TEATR POLSKI • BYDGOSZCZ • LUTY 1971

ZYGMUNT KRASIŃSKI

# NIE-BOSKA KOMEDIA

LOKAJE

TEATR POLSKI W BYDGOSZCZY

ZYGMUNT KRASIŃSKI

# NIE-BOSKA KOMEDIA

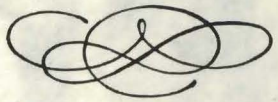
Sezon 1970/71

*Dyrektor i kierownik artystyczny*

ZYGMUNT WOJDAN

*Dyrektor administracyjny*

LEON MURZYN



*Kierownictwo literackie*

ADRIANA SZYMAŃSKA
PIOTR KUNCEWICZ

## Zygmunt Wojdan

### Jeszcze raz „Nie-Boska Komedia"

Notatki te — notatki reżysera nie mają pretensji do szerszych obiektywnych przemyśleń. Są subiektywne, bo wynikłe z konkretnej pracy nad konkretnym zamysłem. Zamysłem odrębnym od innych interpretacji, a więc rządzonym częściowo swymi własnymi prawami. Prawami, których zresztą reżyser do końca nie pojmuje, bo za jakąś granicą wiedzy i przygotowania rozpoczyna się proces podświadomy i on to w rezultacie ostatecznym będzie decydował o wyniku. Praca nad narodowym arcydziełem zmusza do uważniejszego niż zazwyczaj potraktowania podstawowego materiału, to znaczy tekstu. Dawno już wprawdzie przyznano Teatrowi, czy też sam sobie przyznał, prawo do odrębności Jego własnej sztuki, w której tekst jest tylko jednym z elementów. Gdy jednak chodzi o tego rodzaju tworzywo, wrodzone nam przywiązanie do narodowych tradycji wbrew wszelkim teoriom niechętnie wybacza nadmierną swobodę.

Zaczyna się proces podwójnej oceny. Jedna ocenia spektakl jako całość, inna nie umie się powstrzymać od odrębnej analizy tych wszystkich zabiegów, które uczyniono w samym tekście.

Zakres swobody Teatru jest i stale będzie przedmiotem sporu. W sporze tym Teatr nie może odstąpić od wywalczonych praw. Jest działaniem łącznym, walką pomiędzy autorem, scenografem, reżyserem, muzykiem. A potem walka wymienionych twórców z publicznością, która co wieczór nadaje przedstawieniu nieco odrębny sens. Czasami go wulgaryzuje czasami uszlachetnia, a w chwilach najbardziej sprzyjających Teatrowi, odkrywa niuanse nie odczytane dotychczas przez aktora ani reżysera. Dzieje się to często w czasie silnych społecznych napięć i emocji. A więc oddając swój tekst Teatrowi, autor nie ma żadnych szans na to, by odnaleźć wyjściowy zamysł w formie nie skażonej na scenie. Jest to po prostu niemożliwe, albowiem nie istnieją żadne ustalone metody techniczne czy psychiczne, które by umiały drukowany zapis przetłumaczyć na jego odpowiednik utworzony z ruchu, barwy, dźwięku, kształtu, przestrzeni i rytmu. To, co statyczne i zdatne jedynie do ożywienia w umyśle pojedynczego odbiorcy, nie może stać się identyczne lub nawet zbieżne z tym co ruchome i przeznaczone do odbioru zbiorowego przy stosowaniu absolutnie innych bodźców.

A jednak pozbawiony pozornie odrębnych praw, autor odnajdzie je

w nadrzędnym prawie Teatru. Jest to nakaz harmonii. Wspólny ludziom Teatru instynkt nakazujący, by ostra walka o prymat wśród teatralnych twórców nie przekroczyła granic, poza którymi rozpoczyna się terror jednego z nich. Terror scenografa, wielkiego nie przestrzegającego praw zespołu aktora, lub terror reżysera niwelującego po drodze wszystkie inne twórcze pomysły prócz własnych. Stają się wtedy pomysłami dla pomysłu. Pomysłami z kręgu własnej osobowości odciętej od tego, co mogłoby ją wzbogacać poprzez związek z współtwórcami. To samo z tekstem. Gdy jest dużego formatu, posiada też duże rezerwy możliwości interpretacyjnych. Szukanie tych mniej widocznych, ukrytych, rodzących się czasami (mowa o klasyce) po wiekach, gdy dojrzeją nowe społeczne układy, jest twórcze i zgodne z nadrzędnym prawem Teatru. Jest więc tekst elastyczny i chętnie odkrywa swe coraz nowe możliwości, poddaje się przeakcentowaniom i pozornym deformacjom, jeżeli grupa twórców przedstawia, przeszeregowuje lub przeakcentowuje elementy istotnie w nim zawarte, a odkryte poprzez żmudne poszukiwania. Gdy jednak deformacje są czynione „od zewnątrz" i w taki sposób, by ich celem stawało się usprawiedliwienie innego elementu Teatru, tekst zamiera a wraz z nim zamiera całe dzieło łączne. Jak żywy organizm, w którym coś przestało działać, zmieniając się w martwe zakażające ciało.

Na własny użytek więc wierzę w prawo nieograniczonej swobody teatru w przetwarzaniu wszystkich elementów łącznie z elementem tekstu w ramach jednak nadrzędnego prawa wewnętrznej harmonii. I przeciwnie nie wierzę w żadne autonomiczne prawa tekstu wnikłe z autorskiego zapisu, zabraniające zmian dla samej zasady zakazu. Nie wierzę nawet w to, że skreślenie reżyserskie jest zabiegiem w ramach tego zakazu dozwolonym, dopis zaś lub przetworzenie zdania, niedozwolonym. Pewien system skreśleń może zdeformować absolutnie utwór, jak też pewien system rozbudowy tekstu może okazać się niezmiernie odkrywczy, zbieżny organicznie z możliwościami tekstu wyjściowego. Jedynym obowiązkiem Teatru jest wtedy wykazanie zakresu poczynionych zmian i wyraźne ich zasygnalizowanie na afiszu poprzez formułę „adaptacja".

W *Nie-Boskiej Komedii* wydawało się konieczne eliminowanie nadmiaru słów i metafor, z których część straciła już znamiona świeżości.

„Gdyby na każdym listku, chylącym się ku ziemi
anielska myśl leżała miasto kropli rosy,
ten kwiat byłby do Ciebie podobnym o dziecię moje"

lub

„A kiedy się zarumieniasz, płoniesz jak stulistna róża i pukle
odrzucając w tył, wzroczkiem sięgasz do nieba".

Tego rodzaju poetyki dużo w *Nie-Boskiej* i drażni zwłaszcza poprzez kontrast z fragmentami o wielkiej sile. Tak jak drażnią kontrasty genialnej — poprzez pojęcie potrzeby, definicję genezy i odgadnięcie finału — wizji rewolucji z niektórymi partiami jej opisu. Nie dziwić się więc inscenizacjom, które obok tych scen wprowadziły tłumaczące je komentarze

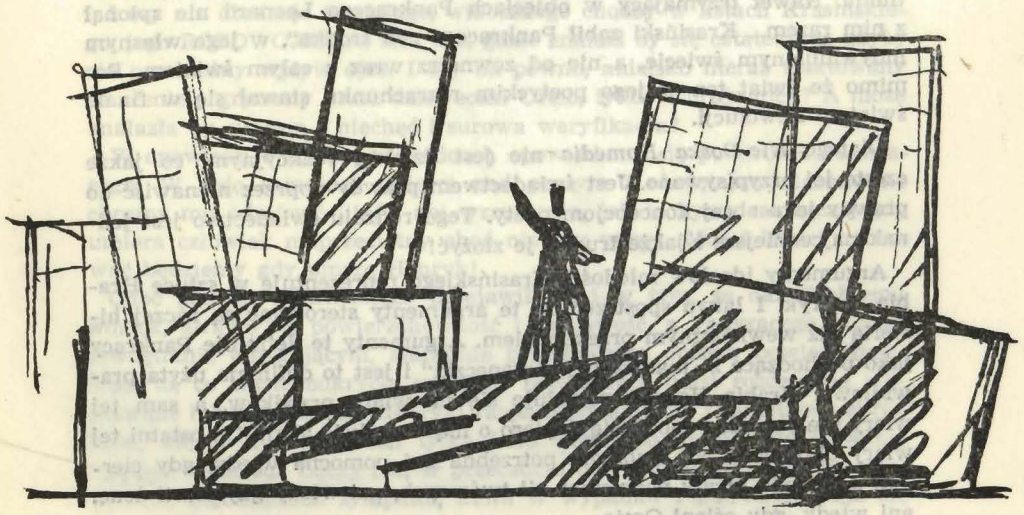


zaczerpnięte z innych utworów Krasińskiego a przede wszystkim z listów ani tym, które te sceny usiłowały tłumaczyć w inscenizacji poprzez sen Henryka („Nie! Chcę tego snu dokończyć").

W naszym wypadku, pomimo wyjściowych zastrzeżeń, pozostawiono jednak wszystkie wątki ani też niczego nie dodano z innych tekstów. Być może działała tu wiara, że między tym co genialne a tym co drażniące musi być jakaś łączność poprzez młodzieńczość talentu i zbytnie oczyszczenie mogłoby zabić jakiś subtelny koloryt. A może właśnie część siły leży w tych kontrastach!

Przebudowano więc jeszcze architekturę kilku zbyt porwanych w strzępy scenek, dodano teksty zaczerpnięte z uwertur *Nie-Boskiej*, rozdzielając je pomiędzy bezpośrednio działające postacie, w paru wypadkach użyto innego słowa o większej lub mniejszej ilości głosek, by przywrócić zachwiany poprzez czynione skróty rytm utworu. (Proza Krasińskiego posiada w sobie ukryty rytm białego wiersza). I to wszystko. Tyle lub aż tyle. Okaże to harmonia lub dysharmonia wyniku finalnego, do którego daleko.

I choć daleko, zaczyna nas w tym etapie pracy interesować bardziej rewolucja oglądana poprzez konfrontację postaw i argumentów: Pankracy-Henryk niż jako gigantyczna szansa scen tłumnych. Wszystko co łączy lub rozdziela bohaterów! Silny Pankracy poddany obserwacji zaczyna wydawać się słaby i zmęczony. Jego załamania końcowe dają się wytłumaczyć poprzez poprzedzające zwątpienia. Wynika z tego, że nie potrafił już od początku odpowiedzieć na stawiane sobie pytania ani znaleźć siły by opanować rodzące się stąd zwątpienie. Rzecz się zmienia w opowieść



o przywódcy, który nie dorósł! Nie dlatego, by nie wierzył w głoszone ideały, lub w potrzebę i czas społecznej odnowy. Zwątpił w to, że będzie ją mógł sam do końca przeprowadzić. Nie ma programu „na potem" ani mocy, która by temu programowi nadała atrakcyjność zdolną do przemienienia tych, którzy burzą — w tych, którzy w trudzie budują na nowo. Wtedy nie wystarcza żywioł podnieconych przemówień, potrzebny jest upór codziennego działania, prawidłowy klucz, poprzez który obalone siły przetwarzać należałoby na inne, zgodne z prawami epoki. W Pankracym była dostateczna wiara i miłość w stosunku do tworzonej i tworzącej się ogromnej przemiany, nie było miłości, do tych, którym miała ona służyć. A w takim wypadku sił wystarcza tylko na etap niszczenia, zbraknie go na pewno w etapie żmudnego przewartościowywania. Taki przywódca, bez programu konstruktywnej pracy musi ustąpić, a gdy egocentryzm ustąpić nie pozwoli, musi zostać obalony lub spalić się we własnych zbyt silnych napięciach (nerwicach jakby dziś powiedziano).

Przy takim pojmowaniu Pankracego słynna scena Galilejczyka odbywa się nie poza nim i ponad tłumem, który rzekomo Krasiński z braku argumentów chciał zniszczyć poprzez Chrystusa, a w samym Pankracym. Jest sprawą prywatną, choć tragiczną, bo dotyczącą śmierci jednostki, która nie dorosła do trawiącej ją pasji przewodzenia. Na niebie, pod którym umiera, nie ma Chrystusa Mściciela. Jest to zwyczajne niebo, pod którym umiera jeden człowiek w objęciach drugiego człowieka (Leonard). Leonard nie widzi na niebie nikogo. I tłum nikogo nie widzi. Nie może widzieć!!!

Krasiński w moim przekonaniu, wbrew licznym rozprawom pisanym na ten temat, wcale tego nie zakładał. Żaden piorun nie spalił rewolucyjnego tłumu. Nawet trzymający w objęciach Pankracego Leonard nie spłonął z nim razem... Krasiński zabił Pankracego „od środka", w jego własnym indywidualnym świecie, a nie od zewnątrz wraz z całym światem. Pomimo że świat ten w jego poetyckim rozrachunku stawał się w finale światem Rewolucji.

Dlatego *Nie-Boska Komedia* nie jest dziełem reakcyjnym, co jakże często jej przypisywano. Jest świadectwem prawdy poprzez nienawiść do prawdy jako obcej koncepcjom poety. Tego rodzaju świadectwo jest jednak najcenniejsze i jakże trudno je złożyć!

