grzech — ten — klątewny — ze mną...
i ludzie, teraz ona może —
siebie i dzieci... —

Jak zaś omówione wiązadło moralne przedstawia się w *Sędziach*? Znamy dokładnie fakt kryminalny, który posłużył Wyspiańskiemu za kanwę tej tragedii. Oto syn karczmarza w lipcu 1899 roku zastrzelił 19-letnią Jewdochę Abrahamczuk, z którą utrzymywał stosunek miłosny. Dziewczyna po dwu dobach zmarła, nieprzytomna, wydawszy na świat nieżywy płód. Morderca został uniewinniony przez sąd przysięgłych. Pospolita zatem, kryminalno-sądowa historia, i nic ponadto.

Lecz nie u Wyspiańskiego! Jako wspomniane wiązadło uruchomił on w *Sędziach* starotestamentową



*BÓG OJCIEC * projekt witraża * 1896-7*

SĘDZIOWIE

11. XII. 1907 prapremiera — Wilno — Teatr Polski (reż. N. Młodziejowska). **11. XI. 1908** Lwów — Teatr Miejski (reż. T. Pawlikowski). **25. II. 1909** Łódź — Teatr Polski (reż. A. Zelwerowicz). **7. IX. 1909** Warszawa — Teatr Letni (reż. J. Śliwicki). **27. XI. 1909** Kraków — Teatr Miejski im. J. Słowackiego (reż. J. Sosnowski) *(na zdjęciu)*. **15. I. 1910** Poznań — Teatr Polski (reż. Z. Werowski). **6. II. 1910** Kijów — Teatr Polski pod egidą Tow. Miłośników Sztuki (reż. A. Staniewski). **7. V. 1910** Wiedeń — Teatr Lwowski na scenie „Bürger-Theater (reż. T. Pawlikowski). **25. III. 1913** Petersburg — Teatr Polski z Wilna na scenie Teatru Ekaterinskiego (pod dyr. J. Pawłowskiego). **3. VI. 1913** Paryż — Teatr Lwowski w sali Théâtre du Gymnase (reż. J. Nowacki i K. Żelazowski). **10. IX. 1913** Poznań — Teatr Polski (dyr. B. Szczurkiewicz). **4. XI. 1913** Płock — Teatr Miejski (reż. J. Borawski). **23. III. 1914** Zagrzeb — Chorwacki Teatr Narodowy. **7. I. 1915** Praga — Narodni Divadlo (reż. K. Żelazowski). **23. I. 1916** Wiedeń — Neuer Wiener Bühne (zespół aktorów krakowskich i lwowskich pod dyr. L. Hellera) **15. X. 1917** Kraków — Teatr Miejski im. J. Słowackiego (dyr. Grzymała-Siedlecki). **10. I. 1920** Kraków — Teatr Miejski im. J. Słowackiego (reż. M. Jednowski). **28. XI. 1923** Warszawa — Teatr Rozmaitości (dyr. J. Śliwicki). **15. I. 1927** Kraków — Krakowski Teatr Żydowski (reż. A. Piekarski). **12. XII. 1932** Warszawa — Teatr Ateneum (reż. S. Perzanowska). **11. XII. 1937** Kraków — Teatr Miejski im. J. Słowackiego (reż. S. Wysocka). **29. III. 1944** Warszawa — Konspiracyjne Studio Dramatyczne (pod kier. Iwo Galla). **6. III. 1964** Kraków — Teatr 38 (reż. H. Kajzar).

KLĄTWA

23. X. 1909 prapremiera — Łódź — Teatr Polski (reż. A. Mielewski). **22. III. 1910** Warszawa — Teatr Wielki (reż. J. Śliwicki). **1919** Kijów — Teatr Studio (reż. S. Wysocka). **27. IV. 1920** Łódź — Teatr Polski (reż. S. Wysocka). **27. V. 1921** Zagrzeb — Chorwacki Teatr Narodowy (reż. S. Wysocka). **3. XII. 1921** Kraków — Teatr Miejski im. J. Słowackiego (reż. J. Sosnowski) *(na zdjęciu)*. **23. III. 1922** Łódź — Teatr Miejski (reż. T. Leszczyc). **27. VI. 1922** Lwów — Teatr Wielki (reż. A. Schröder). **2. V. 1923** Wilno — Teatr Wielki (reż. M. Nawrocki). **28. X. 1926** Warszawa — Teatr Mały (reż. A. Węgierko). **1. XII. 1938** Kraków — Teatr Miejski im. J. Słowackiego (reż. S. Wysocka). **28. XI. 1947** Kraków — Teatr Miejski im. J. Słowackiego (reż. B. Dąbrowski). **V. 1952** Warszawa — PWST (reż. J. Świderski). **30. IX. 1957** Tarnów — Teatr Ziemi Krakowskiej im. L. Solskiego (reż. I. Gulska). **7. XII. 1957** Warszawa — Teatr Powszechny (reż. I. Babel). **12. X. 1958** Lublin — Teatr im. J. Osterwy (reż. J. Świderski). **7. IV. 1961** Szczecin — Teatr Polski (reż. Z. Roman).

