Zygmunt Krasiński

NIE-BOSKA KOMEDIA

KRASINSKI

Do błędów nagromadzonych przez przodków, dodali to czego nieznali ich przodkowie: wahanie się i boiaźń; stało się zatem że zniknęli z powierzchni ziemi, i wielkie milczenie iest po nich.

NIE-BOSKA KOMEDYIA.

Do błędów nagromadzonych przez przodków, dodali to czego nieznali ich przodkowie: wahanie się i boiaźń; stało się zatem że zniknęli z powierzchni ziemi, i wielkie milczenie iest po nich.

Koran ks. 2 ver. 18

To be or not to be, thas is the question

Hamlet.

WYDANIE A. JEŁOWICKIEGO I SPÓŁKI

PARYŻ.

W KSIĘGARNI I DRUKARNI POLSKIEJ.

Przy ulicy Marais Saint-Germain, n° 17 bis.

1837.

Premiera 12 czerwca 1976

Przedstawienie
w trzech aktach

Reżyseria
JAN MACIEJOWSKI

Scenografia
MARIAN BOGUSZ

Muzyka
PIOTR HERTEL

Asystent reżysera
Bożena Darłakówna

Asystent scenografa
Jerzy Budziszewski

Ispicjent — Jan Szafałowicz

Sufler — Ewa Iwińska

akt pierwszy

Część pierwsza

Mąż . . . . . MARCIN A. IDZIŃSKI
Anioł Stróż . . . . ALICJA KRAWCZYKÓWNA
Zły Duch . . . . . RYSZARD SOBOLEWSKI
Dziewica . . . . . EWA MIROWSKA
Głosy: STANISŁAW JAROSZYŃSKI, MARIUSZ LESZCZYŃSKI, MACIEJ MAŁEK, ANDRZEJ PRECIGS
Żona . . . . . WANDA GRZECZKOWSKA
Ksiądz . . . . . ZYGMUNT URBAŃSKI
Gość I . . . . WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI
Gość II . . . . . ALEKSANDER BENCZAK
Gość III . . . . . MAREK KOŁACZKOWSKI
Gość IV . . . . . BOGUMIŁ ANTCZAK
Ojciec Chrzestny . . . . KAZIMIERZ IWIŃSKI
Matka Chrzestna . . . . . ALICJA ZOMER
Jakub, sługa . . . . . ANDRZEJ HERDER
Żona Doktora . . . . NINA PRZYBYŁOWSKA
Doktor . . . . . ANTONI LEWEK

Część druga

Mąż . . . . . MARCIN A. IDZIŃSKI
Orcio . . . . . KRZYSZTOF STROIŃSKI
Doktor . . . . . BOHDAN WRÓBLEWSKI
Filozof . . . . WŁODZIMIERZ SKOCZYLAS
Mefisto (Orzeł) . . . RYSZARD SOBOLEWSKI
Damy, kawalerowie: STANISŁAW JAROSZYŃSKI, MARIUSZ LESZCZYŃSKI: MACIEJ MAŁEK, ANDRZEJ PRECIGS
Anioł Stróż . . . . ALICJA KRAWCZYKÓWNA

akt drugi

Część trzecia

Mąż . . . . . MARCIN A. IDZIŃSKI
Pankracy . . . . . JAN TESARZ
Przechrzta . . . . . JERZY PRZYBYLSKI
Chór przechrztów: STANISŁAW JAROSZYŃSKI, ZDZISŁAW JÓŹWIAK, MAREK KOŁACZKOWSKI, MARIAN KRAWCZYK, WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI, MARIUSZ LESZCZYŃSKI, MACIEJ MAŁEK, ANDRZEJ PRECIGS
Leonard . . . . . ANDRZEJ GŁOSKOWSKI
Chór wolnych ludzi: BOGUMIŁ ANTCZAK, STANISŁAW JAROSZYŃSKI, ZDZISŁAW JÓŹWIAK, PAWEŁ KRUK, MARIUSZ LESZCZYŃSKI, MACIEJ MAŁEK, ANDRZEJ PRECIGS
Zły pan . . . . . MARIAN KRAWCZYK
Dziewczyna . . . . . KRYSTYNA TESARZ
Chór rzeźników: IRENEUSZ KASKIEWICZ, HENRYK STASZEWSKI, EUGENIUSZ WAŁASZEK
Panowie: ALEKSANDER BENCZAK, ANTONI LEWEK, MAREK SOBCZYK