Argumenty ideałów młodości Krasińskiego reprezentuje w sztuce Hrabia Henryk. I łatwo spostrzec, że te argumenty sterowane są raczej histerią niż wewnętrznym przekonaniem. Argumenty te definiuje Pankracy jako pochodzące z „mamczynej pioseneczki" i jest to definicja użyta prawidłowo. Hrabia Henryk powołuje się na wiarę przodków, a sam tej wiary nie posiada i modli się dopiero o nią w trakcie akcji. On ostatni tej wiary obrońca!!! Nie była mu potrzebna ani pomocna wtedy, gdy cierpiał z powodu utraty poetyckich sił twórczych, ani wtedy gdy tracił żonę, ani wtedy, gdy oślepł Orcio



[(„przed kim klękłem, milczmy raczej...
Bóg się z modlitw
Szatan z przekleństw się śmieje".

i jeszcze:

„Ojcowie moi natchnijcie mnie tym, co was
panami świata uczyniło.
Wiara w Chrystusa i kościół jego...")]

Stała się potrzebna i bliska dopiero wtedy, gdy mógł w jej interesie stać się przywódcą, zaspokoić pychę. Zamiast utraconej potęgi poetyckiej uzyskać konkretne prawa wodza, przed którym uginają się ci... „co mi wczoraj równi byli". Jest to drugi negatywny przywódca w sztuce. O ile jednak Pankracy odczytany uważnie może wzbudzić sympatię, bo nie kochając ludzi umie jednak zrozumieć teoretyczną potrzebę miłości jak i ogrom męki uciskanych, to Henryk staje się obrońcą sprawy, w którą sam absolutnie nie wierzy. Nie ma wiary ani miłości do nikogo poza sobą samym. Mało tego. Jest w nim potencjalna możliwość końcowej renegacji, o ile mogłoby to zaspokoić jego twórczą pychę, władcze instynkty. Jeszcze chwila a dostrzegając w apokaliptycznych wizjach zbuntowanego tłumu podniecającą twórczą szansę, gotów by twórczości tej użyć w interesie wrogów.

„Boże daj mi potęgę, której nie odmawiałeś mi nigdyś,
A w jedno słowo zamienię świat ten Nowy-Ogromny.
On siebie sam nie zna,
Nie pojmuję!
Lecz to słowo moje będzie poezją przyszłości!!!"

Czyż można jaśniej?!

I czy nie obrazuje to stałego, widocznego choćby w listach Krasińskiego, jego ROZDWOJENIA. Kto wie, gdzie znalazł by się ostatecznie, gdyby nie przemożny wpływ ojca. I czy na pewno, anielsko nieraz traktowany na scenie a grywany przez dzieweczki Orcio, tylko adoruje ojca? A może znalazła by się tam i niechęć i surowa weryfikacja?

W opowieści o złych przywódcach opowiadamy się po stronie Pankracego! W jego samotnej śmierci pod pustym i obojętnym niebem nie chcemy mu odmówić litości ani wzruszenia, jak to bywa zazwyczaj gdy umiera człowiek nieprzeciętny choć nie bez winy... Mniej litości odczuwać będziemy gdy umrze Henryk!

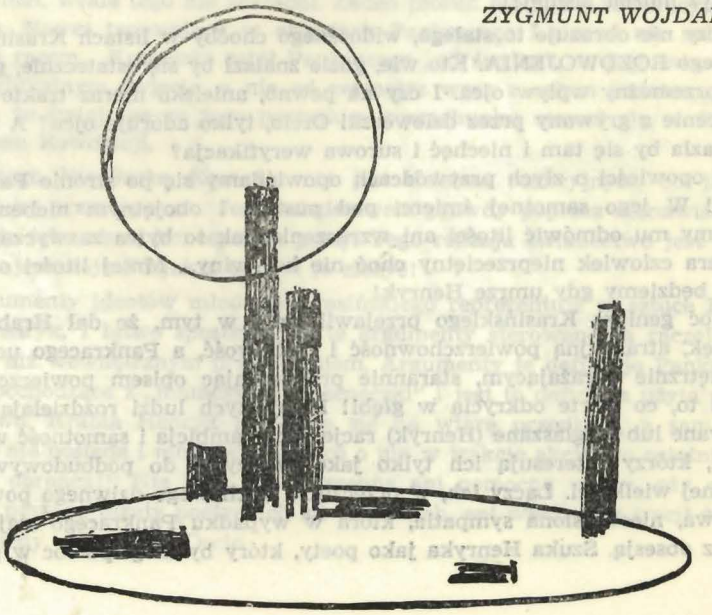
Choć geniusz Krasińskiego przejawił się i w tym, że dał Hrabiemu wdzięk, atrakcyjną powierzchowność i osobowość, a Pankracego uczynił zewnętrznie odrażającym, starannie przesłaniając opisem powierzchowności to, co warte odkrycia w głębi! Dwoje tych ludzi rozdzielają wyznawane lub wygłaszane (Henryk) racje, łączy ambicja i samotność wśród ludzi, którzy interesują ich tylko jako tworzywo do podbudowywania własnej wielkości. Łączy ich, w przeczuciu duchowego dziwnego powinowactwa, nieokreślona sympatia, która w wypadku Pankracego staje się wręcz obsesją. Szuka Henryka jako poety, który by mógł pomóc w przy-

szłym przetłumaczeniu ideałów nowego świata na Poezję, ale szuka też i bezinteresownie. Szuka nawet wtedy, gdy zwyciężył i mógłby doznać choćby chwili triumfu i odprężenia. A gdy dowiaduje się, że umarł, to jakby równoległe z wieścią i w nim umiera ostatnia twórcza siła, a zaraz potem (jakże prawidłowo) następuje śmierć rzeczywista.

A jeśli tak, cóż w tym dziwnego, że umierając nad mieczem zabitego wroga i jedynego zarazem człowieka, do którego tęsknił, doznaje halucynacji z nim właśnie związanych. Najpotężniejszym emocjonalnie momentem starcia bezpośredniego Henryka z Pankracym jest moment, w którym Hrabia przedstawia wizję panującego nad światem krzyża obejmującego go poprzez horyzonty od wschodu do zachodu. Ta sama wizja staje się ostatnią halucynacją umierającego Pankracego!!! Nie chciałbym dalej rozwijać tematu. W krótkiej wypowiedzi programowej i tak nie miałbym szans na zwalczenie jakże licznych interpretacji przeciwnych. Nie miałbym nawet ku temu prawa, wierząc w subiektywność prawd Teatru i stąd wyprowadzając przekonanie o jego wiecznej atrakcyjności.

Chciałbym tylko na zakończenie podziękować tym wszystkim, którzy pracowali razem w tym zespołowym dziele i bez względu na wynik końcowy, co zawsze niewiadome, dali z siebie wiele. A specjalnie akcentować chciałbym wysiłek tych kolegów aktorów, którzy nie grając ról czołowych wzięli na siebie odpowiedzialne zadanie wytwarzania napięć zbiorowych w Teatrze decydujących, którzy ponadto nie zupełnie w zgodzie z teatralnym regulaminem bez szemrania zgodzili się grać po kilka ról jednego wieczoru.

*Dziękuję*
*ZYGMUNT WOJDAN*



*Stefania Skwarczyńska*

# *U źródła nowatorskiego tematu „Nie-Boskiej Komedii"*

Jedną z podstawowych wartości *Nie-Boskiej Komedii*, owego przedziwnego utworu, który nie będąc arcydziełem jest równocześnie więcej niż arcydziełem — stanowi jej nowatorski temat. Idzie — oczywiście — o temat części III i IV *Nie-Boskiej Komedii*, czyli o temat jej partii rewolucyjnej. Wartość tę zawsze doceniała krytyka — od pierwszego echa utworu w „Tygodniku Emigracji Polskiej" (nr z 6 maja 1835) po dziś dzień. Z pojęciem nowatorstwa wiążą się tutaj dwie sprawy: 1. to, że rewolucyjny temat *Nie-Boskiej* nie ma poprzednika w literaturze, 2. to, że jest to temat niezmiennie fascynujący swoją społeczno-historyczną aktualnością tak w czasie powstania utworu, jak i w dziesiątki lat później. Treść i istotny sens tematu określił Krasiński w liście do Gaszyńskiego jako „walkę dwóch pryncipiów: arystokracji i demokracji"; my określimy go bardziej nowocześnie — jak ukazanie walki klas w roli motoru historii. Tak ujęty temat *Nie-Boskiej* nie ma istotnie precedensów w wielkiej literaturze; czy można bowiem uważać za poprzedników Krasińskiego w tym względzie pisarzy, którzy odtwarzali w swych utworach te czy inne rewolucyjne odcinki historii, np. Fryderyka Schillera czy Georga Büchnera? Cechą przecież znamienną tematu Krasińskiego jest to, że trudno odnieść całość fabuły *Nie-Boskiej*, ów wykładnik tematu, do któregokolwiek konkretnego odcinka historii. W gruncie rzeczy nie czynił tego nawet „Tygodnik Emigracji Polskiej", skoro zarzucał Krasińskiemu, że nietrafnie i nieprawdziwie umieścił na polskiej (!) ziemi p o w t ó r z e n i e scen straszliwego dramatu odegranego w czasie rewolucji francuskiej,[1] a zatem nie przedstawienie rewolucji francuskiej widział w *Nie-Boskiej*, lecz wykorzystanie jej dla stylizacji jakichś zdarzeń odgrywających się gdzie indziej i kiedy indziej. W tym kierunku, to znaczy w kierunku odszukania w historii dalszego materiału stylizacyjnego, poszła późniejsza krytyka, wskazując kolejno np. na opór Wandei — jako źródło stylizacji walk obrończych obozu feudalnego, na sądy trybunałów rewolucyjnych — jako źródło stylizacji sceny w części III przedstawiającej śmierć robotnika z wycieńczenia. Uderza tutaj brak odkrycia ja-

---

1 Por. J. Kallenbach, Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812—1838) t. II, Lwów 1904, s. 135 nn.

kiegoś polskiego materiału stylizacyjnego, a uderza tym bardziej, że akcja toczy się na ziemiach polskich.

Dociekanie tego typu nie wskazywały jednak na isotne źródło nowatorskiego tematu. Skąd przyszła młodemu poecie myśl przedstawienia walki klas w ostatecznej fazie rozrachunku obozu ludowego ze starym porządkiem rzeczy? Trudność odpowiedzi na to pytanie zrodziła bardzo wcześnie tezę o proroczym charakterze *Nie-Boskiej*.

Tezę tę wysnuł Mickiewicz w wykładach *Literatury słowiańskiej* i nadał jej europejską popularność przez publikację — za zachętą George Sand — w „Revue Indèpendate" (w nr z 1 maja 1843) odpowiedniej ich partii. W wykładzie VIII kursu trzeciego (z 24 stycznia 1843) powiada o dramacie anonimowego poety:

Czas jego, miejsce, postacie, wszystko to jest tworem poetyckim. Czas ten jeszcze nie nadszedł, ma on nadejść: dramat przeniesiony jest w przyszłość. Pierwszy to raz jakiś autor spóbował stworzyć dramat proroczy, opisać miejsca, wprowadzić postacie i opowiedzieć zdarzenia, które mają się dopiero kiedyś rozegrać. Rzecz jednak dzieje się w Polsce, a czasy są niezbyt od nas odległe. [2]

Koncepcję Mickiewicza podejmuje J. Klaczko, twierdząc, że dramat odgrywa się w przyszłości, nie w przeszłości. [3] Po nim teza ta staje się niemal obowiązująca: reprezentuje ją nie tylko St. Tarnowski, ale także J. Kallenbach, [4] a z późniejszych badaczy w sposób szczególnie silny T. Pini. [5]

Jest rzeczą zastanawiającą, że teza ta utrzymuje się obok badań poszukujących historycznych, ideowo-myślowych i psychologicznych źródeł natchnienia Krasińskiego, badań coraz obfitszych w miarę coraz obfitszej publikacji materiałów źródłowych do życia i twórczości Krasińskiego. Były nimi przede wszystkim jego listy i listy jego otoczenia; momentem szczytowym dla tego kierunku badań stała się publikacja korespondencji Krasińskiego z Henry Reevèem. [6]

W świetle tych materiałów poczytano za źródło *Nie-Boskiej* rozważania poety o stanie rzeczy w Europie od czasów Świętego Przymierza, a w szczególności od 1831 r., nadto powszechną wówczas atmosferę zapowiadanych i oczekiwanych zmian oraz wiążący się z nią niepokój o przyszłość. Powiada J. Kallenbach: „Filozofowie, historycy i poeci zgodnie, choć z różnych przesłanek, do jednakowych dochodzili wniosków: wiek swój, wiek

[2] Por. A. Mickiewicz, Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty. Przeł. L. Płoszewski, Dzieła, Wydanie Jubileuszowe W-wa 1955 t. XI, s. 61—62.