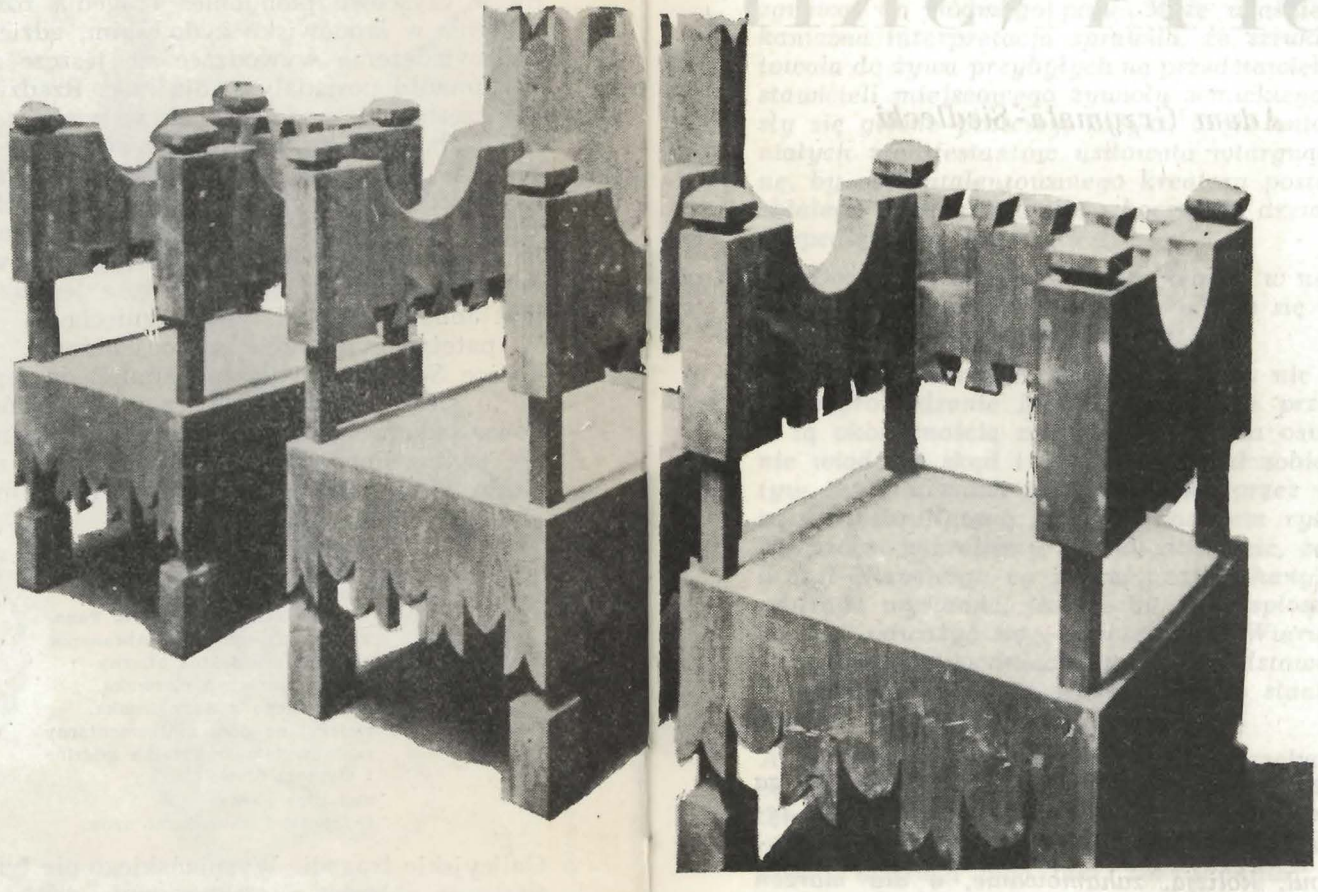
ŻYWIOŁ OGNIA * projekty witraża (1897—1902) * wł. Muzeum Narodowe w Krakowie

zasadę: oko za oko, ząb za ząb. Zasada ta w duszy i sumieniu udręczonej Jewdochy prowadzi do jakiegoś poczucia zbiorowej odpowiedzialności za popełnione grzechy i winy. Ku przerażeniu Dziada w scenie wzajemnego rozpoznania powiada Jewdocha, że to on może już cierpi za jej winy, wtrącony w czyścowe płomienie. Tragedia rozgrywa się przecież w środowisku żydowskim, gdzie określone przeświadczenia wywodzące się jeszcze ze Starego Testamentu posiadały swoją moc. Rządzi tam jeszcze częstokroć, podobnie jak w wielu najstarszych religiach, tzw. etyka wyrównawcza. Polega ona na tym, że tylko na podstawie odpowiedniej ofiary, najczęściej krwawej i z życia ludzkiego, Istota Najwyższa przekazuje człowiekowi swoje łaski. Abraham, udawszy się do ziemi Moryja, gotów więc był Jehowie złożyć krwawą ofiarę, z jedynaka Izaaka, lecz Jehowa zażądał tylko jagnięcia.

W patetycznym akcie samooskarżenia, który pod koniec *Sędziów* wygłasza Samuel, do tego właśnie faktu się on odwołuje. Lecz u Wyspiańskiego Jehowa żąda wciąż ofiary, nie wystarczy mu zastępcze jagnię. Porządek świata oparty jest na wyrównaniu winy tylko przez tragiczną i okrutną karę:

Za ciężki mój grzech
upadam w proch, na kolana,
i głową uderzam o próg.
Jahwe! Ty Bóg.
Wszechmocność posiadasz Pana.
Ty, coś Twego sługę Abrahama
powołał przed stos ofiarny
i żądał ubroczyć pierwaka,
Spłodzonego z Sary Izaaka,
wejrzyj na dom mój cmentarny
gdzie wybiła śmiertelna godzina,
i wyrzecz Słowo
nad ojca głową:
że chciałeś zabrać mi syna.