Kobieta . . . . . NINA PRZYBYŁOWSKA
Mężczyźni z kobietą: ANDRZEJ JURCZAK, MARIAN KRAWCZYK, ANDRZEJ PRECIGS, BOHDAN WRÓBLEWSKI
Bianchetti . . . . . WIRGILIUSZ GRYŃ
Rzemieślnik . . . . . JÓZEF ŁODYŃSKI
Pan . . . . . ALEKSANDER BENCZAK
Chór chłopów: BOGUMIŁ ANTCZAK, PAWEŁ KRUK, HENRYK STASZEWSKI, EUGENIUSZ WAŁASZEK
Przechodzący: MACIEJ MAŁEK, ANDRZEJ PRECIGS, BOHDAN WRÓBLEWSKI
Chór zabójców: STANISŁAW JAROSZYŃSKI, MARIUSZ LESZCZYŃSKI, MACIEJ MAŁEK, ANDRZEJ PRECIGS
Chór kapłanów: KAZIMIERZ IWIŃSKI, ZYGMUNT URBAŃSKI
Dziewczyny: EWA ADAMSKA, NINA PRZYBYŁOWSKA, KRYSTYNA TESARZ
Głos . . . . . RYSZARD SOBOLEWSKI
Jakub, sługa . . . . . ANDRZEJ HERDER

akt trzeci

Część czwarta

Mąż . . . . . MARCIN A. IDZIŃSKI
Chór kapłanów: ZDZISŁAW JÓŹWIAK, WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI, WŁODZIMIERZ SKOCZYLAS, ZYGMUNT URBAŃSKI
Chór hrabiów: BOGUMIŁ ANTCZAK, ALEKSANDER BENCZAK, ANTONI LEWEK, WŁODZIMIERZ SKOCZYLAS
Arcybiskup . . . . . RYSZARD SOBOLEWSKI
Baron . . . . . MAREK SOBCZYK
Książę . . . . . MAREK KOŁACZKOWSKI
Jakub, sługa . . . . . ANDRZEJ HERDER
Orcio . . . . . KRZYSZTOF STROIŃSKI
Głos: ALICJA KRAWCZYKÓWNA
Ojciec Chrzestny . . . . KAZIMIERZ IWIŃSKI
Głosy kobiece: EWA ADAMSKA, IRENA BURAWSKA, BOŻENA DARŁAKÓWNA, ALICJA ZOMER
Głos w górze . . . WANDA GRZECZKOWSKA
Naczelnik oddziału . . IRENEUSZ KASKIEWICZ
Pankracy . . . . . JAN TESARZ
Leonard . . . . . ANDRZEJ GŁOSKOWSKI
Bianchetti . . . . . WIRGILIUSZ GRYŃ
Przechrzta . . . . . JERZY PRZYBYLSKI
Żołnierze arystokracji: ANDRZEJ JURCZAK, MARIAN KRAWCZYK, PAWEŁ KRUK, JÓZEF ŁODYŃSKI, HENRYK STASZEWSKI
Żołnierze rewolucji: MACIEJ MAŁEK, MARIUSZ LESZCZYŃSKI, ANDRZEJ PRECIGS, EUGENIUSZ WAŁASZEK, BOHDAN WRÓBLEWSKI
Panowie: BOGUMIŁ ANTCZAK, ALEKSANDER BENCZAK, KAZIMIERZ IWIŃSKI, MAREK KOŁACZKOWSKI, ANTONI LEWEK, MAREK SOBCZYK
Kompozytor . . . . . PIOTR HERTEL