[3] J. Klaczko, Poezja polska w XIX wieku i poeta bezimienny, w zbiorze: Szkice i rozprawy literackie, Warszawa 1904, s. 304—306.

[4] J. Kallenbach, op. cit.

[5] T. Pini, Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość, Poznań (1928) s. 96. Autor mówi o fuzji elementów historycznych „z elementami proroczymi, gdyż ich oryginalność ujawnia rzeczy, które zjawiły się dopiero po śmierci poety".

[6] J. Kallenbach, op. cit., t. II, s. 53 nn.



XIX, uważali za czas „przejścia", przygotowawczy, niezdecydowany, gotujący drogi Deo Ignoto".[7]

W wyniku studiów nad korespondencją Krasińskiego z Reevèem trzy szczególnie momenty dorzucono do dotychczasowych poglądów na źródła natchnienia Krasińskiego:

1. Powstanie listopadowe, które młody poeta coraz silniej z biegiem miesięcy interpretował jako rewolucję społeczną. J. Kallenbach jeszcze nieśmiało, ale T. Pini w sposób zdecydowany uznał, że temat *Nie-Boskiej* ukształtował się na zasadzie powolnego przesunięcia tematu powstania listopadowego w zagadnienie rewolucji ludowej. Było ono — jego zdaniem — jeszcze tłem w tej fazie poematu, w której nosił on tytuł *Mąż*.[8] Tezę tę powtórzył B. Suchodolski w komentarzu do *Nie-Boskiej Komedii* w wydaniu Biblioteki Polskiej.[9]

2. Rozruchy w Anglii w związku z reform-billem, o których donosił przyjacielowi Henry Reevèe. Moment ten wydaje się J. Kallenbachowi tak dalece ważny, że nie waha się on uważać Reeve'a za bezwiednego współtwórcę tematu *Nie-Boskiej*.[10]

3. Saint-simonizm, którym, jak wynika z korespondencji z Reeve'em, gorąco się poeta interesował, widząc przyszły świat według założeń i wyobrażeń saint-simonistów. Teza o saint-simonizmie jako o podstawowym źródle tematu *Nie-Boskiej* — już sformułowana przez Kallenbacha — rozrosła się do tezy czołowej w monografii J. Kleinera.

Należy przy tym stwierdzić, że Kleiner widzi ukształtowanie się tematu *Nie-Boskiej* w dwóch niejako rzutach. W pierwszym rzucie miały zadecydować o jego genezie wypadki społeczno-polityczne, które rozegrały się w Polsce, we Francji i w Anglii, przekształcając się w temat bardziej ogólny na drodze specyficznego procesu twórczego.

Gdzie toczy się akcja części III i IV *Nie-Boskiej Komedii*? Wiadomo, że w części III — w okolicach Okopów Św. Trójcy i w majątku hr. Henryka, położonym od nich niezbyt daleko, a w części IV — w samych Okopach Św. Trójcy, na dziedzińcach i basztach warowni oraz w katedrze mieszczącej się w obrębie szańców. Jakie mogły być przyczyny wyboru Okopów Św. Trójcy na miejsce rewolucyjnej akcji *Nie-Boskiej*, owej rzeczywistej warowni u ujścia Zbrucza do Dniestru?

Odpowiedź na to pytanie bywała dotąd dwojaka. Komentatorowie *Nie-Boskiej* w wydaniu Naszej Biblioteki z 1952 r. są zdania, że poecie chodziło tu o nazwę symboliczną, nie zaś o określoną, konkretną miejscowość. „Nazwa = Św. Trójca = — powiadają — podkreśla obronę wiary chrześcijańskiej jako cel obozu hr. Henryka, a jednocześnie nawiązuje

[7] Ib., s. 53.

[8] T. Pini, op. cit., s. 107 nn.

[9] Z. Krasiński, Nie-Boska Komedia. Opr. B. Suchodolski, cz. II, Objaśnienia i przypisy, Warszawa (b. d.), s. 35 nn.

[10] Z. Krasicki, Nie-Boska Komedia. Opr. Z. Libera i E. Sawrymowicz, s. 74, przyp.

do walk obronnych toczonych przez dawną szlachtę przeciwko pogańskim Tatarom"... J. Kallenbach sugerował niegdyś dyskretnie, że dobór miejsca rewolucji akcji *Nie-Boskiej* wiąże się z wrażeniami poety z tych okolic z czasów jego chłopięcej podróży na Podole w 1825 r., z jego pejzażem jarów naddniestrzańskich. Idąc w tym kierunku można by przyjąć, że nie bez wpływu na ten wybór stały się jego ówczesne refleksje dotyczące doli chłopów, refleksje, którym dał wyraz w swoim *Dzienniku podróży*.

Do wyjaśnienia jednak wyboru Okopów Św. Trójcy na miejsce rewolucyjnej akcji *Nie-Boskiej* nie wydaje się nam wystarczający ani wzgląd poety na ich „symboliczną nazwę", ani wzgląd na doznane w tych stronach wrażenia estetyczne czy na dokonane tutaj obserwacje społeczno-klasowe. Przede wszystkim nie wydaje nam się prawdopodobne, by Okopy Św. Trójcy zjawiły się w poemacie w oderwaniu od swej własnej historii. Być może, że nie bez znaczenia dla ich wyboru były najdawniejsze momenty historyczne, dotyczące założenia i roli warowni, a więc inicjatywa Jana III Sobieskiego jej założenia „dla łatwiejszego odzyskania Kamieńca z rąk tureckich", z rąk wrogów wiary chrześcijańskiej, czyli jej dalsze dzieje, w których nie brakło momentów bohaterskich, jakie w nie wnieśli swą dzielnością Michał Brandt, pułkownik arkabuzjerów, i regimentarz pułkownik Jakub Kalinowski „trapiąc podjazdy nieprzyjacielskie" i zdobywając jeńców. Ale na pewno nie był obojętny dla wyboru Okopów Św. Trójcy — i to z wielu względów — fragment ich historii z czasów konfederacji barskiej. A więc to, że w 1770 r. Kazimierz Pułaski zajął na czele garstki konfederatów zamek Św. Trójcy i nie tylko dzielnie wytrzymał oblężenie, ale także nękał nieprzyjaciela zbrojnymi wypadami z warowni. A więc to, że w kościółku znajdującym się wewnątrz szańców zamknęło się kilku konfederatów nie chcąc się poddać Rosjanom, że bronili się do ostatka, czyli aż do śmierci, którą znaleźli pod gruzami kościółka.[11]

Nie mógł Krasiński nie znać epizodu „barskiego" Okopów Św. Trójcy, a to tym bardziej, że z konfederacją barską byli jak najsilniej powiązani jego przodkowie i że aktualnie byli Krasińscy związani z okolicami Okopów Św. Trójcy przez swój dziedziczny majątek Dunajowce, o osiem mil od nich odległy. Przypomnijmy, że czołową osobistością konfederacji barskiej był ks. Adam Krasiński, biskup kamieniecki, a więc rezydujący o trzy mile od Okopów Św. Trójcy. Być może, że to katedrę kamieniecką przeniósł Krasiński w miejsce skromnego kościółka w obręb warowni Św. Trójcy i że w osobie arcybiskupa — który poświęcił sztandar ostatnich obrońców porządku i który gestem interrexa, (pamiętamy, jaki był stosunek konfederatów do Stanisława Augusta!) mianował hr. Henryka wodzem „w ostatnim naszym państwie" — upamiętnił słynnego biskupa

---

11 Według Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, t. VII, Warszawa 1886, s. 432.



Adama Krasińskiego. Przypomnijmy, że inną wybitną osobistością konfederacji barskiej był Michał Krasiński, od 1759 r. marszałek generalny konfederacji. Jego to młodszego syna, Jana — późniejszego działacza Sejmu Czteroletniego, a dziadka Zygmunta[12] — wychował po śmierci ojca właśnie biskup Krasiński. Dodajmy, że dziedziczne Dunajowce nie znajdowały się dalej od Okopów Św. Trójcy niż dobra hr. Henryka.[12a]

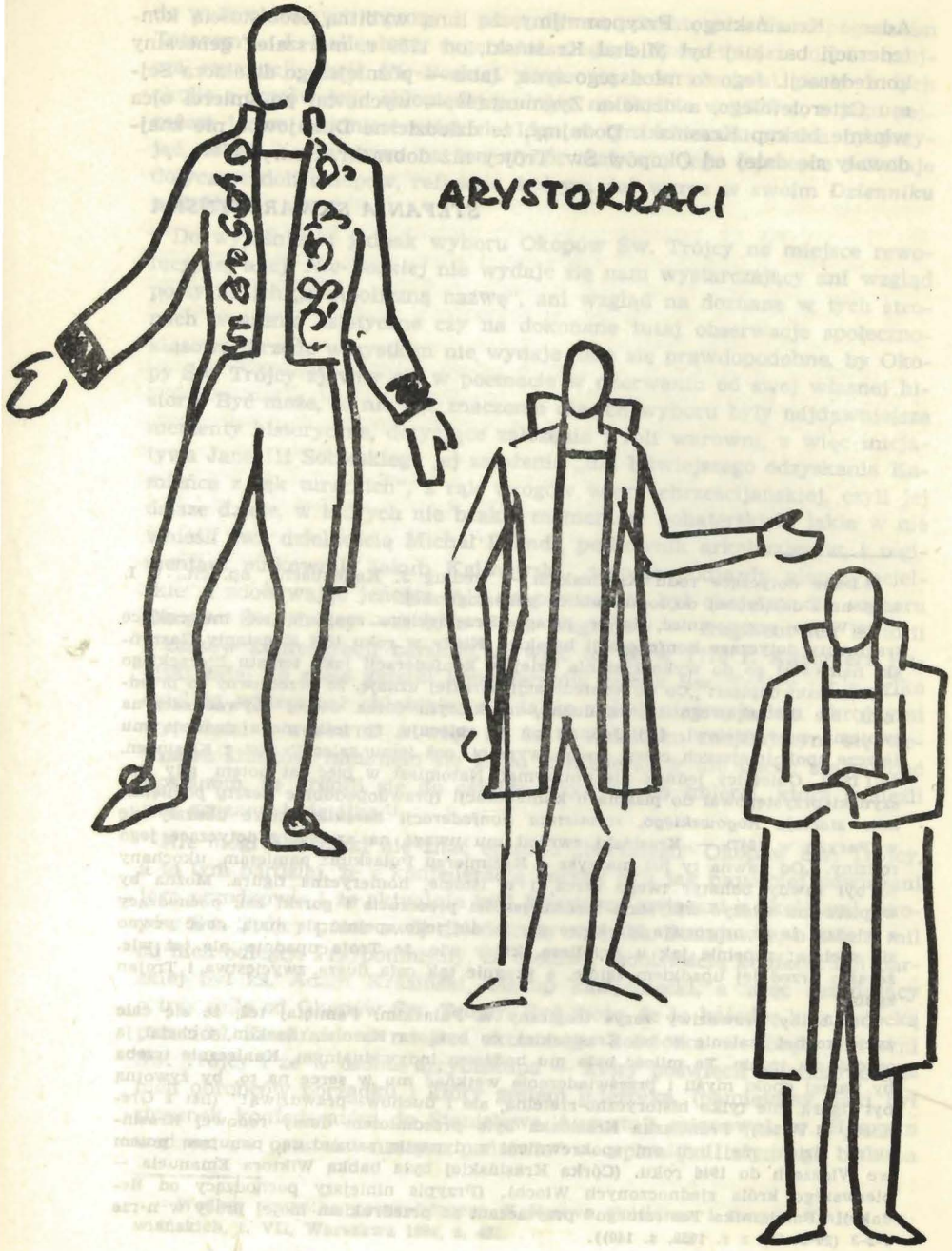
*STEFANIA SKWARCZYŃSKA*

---

12 Dane dotyczące rodu Krasińskich — według J. Kallenbacha, op. cit., t. I, s. 14 nn i dołączonej do tomu tablicy genealogicznej.

12a Warto przypomnieć, że w listach Krasińskiego znajdują się interesujące fragmenty dotyczące konfederacji barskiej. Kiedy w roku 1837 Konstanty Gaszyński namawiał go do wykorzystania dziejów konfederacji jako tematu literackiego — Krasiński odpisał: „Co do konfederacji barskiej uznaję, że przedziwny to przedmiot, ale do takowego zbywa ducha, na którym coraz więcej zbywać zaczyna twojemu przyjacielowi. (...) Jednak on ci obiecuje, że jeśli nieba dozwolą mu jeszcze spokojniejszych chwil, to on wypełni, coś jemu zalecił" (list z Kissingen, 6 VI 1837). Obietnicy jednak nie dotrzymał. Natomiast w pięć lat potem, gdy Gaszyński przystępował do pisania o konfederacji (prawdopodobnie *Reszty pamiętników Macieja Rogowskiego, rotmistrza konfederacji barskiej*, które ukazały się w Paryżu w 1847) — Krasiński zwrócił mu uwagę na szczegóły dotyczące jego rodziny. „Od dawna ty już marzysz o Kazimierzu Pułaskim; pamiętam, ukochany to był zawdy bohatyr twego serca, i w istocie, homeryczna figura. Można by w pierś mu włożyć wszystkie teraźniejszości przeczucia i gorzki żal, pochodzący z wiedzy, że te proroctwa Markowe nie za dni jego spełnić się mają, choć pewno się spełnią; zupełnie jak u Achillesa, który wie, że Troja upadnie, ale też wie, że sam przed jej upadkiem zginie, a pragnie tak całą duszą zwycięstwa i Trojan zguby!