Galicyjskie tragedie Wyspiańskiego nie tylko w konkretnym zaborze porozbiorowym, wśród dokładnie z życia wziętych okoliczności i wydarzeń się rozgrywają. Rozgrywają się one jednocześnie tam, gdzie zawsze przebywała myśl tego bolesnego i tragicznego twórcy: w surowym świecie wartości, w którym człowiek postawiony zostaje przed odpowiedzialnością i karą za czyny swoje i postępki.



SĘDZIO WIE

NAD SĘDZIAMI WYSPIAŃSKIEGO

Adam Grzymała-Siedlecki

(...) Jakżeż gorąco i jakżeż boleśnie pragnął, by za jego życia grano Sędziów! *Przede wszystkim w teatrze krakowskim, rzecz jasna.*

Tu szkopuł, kolizja, zahamowanie, a dla marzeń Wyspiańskiego wprost cios. Nad tą kartką historii należałoby umieścić tytuł: Sekretny kompleks Solskiego.

Sekretny kompleks jaki w nim powstał w czasach jego pierwocin aktorskich. Może drugi, może trzeci rok „służby Melpomenie"; pracuje w trupie Anastazego Trapszy w Łodzi. Na którąś z niedzielnych popołudniówek dyrekcja daje „składankę" kilku jednoaktówek, a wśród nich głupawy szlagier pt.: Żyd w Beczce, *gdzie postać owego Żyda była krańcowo ośmieszona. Wykonanie roli tytułowej powierzono Solskiemu. Nie byłby sobą, gdyby się nie zgrywał do siódmego potu. Może właśnie ta wulkaniczna interpretacja sprawiła, że sztuka zrewoltowała do żywa przybyłych na przedstawienie przedstawicieli miejscowego żywiołu semickiego: podniosły się głośne protesty, krzyki, część onieprzytomniałych manifestantów usiłowała wtargnąć na scenę, by obić utalentowanego kreatora postaci. Struchlałego Solsciusa zdołano bocznymi drzwiami wyekspediować z teatru.*

(...) Doświadczenie to zapadło głęboko w nerwy Solskiego — i skośnym refleksem odbiło się na losach Sędziów *w teatrze krakowskim.*

Przeczytał dramat i przeląkł się. Czy nie nadmierne nagromadzenie Marmaroschowych przestępstw? Z tą okolicznością zaczął się z wolna oswajać, ale nie wiadomo skąd i dlaczego ubrdał sobie, że motyw zamordowania swego dziecka przez Jewdochę za namową Natana „pachnie mordem rytualnym". Na próżno staraliśmy się mu dowodzić, że się myli (...) Niepewny, co począć, zastrachany, gdy się wzdraga wystawić, jeszcze bardziej spłoszony, gdy go kusi odważyć się — nieszczęsny Wiarus z Warszawianki *w tygodniach owych przedstawiał postać komediową, którą on jeden byłby w stanie odtworzyć na scenie.*

A Wyspiański w Węgrzcach czeka a czeka na wieść od niego. Może nigdy przedtem, nawet jako debiutant przed Warszawianką *nie oczekiwał z takim niepokojem na decyzję teatru. Jak mu na niej zależało, dowodzi tego fakt, że pokonywa cały łańcuch trudności związanych z przyjazdem do Krakowa do Solskiego; wynajem specjalnej karety, wniesienie go do niej, utrudzenie jazdą na pół sparaliżowanego, wynoszenie z karety po przyjeździe na miejsce — wszystko znosi, by nareszcie dowiedzieć się o losie — jakże jasno ze wszystkiego widać — ukochanego swego dzieła!*

Przyjechał do teatru i tu nastąpiła scena, którą opisałem na końcowych stronicach szkicu, poświęconego Wyspiańskiemu w Niepospolitych ludziach w dniu ich powszednim.

Nie sprawę Sędziów *mając w tym opisie na celu, nie przytoczyłem tam szczegółów rozmowy między Solskim a przybyłym gościem. Moment był naprawdę dramatyczny: Wyspiański nie chce pierwszy poruszyć sprawy. Solski ze swej strony zwleka o ile możności, ale wreszcie dochodzi rzecz do swego sedna:*

— Powiedz mi, Stasiu — zwraca się gospodarz do gościa — wprowadzając motyw zgładzenia ze świata dziecka Jewdochy, nie miałeś na myśli mordu rytualnego?

Pytanie nabrzmiałe było wagą nie lada jaką: jeśli autor zaprzeczy, to Sędziowie *w najbliższych tygodniach wejdą na afisz — tak Solski w ostatniej chwili postanowił.*

Otrzymawszy pytanie, Wyspiański przeciągle i z nasileniem spojrzał na Solskiego.

— No, nie miałeś podobnej intencji, nieprawdaż? — przynaglał ten.

— Nie mogę ci dać odpowiedzi, która by cię zadowoliła — spokojnie, z nutką ironii w głosie odpowiedział poeta — i jakiś zagadkowy uśmiech przemknął mu po twarzy.