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

W kręgu problematyki „Nie-Boskiej komedii"

„Nie-Boska komedia", wydany anonimowo w 1835 roku „poemat dramatyczny" Zygmunta Krasińskiego, należy wraz z „Dziadami" Mickiewicza i większością dramatów Słowackiego — nie tylko do szczytów polskiego dramatu romantycznego, ale także — jak wiadomo — do areopagu arcydzieł romantyki światowej. Szczytowe te osiągnięcia polskiego dramatu wnoszą w nią potężny wkład swoistości polskiego romantyzmu, tej swoistości bez której nie sposób scharakteryzować w pełni i trafnie europejskiego romantyzmu. Jednakowoż ich recepcja za granicą nie odpowiada, niestety, światowej randze przyznanej im przez znawców. Przyczyną zdaje się być nie tylko bariera językowa, zresztą forsowana, acz nie zawsze konsekwentnie, lecz — iście paradoksalnie — właśnie ich romantyczna swoistość, a to dlatego że wymaga ona sporej wiedzy o Polsce.

Wyjątek w tej sytuacji polskiego dramatu romantycznego stanowi sytuacja „Nie-Boskiej komedii". Nie tylko bowiem uzyskała ona przekłady na wszystkie niemal języki europejskie i to niekiedy parokrotne, ale zdobyła także sceny zagraniczne, a nawet rozgłośnię radiową i ekran telewizyjny. Niewątpliwie przyczyną tego zwycięstwa „Nie-Boskiej" nad dziełem Mickiewicza i Słowackiego jest uniwersalność jej problemów i jeden z jej kilku tematów, rzucający się w oczy zarówno swym nowatorstwem, jak i przyległością do ciągle aktualnej w skali europejskiej rzeczywistości historycznej, a mianowicie temat powszechnej rewolucji społecznej i odwróconej przez

nią karty historii. Ponadto swoistość polskiego romantyzmu, ukierunkowanego przecież zawsze na sprawę historycznego losu Polski, nie utrudnia jej zagranicznej recepcji, bo w „Nie-Boskiej" płynie ona raczej nurtem podziemnym, nie wyłaniając się w własny problem czy temat, a więc nie narzuca konieczności liczenia się ze sobą dla uchwycenia fabularnego sensu utworu.

Takie jednak ujmowanie „Nie-Boskiej" równa się chyba jej pomniejszeniu. Czyż o jej pomniejszeniu nie świadczy nie tylko zatarcie w niej swoistości polskiego romantyzmu, ale także i przede wszystkim stała skłonność — zwłaszcza w teatrze — do interpretacji jej ideowo-artystycznej całości poprzez zawsze ten sam, wyeksponowany spośród kilku innych, temat i związany z nim problem? Znajduje to swój wyraz i potwierdzenie w dziejach żywotności teatralnej polskiego arcydzieła za granicą; najbujniej przejawiła się ona w okresie od I wojny światowej po początek nowego okresu po II wojnie światowej, a więc w czasie gdy rewolucyjna problematyka „Nie-Boskiej" osiągnęła maksymalną aktualność i gdy odpowiednio ukierunkowana jej dynamika ideowo-polityczna mogła pełnić funkcję praktyczną. Trochę więc zwycięstwo „Nie-Boskiej" za granicą wydaje się pyrrhusowe.