Oto byłby prawdziwy zarys tragiczny w Pułaskim. Pamiętaj też, że się całe życie kochał szalenie w tej Krasińskiej, co była za Karolem Saskim, i chciał ją osadzić na tronie. Ta miłość była mu bodźcem indywidualnym. Kaniecznie trzeba by naszej epoki myśli i przeświadczenia wetknąć mu w serce na to, by żywotną był figurą, nie tylko historyczno-rzetelną, ale i duchowo-prawdziwą!" (list z Grenobli, 21 V 1843). Franciszka Krasińska była przedmiotem dumy rodowej Krasińskich; dzięki niej byli oni spokrewnieni z dynastią sabaudzką, panującą potem we Włoszech do 1946 roku. (Córka Krasińskiej była babką Wiktora Emanuela — pierwszego króla zjednoczonych Włoch). (Przypis niniejszy pochodzący od Redakcji „Pamiętnika Teatralnego" przytaczam za przedrukiem mojej pracy w n-rze 1-2-3 (29-30-31) z r. 1959, s. 140)).




Piotr Kuncewicz

# Czarne światło katastrofy

I cóż to właściwie obchodzi czytelnika czy widza w roku 1971 z czego, z jakich impulsów narodził się dramat w roku 1835? Heglizm tam działał czy karbonaryzm, kult dla ojca czy przypadkowa rozmowa z francuską pomywaczką? Filozofia czy biografia? Zapewne, dla historyka literatury to sprawy wagi olbrzymiej, ale też dla niego tylko. Zazwyczaj jednak czytamy książki z perspektywy własnego czasu, choćby od urodzin autora upłynęły już tysiąclecia. Nie inaczej więc z *„Nie-Boską Komedią"*. Skoro chcemy ją czytać i oglądać to nie z szacunku dla archiwaliów, ale dla jej mocy aktualnej. Dlatego, że znalazło się dla niej miejsce w dzisiejszych wątpliwościach i sporach, we współczesnym systemie myślowym. I komentarz od tego miejsca powinien się zaczynać.

Wizja zagłady jaką *„Nie-Boska"* roztacza nie jest wyłączną osobliwością Krasińskiego. W ogóle katastrofizm to prastary motyw występujący we wszystkich chyba mitologiach, we wszystkich kulturach. W kulturze współczesnej także. Poezja polska międzywojennego dwudziestolecia jedne ze swoich najwspanialszych kart zawdzięcza właśnie katastrofizmowi od Czechowicza po Jastruna. Nie zawsze jasne są powody dlaczego przewidywanie rychłego końca zajmowało tyle miejsca we wszystkich cywilizacjach. W każdym razie apokalipsa, „dzień namiotów na forum", rok tysiączny, rewolucja społeczna czy wizja atomowej zagłady

są zawsze na zawołanie. Katastrofa ma bowiem wiele postaci i wariantów. Może być kataklizmem kosmicznym, społecznym, narodowym. Może stanowić ostateczny koniec wszelkiego życia czy kultury, a może też być wstępem do nowej, może jeszcze świetniejszej epoki.

W tym sensie *„Nie-Boska Komedia"* nie przestając być wizją dziewiętnastowieczną i romantyczną jest przecież wyrazem nie tyle tęsknot co niepokojów wiekuistych. Z tym, że proroctwo w niej zawarte przecież się jakoś spełniło. Rewolucja nadeszła. Na wielkich obszarach świata monarchowie i magnaci albo zginęli, albo utracili swoje posiadłości i władzę. I rewolucja rzeczywiście była niszczycielska i na określony sposób tworzyła chaos. To prawda. Ale równocześnie pierwiastek konstruktywny był w niej o wiele silniejszy niż przewidywał Krasiński, a nawet jego Pankracy. Cóż, w roku 1835 jeszcze nie dało się przewidzieć *Manifestu komunistycznego...*

Problem jest jednak ogólniejszy i rewolucja w tym wypadku symbolizuje szersze problematyki. Hrabia Henryk przecież nie tylko posiadania broni. Przeciwnie, to co najistotniejsze to ideologia. U Krasińskiego po prostu chrześcijaństwo. Ale przez sto kilkadziesiąt lat optyka zmieniła się nieco. Chrześcijaństwo jest dziś dla nas raczej składnikiem ogólniejszej formacji kultury, kultury — śródziemnomorskiej.

Akcenty zresztą padają inaczej, bo formacja owa, jak się okazało może przyjmować postać materialistyczną czy agnostyczną, gdzie chrześcijaństwo jest elementem tradycji i to raczej estetycznej niż ideowej. I owa formacja istotnie bywa zagrożona. Ale wcale nie przez rewolucję, raczej przez mknące pędem ogromnym przemiany technologiczne, przez nowy obyczaj etc. Czasem właśnie to, co rewolucyjne chroni swoją śródziemnomorską tradycję. Wszystko się przemieniło i jak się zdaje Jan lub Paweł łatwiej dogadaliby się z Pankracym niż z hrabią Henrykiem.

Ale właśnie strony rewolucyjnej Krasiński nie czuł, nie rozumiał i chyba rozumieć nie mógł. Tym mniej mógł pojąć jak będzie wyglądała za lat sto i trudno mieć mu to za złe. Ale czy rzeczywiście o ścisłość realiów idzie? Nie, jest całkiem obojętna podobnie jak obojętny w istocie rzeczy jest fakt czy Krasiński był postępowy czy wsteczny. Przewidywał, miał odwagę przewidywania i to co pisał nie było jakimś ostrzeżeniem ku zbudowaniu warstw posiadających, jakąś dydaktykę dla wstecznych ile, że przyszłość nosiła piętno fatalistyczne. Nie ma po co ostrzegać przed nieuchronnym.

Jest tu natomiast sprawa inna i jak się zdaje ogromnie doniosła. Mianowicie postawa jaką człowiek przyjmuje wobec katastrofy swojego świata. To przecież problem par excellence dwudziestowieczny, obecny u legiona pisarzy, od Malraux po Mertxona. Można być zwyczajnym tchórzem i tak właśnie zachowuje się większość arystokratów. Można też walczyć do końca, już bez wiary w zwycięstwo, po prostu dla obrony swojej ludzkiej godności. Hrabia Henryk przyjmuje taką postawę jaką



zajmą bohaterowie Kafki, których proces musi być przegrany, ale których protest nadaje sens światu.

Czy nie za daleko sięgam? Czy można łączyć gest romantyczny z egzystencjalistyczną negacją Sartre'a i Kafki? Wydaje mi się, że w tym wypadku można choć, oczywiście, podglebie filozoficzne musi być w obu wypadkach bardzo odmienne. Postawa bohatera jest wszakże identyczna. Tyle, że protest kieruje się ku czemu innemu, nie przeciw metafizycznemu losowi a przeciw koniecznościom, uznawanym koniecznościom historii. A poza tym bohater romantyczny ma moc nieznaną jego dwudziestowiecznym następcom — poezję.

Tu dochodzimy do punktu, który w istocie jest najmniej współczesny. Pozycja poezji i poety zdewaluowała się przecież tymczasem mocno. Na początku dziewiętnastego wieku, i to w Polsce szczególnie, poeta był kimś pokrewnym magowi i kapłanowi a więc zajmował w społeczeństwie, przynajmniej teoretycznie pozycję szczególnie wysoką i niedostępną. Zapewne, zarówno ojciec jak i matka Orcia wzdrygnęliby się słysząc, że po prostu o miejsce w społeczeństwie idzie: procesy mistyfikacyjne były pod tym względem szczególnie silne. W tej chwili poetów lepszych i gorszych jest w Polsce kilka a może i więcej tysięcy. Z ich społecznego prestiżu pozostało bardzo niewiele albo i nic zgoła. A i poezję samą sprowadzono na ziemię — jest, owszem, poważną potrzebną społeczną ale właśnie potrzebną a nie jakąś siłą magiczną. Trudno też sobie wyobrazić jakąś matkę, która oszalałaby ze zgrozy, że jej syn nie zostanie poetą.

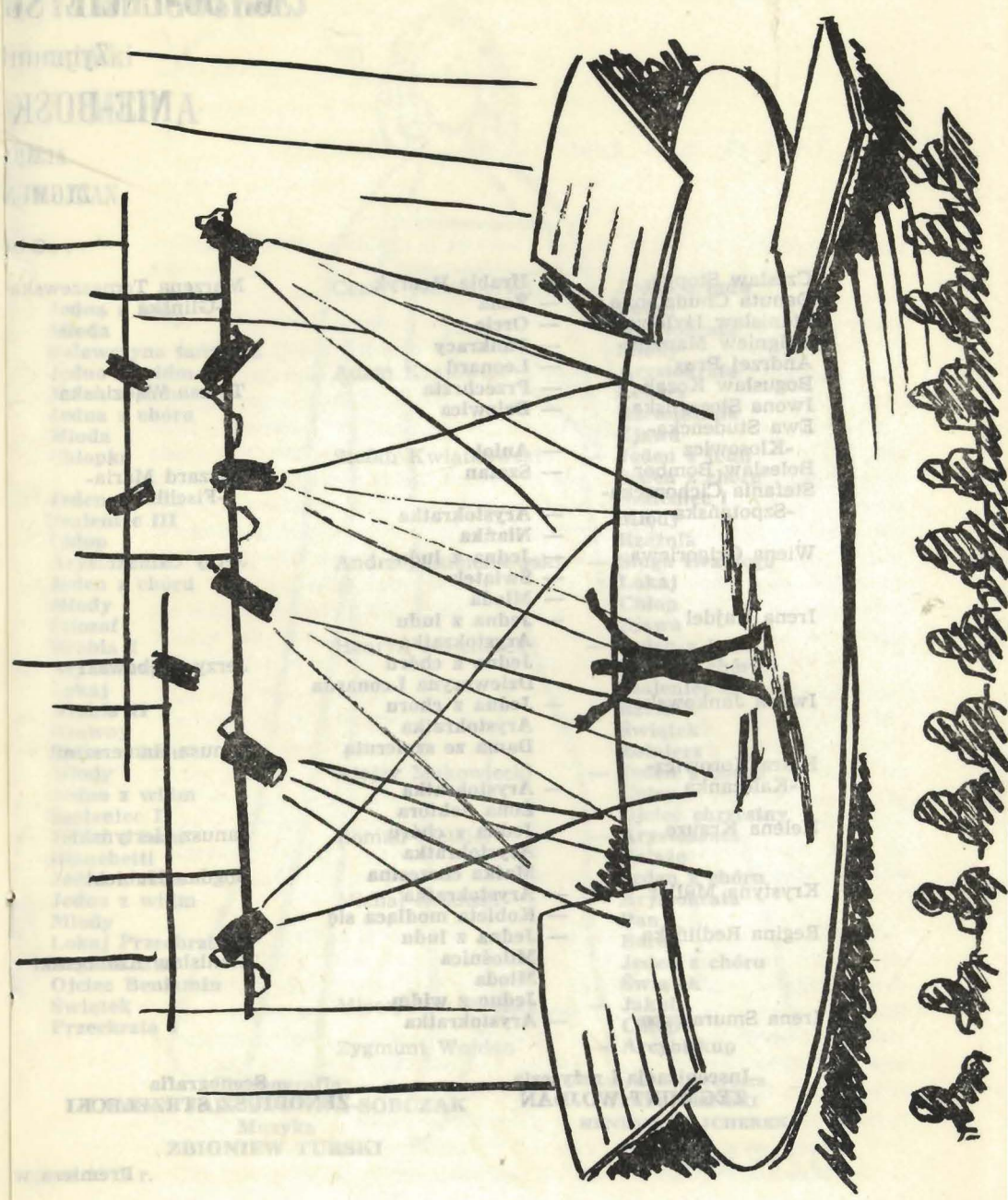
Jednak w czasach Krasińskiego było inaczej. I dramat ma właściwie dwa wielkie wątki. Rewolucji-katastrofy i przemiany poety w człowieka czynu. Wątek drugi nie był wyjątkiem. W człowieka czynu przemienia się i Kordian i Gustaw-Konrad. Zastanówmy się jednak czy taka przemiana nie zdarza się i współcześnie przyznając nieco racji romantycznej dramaturgii. Znane są upodobania artystyczne wielkich polityków, a pomniejszych przywódców politycznych o artystycznej i uduchowionej przeszłości dałoby się wymienić wielu. Krasiński nie odbiegał więc od rzeczywistości tak bardzo jak można by sądzić bez chwili namysłu.