Solskiemu opadły ręce. Zaczął przekonywać o czymś Wyspiańskiego. Jemu zaś, Wyspiańskiemu, dobrze się w tej sytuacji przysłużyła dwuletnia już przecie (do 1905 r.) trwająca praktyka stoicyzmu: zdawał sobie sprawę, że udzielona Solskiemu odpowiedź uniemożliwia wystawienie Sędziów *na scenie krakowskiej, ale najmniejszym drgnieniem nie dawał poznać, że dużym kosztem moralnym opłaca tę świadomość. Solski mówił, dowodził, przekonywał, a poeta jakby tego wszystkiego nie słyszał; rozglądał się po wnętrzu tej teatralnej kancelarii, w której się rzecz rozgrywała.*

(...) Z wizyty tu opisanej wracał do Węgrzec z rozdrapaną na nowo raną wspomnień o niedoszłym kierowaniu teatrem krakowskim i z upewnieniem, że Sędziów *teatr krakowski nie wystawi.*

Nawet gdyby nie orientujące nas imiona osób działających w Sędziach: *Samuel, Natan, Joas, Feiga, Jukli — starczyłby ten werset z kulminacyjnego monologu Samuela:*

przeczżeś przysięgał nam,
że ziemi władztwo dasz,
Ty Bóg!

— starczyłby dla upewnienia się, że mamy tutaj do czynienia z „narodem wybranym" i jego mesjanistycznymi upewnieniami.

Jakiż to znamienny fakt, że pracę nad Sędziami *rozpoczął Wyspiański od napisania końcowej sceny, tego tragicznego monologu Samuela. Przede wszystkim wyżyć ze siebie chciał ten najbardziej go nurtujący fragment utworu, ostateczny dzieła sens. A czymże jest ten fragment w swojej duchowej zawartości? Rozrachunkiem z Bogiem, rozrachunkiem za śmierć Joasa — tak, ale rozrachunek ten nie jest decydującym akcentem monologu, nie jest nim nawet ukorzenie się po buncie — decydujący tu akcent to samooskarżenie się przed Bogiem, przyjęcie wszystkich win na siebie, wielkie oczyszczenie się moralne:*

Za ciężki mój grzech
upadam w proch na kolana,
i głową uderzam o próg,
Jahwe, Ty Bóg.

Oto owoc w i a r y. Jakże głębokiej wiary!

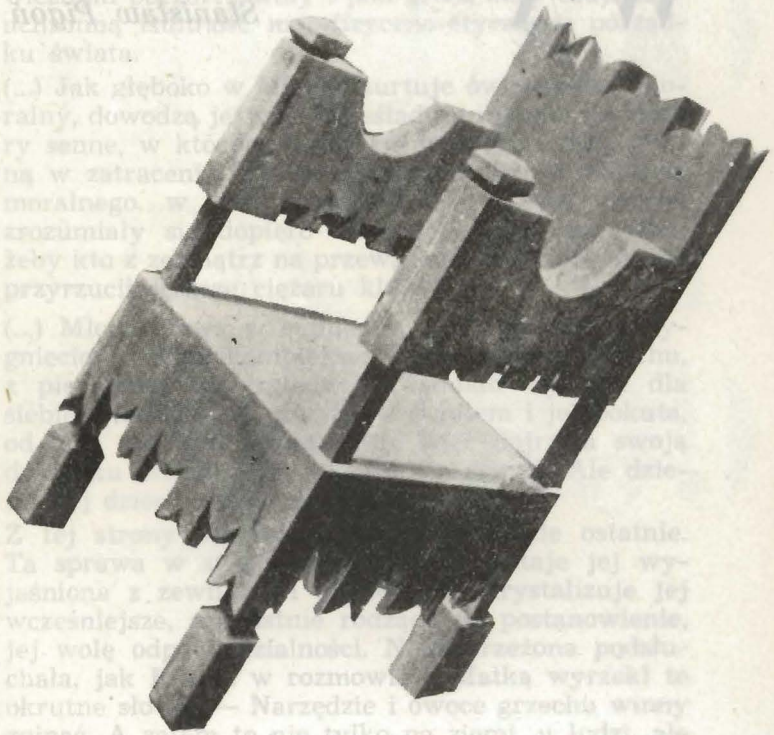
A teraz wróćmy do sceny, jaka się w kancelarii teatru krakowskiego rozegrała między Wyspiańskim a Solskim. Poetę, który zagadnienie żydowskie umieścił w Sędziach *na wysokim moralnie a spirytualistycznym poziomie, dyrektor teatru zapytuje, czy w tych* Sędziach *należy doszukiwać się motywu mordu rytualnego, a więc jakiejś ciemnej praktyki magicznej! Co odpowiedzieć człowiekowi — który po przeczytaniu* Sędziów *może podobne pytanie zadawać? Niewątpliwie dotknięty w swojej godności*

autorskiej, odpowiada cokolwiek — i tylko uśmiecha się pobłażliwie.

Tak próbujemy „odczytać" ów zagadkowy uśmiech. Pozostaje do rozpatrzenia jedno jeszcze zagadnienie: w jakim stopniu autor Sędziów *aprobował uczuciowo tę pod wpływem rozbudzonego sumienia wielką przemianę duchową Samuela? Jego fundament życia: religię?*

Nie dotrze do ostatecznego zrozumienia Wyspiańskiego ten, kto nie dostrzeże, że była to organizacja duchowa dogłębnie religijna. Przeżył lata waśni z Kościołem, przeżył lata poniechania praktyk katolickich, a jego na wskroś afirmatywna natura całością swoją żyła w konieczności wiary. Dlatego też Sędziowie, *ten Calderonowym tchnieniem owiany dramat, uchodzić może za jeden z najbardziej osobistych utworów Wyspiańskiego.*

„DIALOG", kwiecień 1964



KLĄTWA

NAD KLĄTWĄ

Stanisław Pigoń

(...) Najważniejszy jest los Młodej. Ona jest właściwą bohaterką *Klątwy* i jej sprawa stanowi główną sprawę tragedii.