Zupełnie inaczej zarysowuje się sytuacja „Nie-Boskiej" na gruncie polskim. Z jednej strony nie wysunęła się tu ona bynajmniej w recepcji społecznej ponad dzieło Mickiewicza i Słowackiego, a z drugiej nie ulegała pomniejszaniu i uszczuplaniu w swoim bogactwie wewnętrznym. Świadczy także o tym zarówno nieprzerwane zainteresowanie nią krytyki literackiej, które zainaugurował Mickiewicz jej apoteozą w wykładach literatury słowiańskiej, jak też jej dzieje teatralne, otwarte premierą w Krakowie w roku 1902, a więc wtedy, gdy powiew Wielkiej Reformy dał możliwość teatrowi przezwyciężenia opinii o niescenicznośći wielkiego dramatu romantycznego. Krytyka literacko-naukowa niestrudzenie po dziś dzień zapuszcza coraz głębiej swoją sondę w pokłady problemowo-tematyczne „Nie-Boskiej", w tajniki jej artyzmu, nowatorstwa, w polską swoistość jej romantyzmu. Teatr, który przyznał jej żelazną pozycję w naszym narodowym repertuarze, odsłaniał w rozmaity sposób jej głębię i pełnię. Od pierwszej jej inscenizacji rzucał w oczy jej polską swoistość romantyczną, a nawet jej swojskość historyczną i obyczajową. Dając często, acz nie zawsze, prym jej tematyce rewolucyjnej, nie zaniedbywał na ogół innych jej tematów i nie ograniczał jej problematyki. Fakt owej twórczej, swobodnej u nas gospodarki bogatą i różnorodną tematyką i problematyką „Nie-Boskiej" dla interpretacji jej całości znalazł potwierdzenie w tym, iż nie straciła ona swej atrakcyjności dla teatru współcześnie, a więc wtedy gdy historia rozstrzygnęła już dla Polski znak zapytania, który Krasiński postawił u końca jej fabuły rewolucyjnej; przeciwnie: nigdy dotąd nie krzewiły się jej inscenizacje tak bujnie w całym kraju, jak obecnie. Wysuwane w nich na czoło dla interpretacji „Nie-Boskiej" inne jej tematy, niż temat rewolucyjny ukazały dowodnie, że nie na nim wyłącznie zasadza się jej żywotna aktualność i romantyczna uroda.

A jest w czym wybierać i czym gospodarzyć w zakresie tematów i problemów „Nie-Boskiej komedii". Bo niewątpliwie jej szczególną właściwością jest ich obfitość, różnorodność i rozmaitość. Odnosi się wrażenie, że Krasiński zawarł w swym utworze — wszystko. Zaiste, chyba w spo-

sób doskonały urzeczywistnił postulat romantyków, aby wielka poezja zagarnęła w obręb swego świata poetyckiego totalność świata. Istotnie: Krasiński w „Nie-Boskiej' stopił w jedność świat ziemski, i to w jego pionowym przekroju klasowym i w układzie różnych kręgów społecznych, i świat wewnętrzny człowieka, i to w różności jego wymiarów duchowych i różnych uzależnień zawodowych i społecznych, ze światem zobiektywizowanych tworów jego myśli i wyobraźni, ze światem odwiecznych mitów i mitów literackich, świat natury ze światem kultury i historii, świat bliżej nie określonej teraźniejszości ze światem przeszłości i poetycko domniemanej przyszłości. W tej totalności świata poetyckiego „Nie-Boskiej" rojącego się od rozmaitych tematów i problemów uderza ich swoista „ruchomość", jak w kalejdoskopie którego każdy obrót zmienia całościowy obraz różnobarwnych i różnokształtnych w nim elementów. Toteż przed interpretatorem całości utworu staje możliwość uznania jednego z problemów i z tematów za czołowy, za organizujący całość, a więc i za uzależniający od siebie problemy i tematy inne, jak też staje możliwość — a przy interpretacji teatralnej konieczność — zadecydowania o sposobie istnienia świata poetyckiego „Nie-Boskiej" wraz z toczącą się w nim fabułą, świata którego Krasiński — zgodnie z predylekcjami romantyzmu — jakby nie dookreślił, podobnie jak nie dookreślił Mickiewicz świata poetyckiego w „Dziadach".