Ze sprawą poezji w ścisłym związku zostaje konflikt dwóch centralnych postaci dramatu: Henryka i Pankracego. Są to wrogowie, zgoda. Ale wrogowie szczególni, zastanawiająco mimo wszelkich sprzeczności bliscy sobie. Nie tylko dlatego, że Pankracy chce uratować Henryka czy nawet przeciągnąć go do swojego obozu i nie dlatego, że podczas rozmowy prawią sobie w istocie rzeczy komplementy. Lecz łączy ich także wspólny los i kaliber osobowości. Najbardziej jednak to, że są osobowościami dopełniającymi się, stanowiąc jakby jednego człowieka. Chwilami można by nawet podejrzewać, że Pankracy jest po prostu inną realizacją hrabiego Henryka z pierwszych aktów. Taki byłby mąż Marii, gdyby przystał do obozu rewolucyjnego. I kiedy Henryk spotyka się z Pankracym to można

sobie tę scenę wyobrazić jako dialog z lustrem. Ostatecznie przeminą obaj i to w tej właśnie chwili, która ich wyniosła najwyżej.

Jeśli scena ostatnia nie oznacza kresu dziejów, Sądu Ostatecznego to dzieło Pankracego poprowadzi Leonard a może i nie on nawet, może pomniejsi, rozmnożeni niższego lotu lecz większej konkretności następcy. Minie dramat rewolucji, minie dramat wielkich osobowości. Ale to już perspektywy wybiegające poza *„Nie-Boską Komedię"*. Krasiński nie był wieszczem przyszłości składanej i codziennj. Jego wyobraźnia dobiegała jedynie do apokalipsy. Ale też był jednym z niewielu pisarzy świata, który zmierzył się z tym tematem i zmierzył na tyle zwycięsko, że mimo iż wszystko, co prorokował, już się zdarzyło jego dramat nie utracił aktualności. I chyba nie utraci w przyszłości.

*PIOTR KUNCEWICZ*



# W 50-LECIE SCENY BYDGOSKIEJ

Zygmunt Krasiński

# NIE-BOSKA KOMEDIA

ADAPTACJA

ZYGMUNT WOJDAN

Obsada:

Czesław Stopka — **Hrabia Henryk**
Danuta Chudzianka — **Żona**
Stanisław Iżyłowski — **Orcio**
Zbigniew Mamont — **Pankracy**
Andrzej Prus — **Leonard**
Bogusław Kozak — **Przechrzta**
Iwona Słoczyńska — **Dziewica**
Ewa Studencka-Kłosowicz — **Anioł**
Bolesław Bombor — **Szatan**
Stefania Cichoracka-Szpotańska — **Arystokratka**
— **Niańka**
Wiena Grigoriewa — **Jedna z ludu**
— **Świątek**
— **Młoda**
Irena Hajdel — **Jedna z ludu**
**Arystokratka**
**Jedna z chóru**
**Dziewczyna Leonarda**
Iwona Jankowska — **Jedna z chóru**
**Arystokratka**
**Dama ze szpicrutą**
Klara Korowicz-Kałczanka — **Arystokratka**
**Żona doktora**
Helena Krauze — **Jedna z chóru**
**Arystokratka**
**Matka chrzestna**
Krystyna Müller — **Arystokratka**
— **Kobieta modląca się**
Regina Redlińska — **Jedna z ludu**
**Miłośnica**
**Młoda**
**Jedno z widm**
Irena Smurawska — **Arystokratka**

Marzena Tomaszewska-Glińska — **Jedna z ludu**
**Młoda**
**Dziewczyna tańcząca**
**Jedno z widm**
Teresa Wądzińska — **Jedna z ludu**
**Jedna z chóru**
**Młoda**
**Chłopka**
Ryszard Maria-Fischbach — **Jeden z ludu**
**Szaleniec III**
**Chłop**
Jerzy Gliński — **Arystokrata**
**Jeden z chóru**
**Młody**
**Filozof**
**Hrabia I**
Jerzy Głębowski — **Arystokrata**
**Lokaj**
**Hrabia II**
**Krewny**
Janusz Hamerszmit — **Jeden z ludu**
**Młody**
**Jedno z widm**
**Szaleniec II**
Janusz Hertyński — **Jeden z ludu**
**Blanchetti**
Bogdan Hubicki — **Jeden z ludu**
**Jedno z widm**
**Młody**
**Lokaj Przechrzta II**
Stanisław Kamberski — **Arystokrata**
**Ojciec Beniamin**
**Świątek**
**Przechrzta I**

Cezary Kazimierski — **Jeden z ludu**
**Lokaj**
**Arystokrata**
**Młody**
Adam Krajewicz — **Arystokrata**
**Lekarz**
**Rzemieślnik**
**Zjawa**
Stefan Kwiatkowski — **Jeden z ludu**
**Jeden z chóru**
**Szaleniec I**
**Młody**
**Rzeźnik**
Andrzej Łubieniewski — **Sługa Hrabiego**
**Lokaj**
**Chłop**
**Zjawa**
Henryk Majcherek — **Jeden z ludu**
**Jeden z chóru**
**Szaleniec II**
**Rzeźnik**
**Świątek**
**Żołnierz**
Alojzy Makowiecki — **Jeden z chóru**
**Chłop**
**Ojciec chrzestny**
Roman Metzler — **Arystokrata**
**Książę**
**Jeden z chóru**
Michał Rosiński — **Arystokrata**
**Pan**
**Baron**
**Jeden z chóru**
**Świątek**
Mieczysław Wielicz — **Jakub**
**Chłop**
Zygmunt Wojdan — **Arcybiskup**

**Inscenizacja i reżyseria**
**ZYGMUNT WOJDAN**

**Scenografia**
**ZENOBIUSZ STRZELECKI**

**Choreografia**
**JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK**
**Muzyka**
**ZBIGNIEW TURSKI**

**Asystenci reżysera**
**JERZY GLIŃSKI**
**HENRYK MAJCHEREK**

**Premiera w lutym 1971 r.**

DZIEWICA

Stefania Skwarczyńska

# Dramat – literatura czy teatr?

Ciągle jeszcze zachodzi u nas — i to we względnie szerokim zasięgu społecznym — pewne zasadnicze nieporozumienie między widzem teatralnym a teatrem, a ściślej: między widzem teatralnym, a dziełem sztuki teatralnej. Bywa, że ten czy ów widz teatralny daje temu nieporozumieniu publicystyczny wyraz, gdy — wchodząc w kompetencje krytyka teatralnego, którym nie jest — staje w obronie rzekomo pokrzywdzonego przez teatr dramaturga, a to w imię jakiejś ponoć obowiązującej teatr „wierności" w stosunku do literackiego tekstu dramatu. Rzecz zupełnie tak wygląda, jakby do powszechnej świadomości dotąd nie dotarła wieść o samoistności sztuki teatralnej, uznanej przecież ostatecznie w teorii, i w praktyce teatralnej, już przynajmniej w początkach XX wieku. Wydaje się, że głównym źródłem tego nieszczęsnego nieporozumienia jest wadliwe pojmowanie samej n a t u r y dramatu. Ciągle jeszcze patrzy się u nas na dramat jako na pisany tekst literacki, ciągle jeszcze traktuje się teatr jako instytucję usługową wobec literatury, której zadaniem jest jakoby tak zwany „wierny" przekaz utworu literackiego. Bo też ciągle jeszcze dramat uchodzi za trzeci rodzaj literacji, obok epiki i liryki.

Od tego rodzajowego trójpodziału w poetyce nie potrafimy się oderwać, mimo iż jest to koncepcja naukowo przestarzała, równocześnie mocno sędziwa, a nie pradawna, bo sformułował ją ostatecznie humanista, A. Minturno, w roku 1559 w swym traktacie *De poeta libri sex*. Zakorzeniła się ona tak silnie w poetyce, że nie zdołano jej podważyć naświetleniem dramatu z pozycji zagadnień teatru, choćby z punktu widzenia właściwie odczytanej *Poetyki* Arystotelesa, czy z długo popularnej *Poetyki* Jules de La Mesnandiere'a (1639), gdzie dramat został ujęty poprzez poetykę teatru.

Z pewną goryczą przychodzi stwierdzić, że rodzajowy trójpodział Minturna, a więc pogląd, że dramat to trzeci, obok epiki i liryki, rodzaj literacki, stanowi po dziś dzień podstawę nauczania poetyki w szkole średniej, a bywa że i na ćwiczeniach uniwersyteckich, co przysparza naszej szkole nauczycieli o poglądach w nauce już przezwyciężonych. A że obecnie coraz szersze kręgi młodzieży zostają objęte szkołą średnią — owo wpajanie jej błędne mniemanie o dramacie podcina możliwość właściwego wychowania widza teatralnego, co stanowi przecież jeden z kilku celów wychowania estetycznego, które stawia sobie nasza szkoła.

Czy młody widz, przeświadczony, że dramat to trzeci rodzaj literacki

i że teatr powinien służyć literaturze, „reprodukując" wiernie ów utwór literacki — i to może jeszcze w iluzjonistyczno-naturalistycznej oprawie — jest w stanie pojąć i estetycznie przeżyć dzieło sztuki swoistej i pełnoprawnej? A czy w ślad za tym nie odpadną ze sfery jego zainteresowania już nie tylko pasjonujące dzieje teoretycznych bojów o miejsce sztuki teatralnej wśród innych sztuk, a także znakomite osiągnięcia naszych artystów teatru, takich jak m. in. Schiller, J. Osterwa, W. Horzyca, E. Wierciński, osiągnięcia stanowiące chlubę historii polskiego teatru, i wkraczające niekiedy w historię teatru światowego? Wróćmy jednak do zagadnienia natury dramatu. Utwór literacki — epicki czy liryczny — jest ze swej natury przeznaczony do odbioru bądź wzrokowego, bo czytelniczego, bądź słuchowego, bo poprzez recytację, w tej samej postaci, którą utrwalił tekst pisany. W postaci językowej. Język jest tworzywem sztuki literackiej, i to tworzywem jedynym. Twórca wypracowuje swoje dzieło wyłącznie z tego tworzywa, poddając je organizacji, odpowiedniej do swoich ideowych i artystycznych zamysłów. Inaczej rzecz się przedstawia w odniesieniu do dramatu. Oczywiście dramatu właściwego, a nie utworu literackiego o formalnych pozorach dramatu, uzyskanych np. przez wprowadzenie dialogu niezależnego, przez komentarz odautorski imitujący didaskalia, a choćby przez podział na akty. Bo wówczas mamy do czynienia z tzw. dramatem literackim, zwanym także dramatem książkowym (Lesedrama), z natury swej tworem literackim, bo przeznaczonym do recepcji czytelniczej lub recytacyjnej w postaci utrwalonej tekstem językowym. Historia literatury zna sporo takich utworów, chociażby o charakterze poematu dramatycznego, pojawiającego się tak licznie w dobie romantyzmu czy modernizmu.

Czy chcemy przez to powiedzieć, że teatru nie obchodzi dramat literacki, dramat książkowy? Z pewnością może go obchodzić, i w praktyce, jak wiemy, obchodzi, ale obchodzi go w podobny sposób, jak każdy inny utwór literacki, jak powieść, czy nowela (np. Prusa *Emancypantki, Placówka*). Pod warunkiem, że znajdzie się dramaturg, który potraktowawszy taki dramat literacki (powieść, nowela) jako pewien już raz artystycznie zorganizowany budulec, ukształtuje zeń właściwy dramat teatralny. Będzie to kwestią tzw. adaptacji teatralnej utworu literackiego, sprawy zresztą bogatej w różnorodną problematykę.

Od dramatu literackiego, książkowego odróżniamy dramat właściwy, zwany także dla wyrazistości dramatem teatralnym. Otóż utwór tego typu jest przeznaczony ze swej natury do odbioru w postaci widowiskowej, a więc innej niż językowa postać w odbiorze utworu literackiego. Oznacza to, że postać w jakiej dramat teatralny dociera z racji swego przeznaczenia do odbiorcy, nie jest postacią językową, lecz postacią uorganizowaną z tworzyw rozmaitych, w tym także, acz niekoniecznie, z tworzywa językowego. I niech nas tutaj nie łudzi graficzny zapis utworu dramatycznego, bo jest to istotnie tylko zapis, utrwalający w sposób mniej lub bardziej pełny skomponowany utwór, nie zaś literacki tekst językowy,



jednoznaczny z utworem. Mówiąc o niepełnym zapisie mamy tu na myśli przemilczenie np. konwencji obowiązujących w tym typie teatru, do którego zaadresowany został utwór, konwencji dotyczących m. in. organizacji sceny, ruchu scenicznego, a znanych ówcześnie powszechnie. Zapis dramatu teatralnego „sam w sobie" nigdy nie odzwierciedla w pełni skomponowanego utworu.