Postać to dramatycznie doskonale postawiona. Dziewczyna wiejska, hoża, ale we wzięciu się surowa i prymitywna, w stosunkach z ludźmi porywcza, sękata i grubiańska, skora do połajanek i wyzwisk, nawet do kułaka. Bezwzględna wobec innych, będzie bezwzględna także wobec siebie. To jednakowoż zewnętrzne jej prostactwo zostało prześwietlone od wewnątrz dwoma promieniami: miłością do dzieci i schowanym głęboko ale żywym uczuciem moralno-religijnym. Kiedy Ksiądz ją ku sobie pociągnął, nie oparła się i popadła w grzech, ale sumienia przecież nie uśpiła, niepokoju moralnego nie zatłumiła żadnym wybiegiem, żyje ona w ustawicznym poczuciu winy i pod grozą kary czuje nieuchronną istotność metafizyczno-etycznego porządku świata.

(...) Jak głęboko w Młodej nurtuje ów niepokój moralny, dowodzą jej sny. Prześladują i gnębią ją zmory senne, w których widzi się winowajczynią, gnaną w zatracenie (...) W takim wyczuleniu poczucia moralnego, w tym napiętym lęku wewnętrznym, zrozumiały się dopiero staje jej strach paniczny, żeby kto z zewnątrz na przeważoną szalę jej win nie przyrzucił jeszcze ciężaru klątwy.

(...) Młoda, żywa w sumieniu, a nieobronnie przygnieciona swym kompleksem winy, zgrozą grzechu, z pierwotną bezwzględnością śmiało wyciąga dla siebie wniosek: Jej grzech, — a zatem i jej pokuta, od niej ma być odpłata. Już więc dojrzała swoją drogę ku ofierze. Już wie, co ma czynić. Ale dzieci? Jej dzieci? Jakiż im los?

Z tej strony otrzymuje Młoda pchnięcie ostatnie. Ta sprawa w straszliwym świetle zostaje jej wyjaśniona z zewnątrz i ostatecznie skrystalizuje jej wcześniejsze, samoistnie rodzące się postanowienie, jej wolę odpowiedzialności. Niedostrzeżona podsłuchała, jak Ksiądz w rozmowie z Matką wyrzekł te okrutne słowa: — Narzędzie i owoce grzechu winny zginąć. A zatem to nie tylko na ziemi, u ludzi, ale za światem, w wyrokach niecofnionych potępienie za zły związek wisi nad nią przede wszystkim, nad nią i nad dziećmi. Dzieci jej więc, owoc grzechu, zostały jakoby jakimś przedustawnym, kamiennym wyrokiem skazane na ognie piekielne. Chyba... chyba, że tu, na ziemi przejdą przez lustralną ofiarę ognia. (...) Dla ich zbawienia uczyni więc zadość woli, którą zasłyszała, a którą ma za Bożą.

(...) Sens sceny końcowej, a zatem i jej uzasadnienie artystyczne, uprzytomni się nam, gdy ustalimy, w jakim to stanie wraca Młoda, kim ona tu jest?

Że to nie Strzyga, nie upiorzyca, nie widziadło spalonej na stosie matki, — nie trzeba przecież dowodzić. Oto powraca ona jako Szalona; z szaleństwa idzie jej furia podpalaczki. (...) Jak sprężyna zbyt długo odgięta, przerzuca się na drugą stronę amplitudy i sięga po odwet za swą ofiarę. Jak lawa długo więziona, wybucha w niej gniew i mściwość, dochodzi do głosu prawo wewnętrznej rekompensaty: ogień za ogień! I z żagwią zapaloną zwraca się przeciwko ołtarzowi, na którym przed chwilą złożyła swój skarb, pędzi jako podpalaczka do wsi — po śmierć-ulgę. Matka boleściwa i ekstatyczna ofiarnica kończy więc na progu plebanii, ukamienowana przez tłum ogarnięty paniką.

Obrzęd wypełnił się do końca. Ogień ofiarny przełamał posuchę, na okolicę spadnie ulewa. Gniew Boży wypowiedział się innym znakiem — karzącym piorunem.

...Z prostej, grubo ciosanej kobiety wiejskiej wyrasta Młoda na ofiarnicę, co w skrusze za swe (i cudze) winy, w zgrozie przed potępieniem wiecznym swych dzieci, — staje mężnie w poprzek Losowi, który ją miażdży.

„STUDIA LITERACKIE", Kraków 1951

SĘDZIOWIE 1900—07 KLĄTWA 1899

redakcja programu KRYSTYNA PISTL
opracowanie graficzne ŁECH PRZYBYLSKI

Zdjęcie wykonano w willi „Eliza" prof. W. St. Pareńskiego w Tenczynku - Rzeczkach.
Z archiwum Muzeum Historycznego m. Krakowa. • Dział Teatralny.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869 stulecie urodzin

1907

• cena 6 zł

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

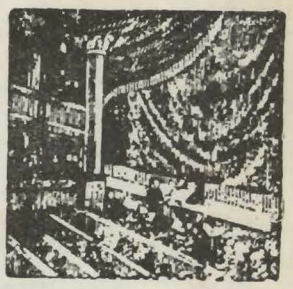
NR • 37

Sezon 1968/69

Premiera

1 grudnia 1968 r.