Szczególne dane od strony tekstu do roli wiodącego problemu w „Nie-Boskiej" zdaje się posiadać problem poezji i sprzęgnięty z nim problem poety. Oczywiście, oparł go Krasiński o własny pogląd na poezję i poetę. Pogląd ten przypisał głównemu bohaterowi utworu, hr. Henrykowi, którego uczynił przede wszystkim poetą, bo dopiero wtórnie Mężem w znaczeniu — nie bez gorzkiej ironii — łacińskiego „vir", acz także w znaczeniu „maritus", głową rodziny, arystokratą, wodzem klasy ustępującej z areny dziejowej. Pogląd ten był zakorzeniony w romantycznej koncepcji poezji i poety, szczególnie rozpracowanej i drożnej na gruncie niemieckim. Jeszcze Herder widział poezję jako w y r a z osobowości poety, a przez nią jako wyraz ducha narodu i ludzkości. Filozof Schelling, wybitnie wpływowy jako filozof sztuki w kręgu współczesnych poetów i krytyków, widział w Pięknie kreacyjnie pojętej poezji inkarnację Prawdy i Dobra, a więc urzeczywistnioną trójideę Platona. Sprzęgnięcie koncepcji poezji jako wyrazu ducha poety z jej koncepcją jako inkarnacji trójidei platońskiej doprowadziło romantycznych poetów i krytyków do przeświadczenia, iż taką poezję może stworzyć tylko poeta o najwyższej mierze człowieczeństwa, a więc człowieczeństwa rozkwitłego w prawdzie, dobru i pięknie. A zatem wielka, prawdziwa poezja musi mieć podbudowę i źródło w realizującym Prawdę, Dobro i Piękno życiu swego twórcy. Bez poematu życia poety nie ma jego wielkiej poezji w słowie. Pogląd ten wyłaniał z siebie niejako automatycznie kryterium wartości poezji; pozwalał odróżnić poezję prawdziwą od poezji fałszywej, nie wyrosłej z poematu życia swego twórcy, lecz z igraszki jego wyobraźni i sprawności słowa.

Prawdziwa poezja posiada wewnętrzną harmonię, podobnie poemat życia jej twórcy. Źródłem tej harmonii jest jego miłość. Jest to ta sama miłość, miłość altruistyczna, wroga egoizmowi, miłość społeczna, którą myśl laicka odkryła w XVIII wieku jako normę nowej etyki, a którą od dawna głosił chrystianizm. To też większość

romantyków — jak Novalis, czy Wackenrode — poddawała romantyczną koncepcję poezji i poety sankcjom nie tylko filozoficznym, ale także religijnym. Do niej należał także Krasiński.

Dla uznania problemu poezji i poety za naczelny problem „Nie-Boskiej", nie małym jest argumentem to, że został on wyeksponowany w liryczno-epickim wstępie do Części I utworu, czyli u jego początku.