O jakich tworzywach dramatu teatralnego jest tutaj mowa? O tych, bez których nie ma widowiska teatralnego, a więc o tych, które właściwe są sztuce teatru. Należą do nich: konkretna osoba aktora, konkretna przestrzeń sceniczna, konkretny czas przedstawienia, a także — w zależności od etapu rozwojowego teatru oraz jego typu — muzyka, światło, mowa — żywa mowa. Tak więc w zespół tworzyw teatralnych wchodzi także tworzywo językowe, w formie jednak mówionej, nie pisanej. Znaczenie jego w sztuce teatralnej jest bezsporne; świadczą o tym dzieje dramatu, dzieje teatru. Wyposaża ono postaci sceniczne w człowieczy atrybut najdoskonalszego — bo językowego — porozumiewania się, w narzędzie myśli. Niemniej wypada stwierdzić, że tworzywo językowe nie jest tworzywem nieodzownym w sztuce teatralnej, w przeciwieństwie do takich tworzyw, jak konkretna osoba aktora, konkretna przestrzeń sceniczna, konkretny czas przedstawienia. Jest faktem, że — drogą konwencji — można wyłączyć tworzywo językowe z zespołu tworzyw teatralnych, czego dowodem pradawny, a odradzający się współcześnie, teatr mimiczny. Mogą je również wyłączyć szczególnie okoliczności historyczne, bynajmniej nie zabijając przez to dramatu teatralnego, lecz kształtując nowe jego typy.

Osiemnastowieczne piece àla muette i piece à ècritaux — to gatunki dramatyczne jarmarcznego teatru w Paryżu, powstałe w wyniku wyłącznego przywileju Komedii Francuskiej do posługiwania się dialogiem; oczywiście, chodziło o konkurencję w zakresie frekwencji. Rzeczywistość zdementowała błędne mniemanie, a frekwencja w teatrze jarmarcznym tylko się wzmogła. W pièce à la muette „dialog" składał się z sylab bez związku ułożonych w schematy wierszowe, lecz intonacja i gest aktora nadawały im zamierzony sens, służąc w dodatku parodii repertuaru i stylu gry w Komedii Francuskiej. W pièce à ècritaux repliki były początkowo prezentowane na pasmach papieru, przyczepionych do kostiumów aktorów, później spuszczane z góry na plakatach, przy czym publiczność na podaną melodię śpiewała zaprezentowany tekst. Dzięki zespoleniu działań sceny i widowni zarysowała się tu nawet jakby nowa forma teatralna...

Dodajmy, że traktując jako nietykalne każde słowo zapisu dramatu teatralnego zapominamy o czasach, w których kwitła commedia dell'arte, niemal odbywająca się bez autorskiego zapisu. Do dramaturga należała kompozycja fabuły i sytuacji dramatycznych (tzw. „canevas"), natomiast obowiązkiem i przywilejem aktora była „improwizacja" sytuacyjnych wypowiedzi postaci scenicznych. Ileż natrudził się jeszcze Goldoni, aby skłonić aktorów do rezygnacji z tego przywileju, do wygłaszania skompono-

wanych przez dramaturga — modłą francuskiego klasycyzmu — wypowiedzi postaci!

Przypominamy te historyczne fakty nie po to, aby zalecać powrót do nich — zbyt ważne jest tworzywo językowe w dramacie teatralnym — ale po to, by podkreślić że tworzywo jęykowe nie należy do niezbędnych tworzyw sztuki teatralnej, a tym samym — aby ostro odciąć dramat od literatury, która zaanektowała go jako trzeci rodzaj.

HRABIA

Żeby nie mnożyć nieporozumień dorzućmy jednak nawiasem, iż z tego stanu rzeczy nie wynika postulat wyłączenia dramatu teatralnego z pola zainteresowań nauki o literaturze. Wręcz przeciwnie: powinien on znaleźć się na tym polu. Jednakowoż nie z racji swej rzekomej przynależności do literatury, lecz w imię nieodzownego dziś śledzenia związków zachodzących pomiędzy różnymi sztukami. Nie wyobrażamy sobie dzisiaj badań nad współczesną poezją w oderwaniu jej od sztuki malarskiej; tym mniej możemy sobie wyobrazić badanie literatury w toku historii naszego kręgu kulturowego przy oderwaniu jej od sztuki dramatyczno-teatralnej. Stwierdziwszy, że dramaturg kształtuje swoje dzieło z wielu i to różnych tworzyw sztuki teatralnej — przesunęliśmy automatycznie jego twórczą działalność z orbity sztuki literackiej w orbitę sztuki teatralnej. Tym samym umieściliśmy go — żywego czy już nieżyjącego — w zespole tych artystów teatru, których dziełem jest widowisko teatralne, a więc w zespole, do którego należą: inscenizator, aktor, reżyser, scenograf i inni. W zespole tym odgrywa on pierwszoplanową rolę: jest przecież tym, który — poprzez swoją kompozycję dramatyczną — inicjuje „grę" wszystkich tworzyw teatralnych, decyduje o jej charakterze i kierunku. Z jego to inicjatywy i według jego planu aktor ad hoc inscenizacji przestaje odtąd być samym sobą, a przyobleka się w określoną postać sceniczną; konkretna przestrzeń sceniczna gra pomyślaną przez niego i wtłoczoną w dramat salę pałacową lub izbę wiejską, plac miejski lub „dziką okolicę"; czas przedstawienia, ów czas fizykalnie wymierny, a określony w porze i w długości swego trwania przez konwencję epoki, gra pomyślany przez niego czas fabuły — przeszły, teraźniejszy lub nawet przyszły, reprezentując swym konwencjonalnym wymiarem okres czasu fabularnego dowolnie długi. Z faktu przynależności dramaturga do zespołu twórców dzieła teatralnego, owej przecież ostatecznej, widowiskowej postaci dramatu teatralnego, wynika, że i w stosunku do niego obowiązują wewnątrz-zespołowe zasady wzajemnego ustosunkowania się i współdziałania; nie są one obce pojęciom lojalności i etyki. Ale sprawę tę, niewątpliwie trudną i dyskusyjną, pozostawmy teraz na boku.

O swoistości dramatu teatralnego i o jego przynależności do sztuki teatralnej decyduje nie tylko to, że operuje on wieloma różnorakimi tworzywami, właściwymi sztuce teatralnej. Decyduje także i to, że każdy utwór dramatyczny ukształtowany jest — w imię swego teatralnego przeznaczenia — według dyktatu określonego historycznie typu teatru.

Jest to z reguły teatr współczesny dramaturgowi, a co najwyżej posunięty w jego wizji o jakiś krok rozwojowy naprzód, o krok, którego urzeczywistnienie może zresztą przyspieszyć owa wizja, wpisana w budowę utworu.

Oznacza to, że tragedia Aischylosa mogła być zaadresowana tylko do ówczesnego strożytnego teatru ateńskiego, a nie np. do jakiegoś wcześniejszego teatru, czy też do późniejszego, np. francuskiego teatru doby klasycyzmu.

Podobnie utwór Arnoulda Greban *Le Mystere de la Passion*, mógł być zaadresowany wyłącznie do ówczesnego, jakże swoistego, teatru średniowiecznego. Nie idzie nam tutaj o to, iż każdy dramat teatralny dąży do jak najszybszego uzyskania swojej ostatecznej postaci, postaci widowiskowej, czyli że liczy przede wszystkim na współczesny sobie teatr — bo to oczywiste. Idzie nam przede wszystkim o to, że ów współczesny teatr, zawsze przecież o określonym typie i historycznym charakterze, ku któremu dla swej widowiskowej realizacji zmierza utwór dramatyczny — narzuca mu — poprzez swoje funkcje, właściwości, konwencje — zasady jego dramaturgicznej konstrukcji, sens jego artystycznego kształtu. Z tej właśnie racji teatr, współczesny dramaturgowi teatr, nigdy nie jest okolicznością względem dramatu zewnętrzną, nigdy nie jest instytucją, która mu służy ex post, wtedy dopiero, gdy został on już ukończony. Przeciwnie, teatr jest możliwie najbardziej wewnętrzną sprawą dramatu, niemal intymną, bo sprawą, od której zależy jego forma i sens. Mitologiczno-heroiczna tematyka dramatu Aischylosa i Sofoklesa tłumaczy się funkcją sakralną i społeczno-państwową ówczesnego teatru ateńskiego, a kompozycja tego dramatu, funkcją, jaką pełnił w nim Chór, swoiście wyważoną w nim proporcją między monologiem i dialogiem — samymi podstawami organizacji teatru, obowiązująca w nim obecność Chóru, określoną liczbą — zmienną w czasie od jednego do trzech — aktorów mówiących etc.

Z funkcją religijną oraz katechetyczną teatru średniowiecznego pozostaje w bezpośrednim związku tematyka misteriów o Męce Pańskiej; z kilku- lub kilkunastodniową jednostką ówczesnego przedstawienia teatralnego — potężny wymiar utworów, sięgający kilkudziesięciu tysięcy wierszy; z systemem „mansjonów" średniowiecznego teatru — obfitość ostro w nich okonturowanych scen, niby w epice nadto rozbitej w epizody. Tak więc teatr współczesny utworowi dramatycznemu znajduje się zawsze jakby wewnątrz niego, nie zaś na zewnątrz. Stąd biada temu, kto bez znajomości odpowiedniego danemu dramatowi teatru chciałby się zapoznawać z zapisem tego dramatu teatralnego. Ubóstwem inwencji dramaturgicznej mogłyby mu się wydać rozmowy dwóch tylko co najwyżej postaci we wczesnych utworach Aischylosa, a misterium Arnoula Drebana mógłby ocenić jako dramat rozwlekły, rozbity na drobne sceny, po prostu źle skomponowany, nieudały.

Owa istotna właściwość dramatu teatralnego, jaką stanowi zależność jego konstrukcji i jego sensów od współczesnego mu, określonego historycznie teatru stwarza tak dla teorii sztuki teatralnej, jak i dla twórczej działalności późniejszego teatru, a więc teatru o odmiennym charakterze historycznym, szczególny problem.

A mianowicie problem, czy teatr w swym typie inny, na etapie rozwoju nieraz o wieki późniejszym, może — a jeśli może, to w jaki sposób — podołać realizacji scenicznej dramatu dawnego. Ale czyż można choćby przez chwilę przypuścić, by *Oresteia* Aischylosa miała nie uzyskać dzisiaj swej postaci widowiskowej tylko dlatego, że nie istnieje już ów starogrecki teatr, ku któremu były skierowana i który ją ukształtował?

Ideowo, artystycznie, dramaturgicznie? Czyż można dopuścić myśl, by dzieło Shakespeare'a, zaadresowane do sceny elżbietańskiej, miało dzisiaj, z braku tejże sceny, znaleźć się poza teatrem? Czyż można by się zgodzić z tym, że dramat teatralny jest w zasadzie skazany na efemeryczność, bo nie jest w stanie uzyskać poza tym czasem, w którym kwitnął „jego" teatr — swojej ostatecznej postaci, jaką jest postać widowiskowa?

Bodaj że sięgamy w tej chwili do sedna tego nieporozumienia między widzem teatralnym a teatrem, nieporozumienia, które stanęło u początku naszych rozważań. Zwróćmy najpierw uwagę na fakt niewątpliwy: teatry realizują dzisiaj, i zrealizowały zawsze, współczesne sobie utwory dramatyczne dużej obfitości, tak, że w bieżącym repertuarze sąsiadują i sąsiadowały ze sobą dzieła świetne i dzieła drugorzędne, byle gładkie; natomiast spośród dramatów dawniejszych inscenizuje się tylko dzieła w takim czy innym aspekcie wybitne, w tym także dzieła, których wartość i ważkość zostały odkryte dopiero współcześnie. Tragedie Piotra Corneille'a, a zwłaszcza jego *Cyd*, zadomowiły się w repertuarze europejskim, natomiast dramatów Tomasza Corneille'a, ówcześnie przecież wystawionych, dziś teatr nie inscenizuje. Nawet dbały o tradycję teatr francuski. Interpretacja, że w grę tu wchodzi — wobec niemożliwości zaprezentowania współcześnie całej przeszłości — wybór tego, co najlepsze i najbardziej żywe, wydaje się zupełnie wystarczająca. Jednakowoż spojrzenie na tę sprawę od strony artysty teatru, którego zadaniem jest wyprowadzenie dzisiaj z dawnego dramatu jego postaci widowiskowej, a więc także uporanie się — takie czy inne — z jego historyczną obcością, zdaje się docierać dalej, bo zdaje się wskazywać na bardziej zasadnicze różnice w dramacie teatralnym pomiędzy utworem znakomitym a drugorzędnym. Na takie różnice, które dodatkowo, od strony warsztatu artysty teatru, motywują wybór dla współczesnej inscenizacji tylko dzieł — spośród dawnych — wybitnych. Różnice te nie dały by się chyba określić jedynie ilościowo, w skali wartości artystycznych; w grę bodaj wchodzą tutaj różnice jakościowe, różnice strukturalne.