AFISZ TEATRALNY.



HENRYKA ŁADNOWSKA
(1849—1920)

Zawód aktorski w XIX wieku wyraźnie odróżniał jego przedstawicieli od reszty społeczeństwa. Było w tym nieco stygmatu namaszczenia, ale znacznie więcej piękna kastowego. Dlatego obejmował on bardzo często całe rodziny, a co więcej, stawał się w nich dziedziczny. Sprzyjały temu i naturalne zapotrzebowanie teatru na wykonawców ról dziecięcych i trudności przejścia z wydzielonej grupy aktorskiej do jakiejś innej w społeczności. Toteż wiele dzieci aktorskich bardzo wcześnie wstępowało na scenę.

Adoptowana przez Feliksa Bendę (przyrodniego brata Modrzejewskiej) córka jego żony, Weroniki, zgodnie z tym obyczajem pojawiła się na naszej scenie już w r. 1862, mając lat trzynaście, w rolach podlotków i młodych chłopców. Gdy rodzice jej udali się do Czerniowiec, występowała tam już z nimi regularnie w r. 1865. Wreszcie od lutego 1866 zaangażowała się na stałe do naszego teatru, do ról naiwnych i młodych amantek, a nadto nieraz ukazywała się w solowych tańcach.

Henryka Bendówna była bardzo zgrabna, miała piękne, regularne rysy, duże oczy i wspaniałe, długie włosy. Uroda wyróżniała ją w zespole żeńskim i to wtedy, gdy na krakowskiej scenie nie brakowało piękności. Tym niezwykle korzystnym warunkom zewnętrznym nie dorównywał jednak jej aktorski talent. Miewała role udane, a jeszcze częściej powodziło się jej dobre wykonanie fragmentów ról. W ostatniej scenie „Dalili", jako Marta, robiła wielkie wrażenie, równie świetna była jej Desdemona w piątym akcie „Otella": „tu wszystko jest połączone, prześliczna postawa w przestrachu, dramatyczność, naturalność i siła w głosie, nerwowe przerażenie przed śmiercią i nareszcie to pyszne spuszczenie głowy i ręki po śmierci, przypominające obraz Kaulbacha" — pisał o niej Koźmian. Ale kiedy indziej nieznośnie raziła sztywna symetria jej ruchów, nadająca grze aktorki monotonną manierę. Prawie zawsze zanadto pamiętała o sobie i o swoim zachowaniu — i starając się nim wywrzeć wrażenie na publiczności, przybierała sztuczne, wymuszone pozy. Tylko wtedy, gdy wzruszona dramatyczną sytuacją zapominała na jakiś czas o pożądanym efekcie, wyzwalała się z tych nienaturalnych ruchów i wtedy właśnie osiągała sukces.
Pomimo tej wielkiej wady, szybko awansowała do grupy cenniejszych sił naszego teatru — może po części dzięki rodzinnym koligacjom. Już w r. 1868 otrzymała swój pierwszy benefis. W r. 1872 Bendówna zaślubiła wybitnego aktora, niebawem i reżysera, Bolesława Ładnowskiego i wkrótce przeniosła się za nim do Lwowa. Na pierwszy występ wybrała tam rolę Małgorzaty w „Fauście" Goethego. Opinie krytyków były jednomyślne: nadzwyczajna uroda i zupełnie błędne pojęcie roli. Oboje Ładnowscy zaangażowali się jeszcze na pół roku do Krakowa w r. 1874, wrócili stąd do Lwowa i w końcu przenieśli się na stałe w r. 1881 do Warszawy. Tam Ładnowska grywała dramatyczne i salonowe role, zdobiąc scenę przede wszystkim swoją urodą. Jej grze często zarzucano zmanierowaną naiwność, czułostkowy liryzm i sztuczną dramatyczność .

W r. 1887 porzuciła scenę, męża i Warszawę i wyjechała do Paryża. Próbowała zrobić karierę w francuskim teatrze, nawet zagrała w „Odeonie" Małgorzatę w Fauście, ale na tym się skończyło. Gdy odwiedziła kraj, towarzyszył jej syn, Mulat. Resztę życia spędziła za granicą, zmarła w nędzy w Madrycie.

! NIEOBYCZAJNOŚĆ MŁODZIEŻY W TEATRZE !

Dnia 5 grudnia 1819 publiczność zbierała się licznie w krakowskim teatrze na przedstawienie opery „Włoszka w Londynie". Kiedy niewiele już brakowało do rozpoczęcia „reprezentacji", wszczął się wśród zebranych nagły gwar, przechodzący w gwałtowne okrzyki. Sprawcami zamieszania byli „ucznie wyższych klas", Jakubowski, Cyliński, Dydyński i Męciński. Domagali się oni coraz głośniej, a za nimi reszta zebranych, odwołania zapowiedzianego przedstawienia i zastąpienia go dramatem „Zebrzydowski". W czasie tumultu „mniej zważano na urzędników policyjnych, którzy tychże upominali."