Podmiotem mówiącym jest tu postać poety, tego samego który w dalszych partiach utworu zostanie zaprezentowany jako Mąż, a którego imię i status klasowy zdekonspirują uczestnicy dialogu w partiach dramatycznych nazywając go hr. Henrykiem. We wstępie ukazany został poeta w duchowej rozterce, w konflikcie z samym sobą, w obrachunku sumienia — właśnie jako poeta. Zna on wielkość poezji, wie, że chwale i potędze prawdziwej poezji „nic nie zrówna". Czy jednak on sam, poeta, spełnia swoim życiem warunki twórcy prawdziwej poezji? Trzeźwy głos sumienia podszeptuje mu odpowiedź: „przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością", „znać o świetle dajesz, a światła nie znasz". Przed surowym orzeczeniem głosu sumienia próbuje się obronić poeta drugim głosem wewnętrznym; nie jego to wina, takim go stworzył Stwórca. On to więc także skazał go na boleść wynikłą ze świadomości własnej nicości duchowej. A wie przecież poeta, że jest to boleść bez mocy odkupicielskiej, boleść bez istotnej wartości, bo ona „nic nie utworzy" i że bezpłodne „rozpacze i westchnienia" zbiera jedynie Szatan „dodając je w radości do swoich kłamstw i złudzeń". A więc z kolei bunt przeciw dotychczasowemu samemu sobie, i chęć wyrzeczenia się swojej dotychczasowej poezji, poezji fałszywej, bo oddzielonej „przepaścią słowa" od miłości, a więc i od poezji prawdziwej, tej która mieszka w poecie, jak Bóg w całym świecie — „wielki" i „okazały". I jakby szarpnięcie się ku odnowie własnego życia: poeta „będzie kochał ludzi i wystąpi mężem pośród braci swoich". Zrywowi ku podjęciu poematu własnego życia towarzyszy groźnie świadomość, że jeśli go zdradzi dla przedwczesnej, wyprzedzającej własną duchową dojrzałość poezji fałszywej, poezji słowa i wyobraźni, to odpędzi od siebie ostatecznie poezję prawdziwą, „matkę Piękności i Zbawienia" i sam sobie splecie na wieczność „wieniec grobowy".

Oto sytuacja inicjalna głównego bohatera w „Nie-Boskiej komedii" Krasińskiego. Stanowi ona zarazem zapowiedź, że poeta w dalszym ciągu utworu stawać będzie w pełnej świadomości przed wyborem w różnych sytuacjach swego życia pomiędzy miłością, zdolną wyposażyć jego osobowość w dobro, prawdę, piękno duchowe i zapewnić tak jego życiu, jak i jego pezji autentyczność i wielkość, a pomiędzy egoizmem, ponętami natury i wyobraźni, które by jego życie i jego poezję skazały na fałsz i pustkę słowa. Dowiedzieliśmy się także z samego początku utworu, że poeta ma również pełną świadomość tego, że jego gra całym życiem o poezję, „matkę Piękności i Zbawienia", zadecyduje zarazem o jego losie wiecznym.

To też tylko artystyczną konsekwencją ze strony Krasińskiego jest oprawienie historii życia poety w ramy misteryjnej walki Boga i Szatana o duszę człowieka, a więc w ramy o średniowiecznej tradycji, zreaktywizowane w dobie romantyzmu, jak rzecz się ma w „Fauście" Goethego i w „Dziadach" Mickiewicza. W „Nie-Boskiej" dwaj wielcy Przeciwnicy walczą za pośrednictwem swych wy-

słanników; Bóg za pośrednictwem Anioła Stróża i przywołanych do boku poety dobrej Żony i niewinnego dziecka; Szatan za pośrednictwem zgrai Złych Duchów, które na pokusę poecie wywołują z piekła widmo jego zmarłej kochanki, wypchanego orła Sławy i spróchniały obraz Edenu, „dzieła Belzebuba", złudę szczęścia i piękna.

Nie oprze się poeta żadnej pokusie szatańskiej; pogonią za widmem kochanki zniszczy swoją rodzinę, zapędzając żonę, pragnącą dorównać mu dla odzyskania jego serca darem poetyckim, w szaleństwo i w śmierć i skazując swoje dziecko, obarczone testamentem matki, by wyrosło na poetę, na udrękę życia w pograniczu „snu i jawy", w świecie wizji i koszmarów, odsłaniających prawdę niedostępną dla innych. Katastrofa rodzinna Męża będzie katastrofą poety. Gdy wobec szaleństwa Żony zacznie snuć słowa boleści, „Głos skądsiś" oceni je orzeczeniem: „Dramat układasz", a gdy zareaguje gestem rozpaczy na ślepotę Orcia i jego wizyjne koszmary, „Głos" ten odezwie się z ironią: „Twój syn poetą – czegóż chcesz więcej?"