Właściwością, chyba niewątpliwą wszystkich arcydzieł sztuki, a nawet po prostu wszystkich dzieł wybitnych, jest bogata wielowarstwowość od powierzchni ku głębi — ich seansów ideowo-artystycznych, i związana z tym polisemantyczność, a więc liczne, rozmaicie do siebie ustosunkowane, układy ich znaczeń. Stąd naturalna dla późniejszych pokoleń możliwość nowego odczytywania arcydzieła, sięgania coraz dalej w jego głąb, odkrywania jego nie dostrzeżonych dotąd aspektów. O stopniu nowości współczesnego odczytywania starej *Odyssei* Homera niech świadczy jej refleks chociażby w *Ulissesie* Joyce'a. Oczywiście, sposób nowego odczytania arcydzieła zależy od nowego etapu rozwoju świadomości człowieka, a więc także od jego nowej sytuacji społeczno-historycznej, od tego wszy-

stkiego, co z biegiem czasu przyniósł postęp techniczny i w ogóle wszelkie zmiany „condition humaine". W przeciwieństwie do arcydzieła, utwór drugorzędny jest w zasadzie jednowarstwowy, o jednym układzie sensów ideowo-artystycznych. Nie daje zatem pola do nowych odczytań i do nowych odkryć — swymi sensami mieści się w swojej rzeczywistości historycznej zapoznanie się z nim — to tylko coś w rodzaju ucieczki w historię.

Wszystko to dotyczy, oczywiście, także dramatu teatralnego. Nic więc dziwnego, że artysta teatru dla inscenizacji dawnego dramatu sięga przede wszystkim po arcydzieła czy dzieła wybitne, a awięc po te, które ze swej natury dają mu pole do ich nowego, twórczego odczytania. Bo dla realizacji teatralnej odczytuje dawny utwór oczyma nowego, nieraz o wieki późniejszego człowieka — inscenizator.

Nikt chyba nie ujął sprawy owego nowego odczytania dzieła dawnego dla teatralnej realizacji lepiej i prościej, niż Leon Schiller, który powiedział, że dzieło dramaturga odczytuje dla teatru współczesna Historia — oczyma reżysera. Skoro zatem teatralna realizacja dawniejszego dramatu eksponuje jego głębinowe treści ideowe i artystyczne, jego nie dostrzeżone dotychczas aspekty, a więc aspekty dotąd nie uwidocznione widzowi teatralnemu we wcześniejszych inscenizacjach — to nie można powiedzieć, że idzie ona przeciw temu dziełu, że je przeinacza, że „tekst dramatyczny" stał się dla inscenizatora tylko „pretekstem". Przeciwnie, należy uznać, że każda z późniejszych a prawdziwie twórczych inscenizacji eksponuje utwór w jego nieznanych dotąd warstwach, a zatem, że prawidłowo kształtuje się jego postać widowiskową, dając świadectwo istotnej i trudnej, bo twórczej wierności inscenizatora wobec inscenizowanego dzieła. Dodajmy, że czasy późniejsze nie mogą złożyć bardziej czołobitnego hołdu dziełu dawnemu jak wykazaniem, że jest ono ciągle żywe, ciągle aktualnie i ciągle w swych najgłębszych sensach — dla odbiorcy — nowe.

Wobec tego jasne jest teraz, że dramatowi teatralnemu może przysługiwać więcej niż jedna jego postać ostateczna, czyli postać widowiskowa. Postaci te, krystalizowane w różnych czasach i w różnych warunkach teatru, przeczą zatem sugestii o efemeryczności dramatu teatralnego.

Im utwór dramatyczny jest doskonalszy, im bardziej wewnętrznie bogaty, im większą może z siebie wyłonić ilość swych prawidłowych a rozmaitych, bo skrystalizowanych w różnych czasach i w różnych warunkach, postaci widowiskowych. Czyli: im wybitniejszy jest dramat teatralny, tym więcej zawiera w sobie in nuce własnych postaci widowiskowych. Ich ilość jest nieobliczalna. Etienne Souriau, francuski estetyk i teoretyk sztuki teatralnej, powiedział metaforycznie — mając na myśli te potencjalne możliwości widowiskowe dramatu — że wielki dramat tym się odznacza, iż jest skrojony szeroko; utwór małego kalibru ma krój przyciasny. Przykładem dramatu o szczególnie szerokim kroju w pojmowaniu człowieka, świata, stosunku człowieka do świata, a więc dramatu



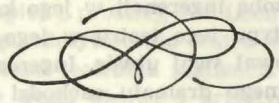
zawierającego in potentia nieskończoną ilość możliwych a prawidłowych postaci widowiskowych, może być *Hamlet* Shakespeare'a.

Wydobywanie w dramacie nowych treści, a raczej treści dotąd ukrytych, prowadzi inscenizatora z konieczności do przehierarchizowania wszystkich jego treści, po to by wybrać dla inscenizacji te, które uzna za najważniejsze. Bo absolutnie wszystkiego, co zawiera w sobie bogaty w treści dramat, nie jest w stanie zaprezentować widowisko teatralne; przeciwstawiają się temu ograniczone bądź co bądź możliwości tworzyw teatralnych oraz współczesne konwencje teatralne, jak chociażby skrócony, w porównaniu z dawnym teatrem, czas trwania przedstawienia. Tak więc historia, która twórczo odczytuje dawny dramat „oczyma reżysera", nie dopuszcza do jakiegoś czysto reprodukcyjnego przekazu w teatrze „literackiego tekstu" dramatu. Ale naturalna i konieczna ingerencja współczesnego teatru w sensy ideowe i artystyczne dawnego dramatu nie może nie pociągnąć za sobą ingerencji w jego kształt, zależy w wielkiej mierze, jak wiemy, od typu tego teatru w jego historycznej formie, do której dramaturg adresował swój utwór. Ingerencja inscenizatora w ów historyczny kształt dawnego dramatu zachodzi zawsze, aczkolwiek raz silniej i wyraźniej, innym razem w sposób mniej uderzający. Zależy to w pewnym stopniu od różnego w różnych okresach stosunku współczesnego teatru do historyczności. Pietyzm względem niej wyrazi się tendencją do zachowania — w granicach możliwości — historycznej konstrukcji utworu (np. uciążliwych dzisiaj teatralnie długich monologów, znamiennych dla historycznej formy dramatu Shakespeare'a), do historycznej stylizacji oprawy scenicznej etc. Największy jednak pietyzm nie jest w stanie powtórzyć w dzisiejszym teatrze historycznego kształtu dramaturgiczno-teatralnego dawnego dramatu, i to nie tylko z lęku przed wyprodukowaniem martwego okazu muzealnego, i nie tylko z lęku przed narzuceniem teatrowi podwójnej gry: zagrania określonego teatru historycznego, by w nim dopiero odegrać dawny dramat, co musiałoby się odbyć kosztem tegoż dramatu, bo pozbawiłoby go okazji do wykazania przezwyciężającej czas żywotności. Także i przede wszystkim dlatego, że dzisiejszy teatr nie jest w stanie — z racji odmiennego charakteru i odmiennych konwencji — służyć dawnemu dramatowi warunkami do pełnej prezentacji jego historycznej konstrukcji. Pomyślmy tutaj o *Orestei* Aischylosa czy o którymś ze średniowiecznych misteriów. Rozmaitego rodzaju ingerencja dzisiejszości w ową historyczną konstrukcję prowadzi współczesnego artystę teatru do naturalnych, koniecznych, a przecież twórczych odchyleń w inscenizacji od historycznego kształtu dawnego dramatu. Nie może tu być mowy o reprodukcyjnej „wierności".

Reasumując: wydaje się nam rzeczą bezsporną, że tylko należyte zrozumienie natury dramatu, a więc zerwanie z tradycjonalistycznym traktowaniem go jako jednego z trzech rodzajów sztuki literackiej, a zobaczenie go w orbicie sztuki teatralnej, może zlikwidować podstawowe niepo-

rozumienie dzisiejszego widza teatralnego z teatrem. I że dopiero po przezwyciężeniu tego nieporozumienia zdobędzie widz teatralny przesłanki, rzeczowe przesłanki, dla oceny konkretnych inscenizacji w ich stosunku do inscenizowanych dramatów.

*STEFANIA SKWARCZYŃSKA*



# Dwaj przyjaciele

Do znaczącej panoramy czterech wystawień *Nie-Boskiej*, jakie przeszły przez sceny powojenne, pozwolę sobie nieskromnie dołączyć *Nie-Boską* piątą — we własnej interpretacji. Jej punktem wyjścia było spostrzeżenie, że znaczna większość zdarzeń, jakie się w dziele rozgrywają, jest tu jakimś obrzędem, albo obrzędowość imituje. Dwa równoległe obrzędy wydają się wciąż towarzyszyć losom bohaterów i mas — po jednej i drugiej stronie. Jeden to obrzęd katolicki pełen dostojeństwa i piękności, za którego ceremoniałem, niby za ufundowaną przez tradycję fortecą, kryją się zachwiane w swej historycznej pozycji stare warstwy społeczne. Ten obrzęd pilotuje człowieka od urodzenia do śmierci i jak rzeka płynie przez dzieło — od ślubu Hr. Henryka i narodzin Orcia do Okopów Św. Trójcy i śmierci Pankracego.

Przypomnijmy scenerię ostatniego aktu:

„Katedra w zamku Św. Trójcy. Panowie, senatorzy, dygnitarze siedzą po obu stronach, każdy pod posągiem jakiego króla lub rycerza — za posągami tłumy szlachty — przed wielkim ołtarzem w głębi ARCYBISKUP w krześle złoconym, z mieczem na kolanach — za ołtarzem w głębi chór kapłanów.

MĄŻ stoi w progu przez chwilę, potem zaczyna iść powoli ku ARCYBISKUPOWI ze sztandarem w ręku.

Pierwsze słowa wypowiada CHÓR KAPŁANÓW tonem biblijnego wersetu:

Ostatnie sługi Twoje w ostatnim kościele Syna Twego, błagamy Cię za czcią ojców naszych. — Od nieprzyjaciół wyratuj nas, Panie!"

A zatem nieustająca ceremonia, historia odprawiana pod egidą Kościoła, procesja, której tasiemiec mógłby zdławić — jakże to prawdopodobne — ateistę Pankracego, cierpiącego na kompleks tradycji. Pankracy znalazłby się w sytuacji podobnej jak niewierzący przechodzień, który w święto Bożego Ciała zamieszał się przypadkiem w tłum, łączący ogromną i zwartą procesją kościoły Krakowskiego Przedmieścia. W takiej sytuacji fizycznej, a także duchowej osaczony i zduszony niedowiarek może dostać zawału i skonać właśnie ze słowami „Galilaee vicisti" na ustach.

Ceremoniał Okopów Św. Trójcy, w którym udział bierze to samo towarzystwo, które było na ślubie i chrzcinach — wydaje się być ciągiem dalszym tam rozpoczętego obrzędu. Kościelne uroczystości stanowią przecie ideową manifestację; w tym ceremoniale uformowanym przez wieki całe

religijnych obyczajów i praktyk zawarty jest ideowy argument Hr. Henryka i tych, którzy wypełnią Okopy Św. Trójcy — argument tradycji. Obrzęd katolicki przerywają raz po raz sceny przedstawiające różne formy jakichś rewolucyjnych obrządków. To, co się dzieje w obozie, wydaje się nieustanną próbą znalezienia nowego rytuału dla nowych społecznych treści, rytuału, który „nową wiarę" ostentacyjnie przeciwstawia wierze i obyczajom starego świata.

Wbrew pozorom nie będzie to rytuał świecki. Zbuntowani chlubią się wprawdzie zburzeniem „ostatniego kościoła", lecz sami — wzorem rewolucji francuskiej i saint-simonistów — przejęli akcesoria starej liturgii, jej obrzędowe formy, jej dekoracyjność i jej agitacyjną funkcję, a nawet jej nomenklaturę — owe „święcenia" i „msze", kapłanów i arcykapłanów.

Mówi CHÓR ARTYSTÓW:

„Na ruinach gotyckich świątynię zbudujem tu nową — obrazów w niej ni posągów nie ma — sklepiona w długie puginały, filary w osiem głów ludzkich, a szczyt każdego filara jako włosy, z których krew się sączy — ołtarz jeden biały — znak jeden na nim — Czapka Wolności — Hurracha!"

Nowy ceremoniał dopiero się rodzi. Jest wynalazczy i okrutny jak dziecięce zabawy, albo jak rozrywki ludzi pierwotnych. Okrucieństwo i improwizacja zawarte są w jego założeniu. Jego uczestnicy jakby właśnie zamanifestować pragnęli swe zacofanie i nędzę, jakby dostojeństwu Kościoła chcieli oto przeciwstawić swoje żywiołowe rozpasanie, a związanym z tradycją odebrać ich poczucie stabilności.