Wskutek raportu tak zlekceważonych funkcjonariuszy, Wydział Policji zwrócił się do Senatu Wolnego Miasta Krakowa wskazując na potrzebę „poskromienia rzeczonej młodzieży za pośrednictwem dotyczących rektorów." Ponadto domagał się wydział podjęcia przez Senat uchwały wskazującej policji środki do uśmierzenia podobnych zaburzeń, „ile że jak się spodziewać należy, zdarzenie niniejsze nie jest ostateczne." Konieczność takiej uchwały motywowano także obawą, „iżby krok jakowyś w tej mierze urzędnika policyjnego, w czasie swoim, za nadużycie publiczne nie był uważanym."

W naszym TEATRZE przed 100 laty

Kraków, 5. X. 1868.

Z powodu zapowiedzianego wczoraj przedstawienia w teatrze przy rzęsistym oświetleniu, dla uczczenia imienin cesarskich, zgromadziła się wieczorem publiczność koło gmachu teatralnego, aby się przypatrzyć przyrządzonym cyfrom, gwiazdom i girlandom w całym blasku świateł. Zawód jednak był nie mniejszy, niż oczekiwanie. Cztery razy zapalano gaz i za każdym razem wiatr go gasił. Nieprzewidziane to zdarzenie — gdyż właśnie wyższość iluminacji gazem na tym polega, że się światło sile wiatru opierać może — wytłumaczyli zapytani urzędnicy zakładu gazowego, którzy obecni byli przy zapalaniu, tą okolicznością, że gazowi za mało nadano ciśnienia.

Czas nr 229 z 6 X 1868.

TRZYDZIEŚCI LAT czyli ŻYCIE SZULERA

Szuler występuje tu w istnej postaci szatana: podstęp, zdrada przyjaźni, niewdzięczność, wyrzeczenie się wszelkich uczuć ludzkich, kradzież, morderstwo, oto odcienia roli jaką odgrywa niepowściągniona żądza łatwych bogactw, żądza chociaż chwilowo zasycana, zawsze łaknąca, nigdy nie zaspokojona. Mówią, że pierwsze przedstawienia tego dramatu, przypadające w epoce gdzie nerwy mniej jeszcze były zmaterializowane niż dzisiaj, spowodowały niejedno samobójstwo.
Wykonanie ról w owym dramacie przedstawia tym większą trudność, że przedziały piętnastoletnie między jedną a drugą porą, wymagają nie tylko stosownego przeobrażenia w ucharakteryzowaniu się, lecz niemal zmiany w całym ustroju fizjonomii, w ruchu, w całym zachowaniu, a nawet w organie. Pod tym względem pp. Rapacki (Warner) i Benda (Oskar) przeważnie odpowiadali wymaganiom, mianowicie co do wybornego ucharakteryzowania się.

Czas nr 277 z 1 XII 1868.

opr. Jerzy Goł

Modrzejewska

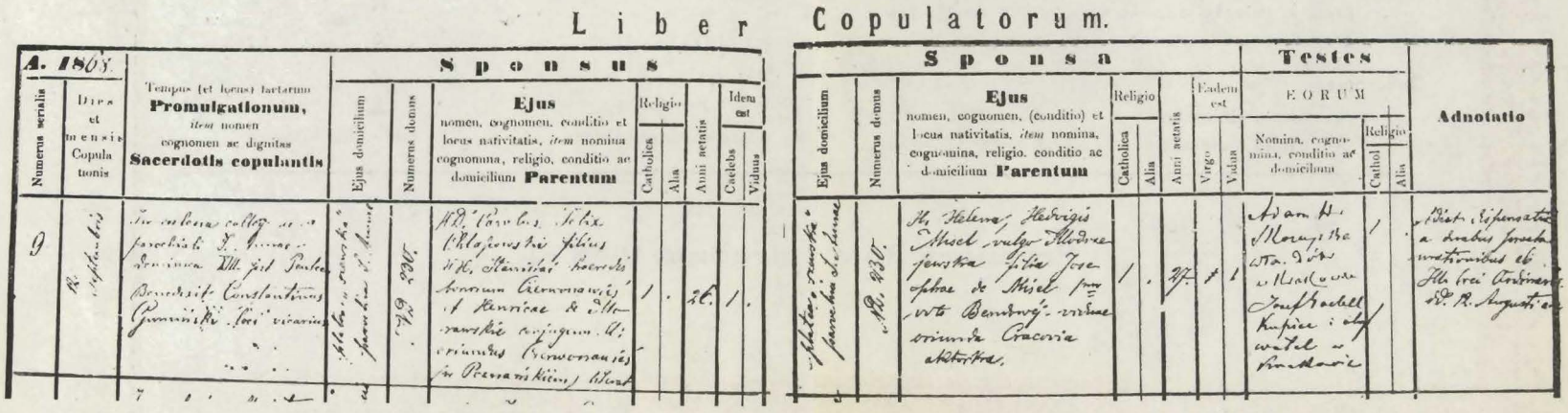
W chwili obecnej najbardziej poszukiwaną przez Warszawian rozrywką jest teatr.
Ponowiły się dawno niepamiętne czasy natłoku przy kasie, bilety zamawiane bywają na kilkanaście dni przed widowiskiem i słychać co chwila użalanie się na ich brak.
Tych cudów dokazała pani Modrzejewska, która każde swoje wystąpienie uświetnia nowym powodzeniem. Tych wystąpień mamy jeszcze sześć zapowiedzianych, bo podobno na dwudziestego listopada pani Modrzejewska zmuszona jest wyjechać do Krakowa, gdzie ją wiąże kontrakt zawarty z tameczną dyrekcją.
Nie wiadomo nam dotychczas napewno, czy artystka ta, po wywiązaniu się z warunków umowy jaką w Krakowie zawarła, pozostanie stale już na naszej scenie. Krążą o tym rozmaite wieści.

Tygodnik Ilustrowany 1868, nr 43, s. 194.

*

Wiadomość (..) że pani Modrzejewska zaangażowaną została na kilka lat, podobno od września przyszłego roku, przez dyrekcję teatrów warszawskich, bardzo miłą była dla publiczności tutejszej. Obecnie za kilka dni, jak nas upewniano, udaje się ona do Krakowa, gdzie przez rok cały ma jeszcze pozostać, aż do upływu kontraktu zawartego z dyrekcją tamecznego teatru.

Tygodnik Ilustrowany 1868, nr 48, s. 254.



Liber Copulatorum.

A. 1865. Numerus serialis	Dies et mensis Copulationis	Tempus (et locus) factarum Promulgationum, item nomen cognomen ac dignitas Sacerdotis copulantis	Sponsus: Ejus domicilium	Sponsus: Numerus domus	Sponsus: Ejus nomen, cognomen, conditio et locus nativitatis, item nomina cognomina, religio, conditio ac domicilium Parentum	Sponsus: Religio Catholica	Sponsus: Religio Alia	Sponsus: Anni aetatis	Sponsus: Idem est Caelebs	Sponsus: Idem est Viduus
9	8 Septembris	In ecclesia collegiata ad S. Annam per eiusdem Dlm. Jos. Pustelnik Benedictus Constantinus Gumiński Sac. vicarius	[illegible]	[illegible]	Ill. D. Carolus Tobias Chłapowski filius Ill. D. Stanislai Baronis Chłapowski et Henricae de Morawski conjugum. Ill. Domina Bronowna Chłapowska (ex Poznańskiem) Mater	1	.	26.	1	.

Ejus domicilium	Numerus domus	Ejus nomen, cognomen, (conditio) et locus nativitatis, item nomina, cognomina, religio, conditio ac domicilium Parentum	Sponsa: Religio Catholica	Sponsa: Religio Alia	Sponsa: Anni aetatis	Sponsa: Eadem est Virgo	Sponsa: Eadem est Vidua	Testes EORUM: Nomina, cognomina, conditio ac domicilium	Testes: Catholici	Testes: Alia	Adnotatio
[illegible]	Ill. 930.	Ill. Helena Hedvigis Mysel vulgo Hudrzejewska filia Josephae de Mysel pro tempore Benedictae uxor oriunda Cracovia Actrix.	1	.	27	+	1	Adam H. Morzycki Wta. D. de Kraków Joseph Rodell Kupiec i obywatel w Krakowie	1	.	Dist. dispensatio a duabus proclamationibus ab Ill. Vicario Generali Ill. D. R. Augustino

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Stanisław Wyspiański

SĘDZIOWIE

OBSADA:

Samuel . . . . . Wiktor Sadecki
Natan . . . . . Jerzy Nowak
Antoni Pszoniak
Joas . . . . . Anna Polony
Dziad . . . . . Bolesław Smela
Jewdocha . . . . Izabela Olszewska
Urlopnik . . . . Aleksander Fabisiak
Jukli . . . . . Wojciech Ruszkowski
Fejga . . . . . Romana Próchnicka
Dziewczyny wiejskie Ewa Ciepiela
Danuta Maksymowicz
Nauczyciel . . . Janusz Sykutera
Wójt . . . . . Roman Wójtowicz
Sędzia . . . . . Jerzy Nowak
Antoni Pszoniak
Aptekarz . . . . Wojciech Pszoniak
Żandarm . . . . Stanisław Gronkowski
Ksiądz . . . . . Józef Dwornicki
Parobek . . . . Józef Morgała

KLĄTWA

OBSADA:

Ksiądz . . . . . Bolesław Smela
Matka . . . . . Maria Bednarska
Młoda . . . . . Anna Polony
Sołtys . . . . . Wiktor Sadecki
Dzwonnik . . . . Roman Wójtowicz
Parobek . . . . Wojciech Pszoniak
Dziewka . . . . Margita Dukiet
Pustelnik . . . . Jerzy Nowak
Antoni Pszoniak
Chór . . . . . Barbara Adamik-Romanek, Ewa Ciepiela, Danuta Maksymowicz, Izabela Olszewska, Liliana Podczaska, Romana Próchnicka, Halina Wojtacha, Aleksander Fabisiak, Stanisław Gronkowski, Andrzej Kozak, Józef Morgała, Janusz Sykutera, Michał Żarnecki

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA:
Konrad Swinarski

MUZYKA:
Stanisław Radwan

ASYSTENT REŻYSERA:
Margita Dukiet

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kierownik literacki: JAN BŁOŃSKI

Inspicjent . . Alicja Woźniak
Sufler . . . . Danuta Priwsek

Kostiumy wykonane pod kierunkiem:
– **prac. krawiecka damska** Stefania Zaleszczuk
– **prac. krawiecka męska** Józef Kania

Dekoracje:
– **pracownia stolarska** . Andrzej Skoś
– **pracownia malarska** . Kazimierz Łaskawski

Prace ślusarskie . . Franciszek Miękina
Peruki . . . Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy . . Maria Sztuka
Obuwie . . . Spółdzielnia Pracy „Gromada" – Kraków
Gł. elektryk . . . Józef Jasiński
Akustyk . . . Adam Haase
Brygadier sceny . . Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny . . Adam Burnatowicz

Premiera dnia 1 grudnia 1968 r.