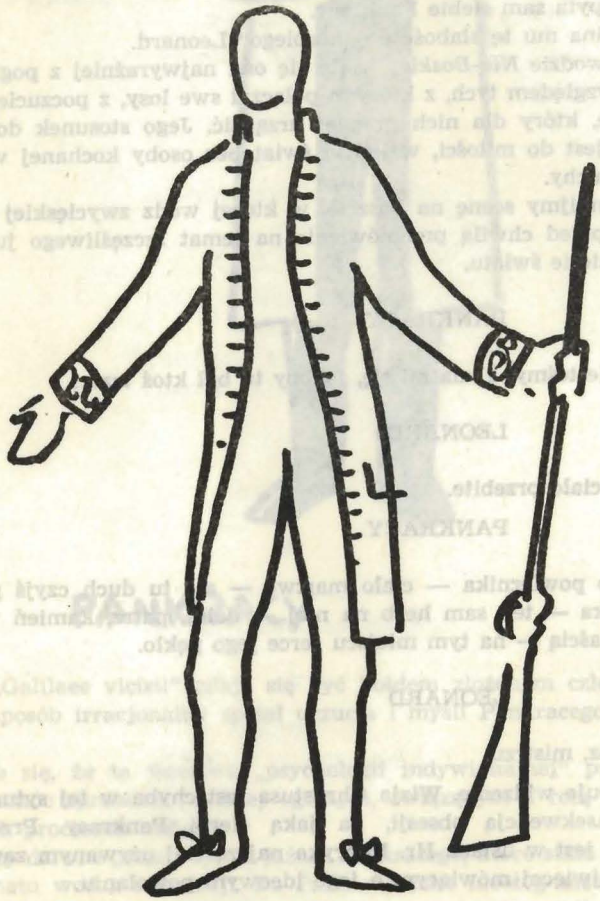
Otóż te dwa obydwa obrzędy, nachodzące na siebie i wzajemnie się wypierające, miały stanowić kanwę mojej *Nie-boskiej*. Dialektyczne równouprawnienie zyskali w niej Hr. Henryk, Pankracy i Leonard jako reprezentanci programowych postaw ideowych. Żadnemu z nich autor nie przyznał przecie ostatecznej słuszności. Każdego wyposażył w argumenty motywujące ich funkcję historyczną, ale wobec każdego i wszystkich sam zachował rezerwę pełną nieufności i obaw.

Na przykładzie Pankracego i Leonarda pokazał Krasiński zmianę warty pokoleń, które wzięły na siebie zadanie przebudowy świata, proces podpatrzony zapewne przez poetę, który z takim lękiem przyglądał się rozwojowi historii. Pankracy jest starszy, należy do innego pokolenia, do innej formacji psychicznej.

Ponadto jest humanistą, i to humanistą „starej daty"; spotkał się z Hr. Henrykiem już kiedyś w loży masońskiej (w *Niedokończonym poemacie*), może chodził z nim do jednej szkoły, a na pewno korzystał z tych samych dóbr kulturalnych, które jako wódz rewolucji musi teraz osądzać i zwalczać. Nie przychodzi mu to łatwo: z tamtym światem, który w teorii potępia, łączą go stare sentymenty, nie nazwane uczucie wspólnoty czy intelektualnego sojuszu, więzy być może mocniejsze niż wyrozumowany stosunek do tych, których los postanowią odmienić.

Inaczej Leonard. Ten nie ma już zahamowań i obciążeń, żadne sentymenty ni skrupuły nie przeszkadzają mu w drodze do celu, który — przeciwnie niż Pankracemu — wydaje mu się jednoznaczny i prosty. Nic go chyba nie łączy z tradycją i kulturą narodu i może właśnie ów brak kulturalnego zaplecza sprawia, że jego obozowa działalność ma formę żywiołowej improwizacji, a on sam — przecie działacz szczerze oddany sprawie — staje się mistyfikatorem i błaznem.

Pankracemu (w wizji przedśmiertnej) marzy się idealna reforma losu ludzkiego; Leonard nasyci materialne i duchowe potrzeby zbuntowanych hasłami i igrzyskami, ofiarami i krwią. Lecz dla Pankracego ważniejszy i bliższy niż Leonard jest Hr. Henryk. Wobec Leonarda ma uczucia mieszane: pobłażliwość intelektualisty dla prymitywnego młodzieżowca oraz podziw dla zapału młodości i owej „ślepej wiary", której jemu samemu



brakuje, a która może się przydać rewolucji. Ale partnerem ideowym, którego obecność w nowym świecie wydaje mu się warunkiem zwycięstwa własnej wizji rewolucji — jest Hr. Henryk. Tłumaczy się z tej słabości przed Leonardem; Hr. Henryk jest przecie nie tylko arystokratą, „ale poetą zarazem". Lecz jego stosunek do Henryka wydaje się świadczyć nie tylko o trosce wodza rewolucji, by pozyskać dla sprawy poetę. Pankracy goni za Henrykiem z dużo większą wytrwałością niż Henryk za Dziewicą-poezją. Można powiedzieć, że ta pogoń — aranżacja spotkania z Henrykiem i samo spotkanie, a wreszcie niepokój o los Hr. Henryka w uroczystym momencie zwycięstwa — stanowią niemal jedyny dowód aktywności wodza rewolucji na przestrzeni całego dzieła. Hr. Henryk miewał różne przygody i różne zainteresowania; Pankracy ma tylko Hr. Henryka, on jeden na tym świecie godzien był jego uwagi.

„Dlaczegóż mnie, wodzowi tysiąców, ten jeden człowiek na zawadzie stoi?" — pyta sam siebie Pankracy.

Wypomina mu tę słabość do „hrabiego" Leonard.

W przewodzie *Nie-Boskiej* wiąże się ona najwyraźniej z pogardą Pankracego względem tych, z którymi połączył swe losy, z poczuciem obcości w świecie, który dla nich pragnął urządzić. Jego stosunek do Henryka podobny jest do miłości, w której świat bez osoby kochanej wydaje się pusty i głuchy.

Przypomnijmy scenę na baszcie, w której wódz zwycięskiej rewolucji wygłosił przed chwilą przemówienie na temat szczęśliwego jutra, jakie ona przyniesie światu.

PANKRACY

(...) sami jesteśmy, a zda mi się, jakoby tu był ktoś trzeci.

LEONARD

Chyba to ciało przebite.

PANKRACY

Ciało jego powiernika — ciało martwe — ale tu duch czyjś panuje — a ta czapka — ten sam herb na niej — dalej, patrz, kamień wystający nad przepaścią — na tym miejscu serce jego pękło.

LEONARD

Bledniejesz, mistrzu.

I następuje widzenie. Wizja Chrystusa jest chyba w tej sytuacji naturalną konsekwencją obsesji, na jaką cierpi Pankracy. Przecie imię Chrystusa jest w ustach Hr. Henryka najczęściej używanym zawołaniem, hasłem najwięcej mówiącym o jego ideowym powołaniu.

PANKRACY

Słowa „Galilaee vicisti" zdają się być hołdem złożonym człowiekowi, który w sposób irracjonalny spętał uczucia i myśli Pankracego-racjonalisty.

Rozumie się, że ta warstwa „psychologii indywidualnej" próbuje tu tylko dopomóc sprawom bardziej ogólnym, związanym z rolą jednostek w wielkich procesach historii.

Tłumaczy dziwne „rozdwojenie jaźni" Pankracego, które stało się powodem dramatu wodza rewolucji. Bo Pankracy jako ideolog został wierny swoim zasadom — przedśmiertna wizja przyszłości jest tylko ciągiem

dalszych poglądów i marzeń, jakie roztoczył w rozmowie z Hr. Henrykiem. Pankracy opętany Hr. Henrykiem nie może się wyzwolić z czarów, jakie rzucił na niego „przeklęty arystokrata".

W jego urzeczeniu Henrykiem, w dziwnej zależności duchowej wodza rewolucji od „hrabiego" ujawnia się jakby zależność nowych idei społecznych od ideałów i wartości, które świat do tej pory stworzył.

W oczach Pankracego Hr. Henryk najświetniej te wartości uosabiał.

„...czy działalność inscenizatorów nie jest podobna do działalności krytyka, który również tworzy swoje dzieło wychodząc do dzieł innych (...)? — zapytał niedawno na łamach „Teatru" francuski krytyk teatralny.

Wychodząc z podobnych założeń spróbowałam przedstawić pięć interpretacji *Nie-Boskiej*, z których cztery należą do inscenizatorów, jedna do — krytyka.

*MARIA CZANERLE*
1969

*Inspicjent*
**MARIAN GUZEK**

★

*Sufler*
**HELENA ALSZYŃSKA**

★

*Kierownik techniczny*
**WALERIAN PRZYBYLSKI**

★

*Brygadier sceny*
**STANISŁAW SZWARC**

★

*Oświetlenie*
**ALOJZY ŚWIERKOWSKI**

★

Kierownicy pracowni:
*Krawieckiej*
**MODESTA WRÓBLEWSKA**
**FRANCISZEK ROGÓLSKI**

★

*Malarskiej*

★

*Stolarskiej*
**ANTONI TROJANOWSKI**

★

*Fryzjerskiej*
**HELENA GŁĘBOWSKA**

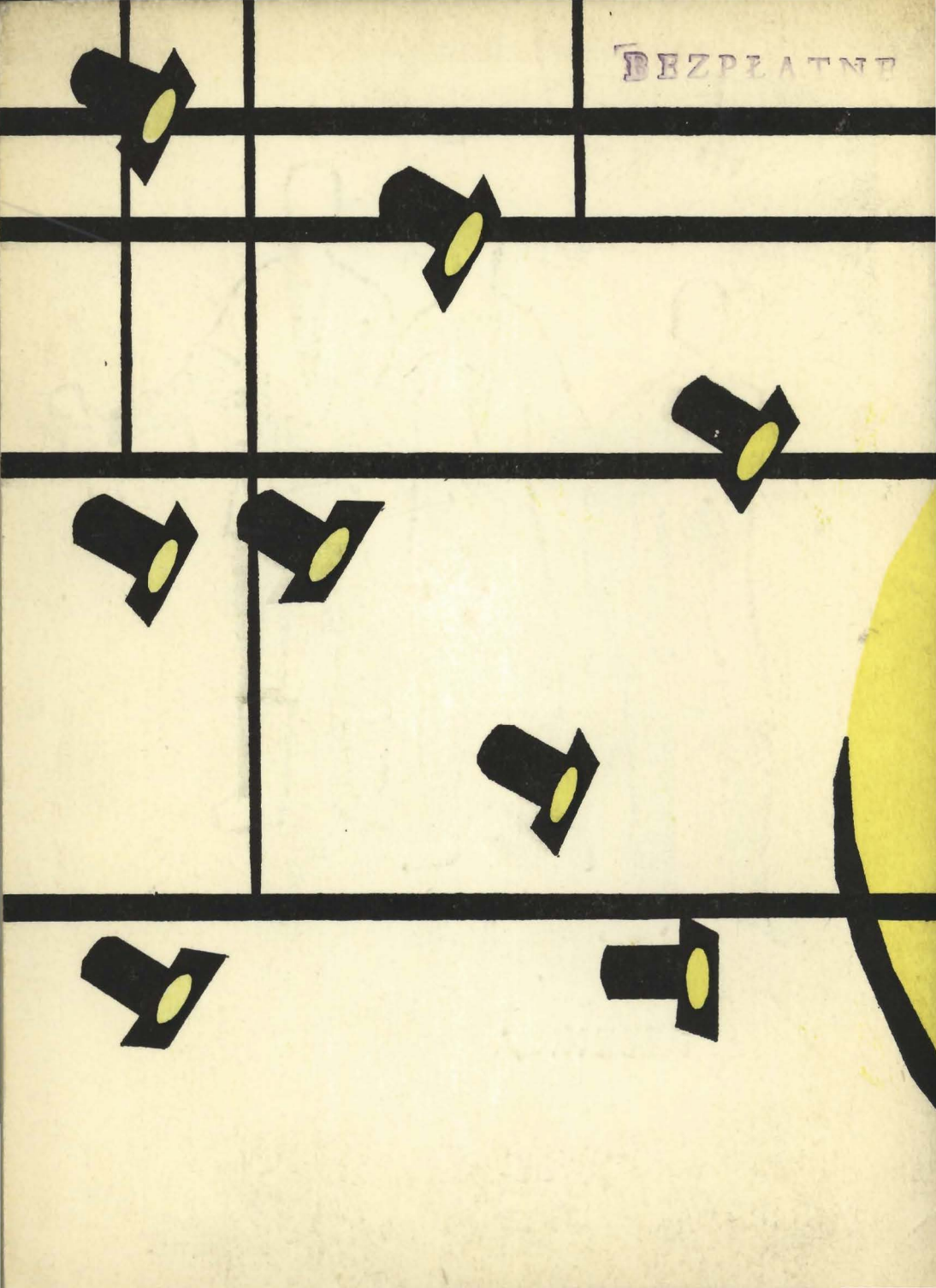
★

*Rekwizytor*
**FELIKS HEINRICH**

Cena 5 zł

Opracowanie graficzne programu
**ANTONI MUSZYŃSKI**
Projekty graficzne
**ZENOBIUSZ STRZELECKI**

PZGraf. RSW „Prasa" Bydgoszcz, ul. Dworcowa 13. Zam. 87/71. D-7/14

RZEŹNICY

BEZPŁATNE