Nie sprostał również poeta trafnym wyborem drugiej próbie, której został poddany, tym razem próbie na arenie społeczno-politycznej, na tej arenie, którą, zda się, przewidział był u początku utworu, gdy zapragnął oprzeć odnowę swego życia na tym, iż „będzie kochał ludzi i wystąpi mężem pośród braci swojej". A jest to szeroka arena, bo arena powszechnej rewolucji europejskiej. Wymodelował ją Krasiński na Wielkiej Rewolucji Francuskiej widzianej oczyma arystokracji, także na Rewolucji Lipcowej, a nawet na powstaniu listopadowym z radykalizującej je wersji ojca, który zdołał go nie dopuścić do osobistego w nim uczestnictwa. Nie tylko jednak dał wyraz jej grozie i rozpasaniu, ale także jej historycznej konieczności i sprawiedliwości jej odwetu za wiekową, straszliwą krzywdę mas ludowych. Świadomość tej krzywdy przekazał w pełni Krasiński swemu bohaterowi. Poeta-Mąż wiedział, iż jego moralnym obowiązkiem jest opowiedzieć się po stronie braci skrzywdzonych – głodnych i poniżonych; miał także pełną wiedzę o zbrodniach starego świata, do którego sam należał. W chwili jednak decydującej wybrał nie miłość ku skrzywdzonej, nędzarskiej „braci swojej", lecz wodzostwo nad niedobitkami własnej klasy społecznej, które schroniły się w Okopach Św. Trójcy. Uwiodła go szatańska Sława, usprawiedliwiana w sumieniu honorem i rycerskim obowiązkiem, które Pankracy określi jako „zwiędły łachman na sztandarze ludzkości". Pycha pozwoliła mu się upajać własną potęgą nad życiem i śmiercią garści już niedobitków klasy do niedawna panującej. Żądza poetyckiej sławy, która kazała mu śnić, że poezja „wszystko to kiedyś ozłoci", wmówiła mu poetycki heroizm samobójstwa, którym ostatecznie przekreślił szanse swego wybawienia i zbawienia.

Do końca swego życia główny bohater „Nie-Boskiej komedii" nie stał się Mężem w obywatelskim znaczeniu tego słowa. Nigdy nie przestał być poetą – poetą, twórcą poezji fałszywej. Snując się nocą, jakby we śnie, po obozie rewolucyjnym nie waha się przed bluźnierczą modlitwą: „Boże, daj mi potęgę (...), a w jedno słowo zamknę świat ten nowy, ogromny (...) słowo moje będzie poezją całej przyszłości". Osądza ją Głos z powietrza: „Dramat układasz". Przeniknął go jako poetę nawskroś Pankracy; on wie, że całe życie Męża było „diabła igrzyskiem", i że można jedynie do niego trafić „zagiąwszy palec pod serce jego", i tam trafiając „do nerwu poezji".

Mimo to, jakby głos jego sumienia, wzywa go tonem ewangelicznym: „porzuć dom i chodź za mną". Gdy jednak to wezwanie pozostało bez odzewu, zakończy wielką z nim dyskusję o historycznych i moralnych racjach rewolucji bezapelacyjnym wyrokiem: „(...) pedancie rycerzu, poeto, hańba tobie".

Świadomi jednak romantycznego niedookreślenia w sposobie istnienia świata poetyckiego w „Nie-Boskiej", a przyjąwszy, iż problem poezji i poety jest organizującym jej całość problemem czołowym, moglibyśmy się zastanowić, czy potraktowanie fabuły utworu jako biografii poety, poety zaprezentowanego nam u wstępu w sytuacji duchowego mocowania się ze sobą właśnie jako poety, jest jedyną możliwością potraktowania tej fabuły, poetyckiego jej niejako „uziemienia". I chyba nasuwa się druga także możliwość, równie logiczna i konsekwentna wobec sytuacji inicjalnej, a mianowicie przyjęcie, iż fabuła „Nie-Boskiej" to poemat wysnuty przez poetę w wyobraźni, nasyconej jego własną duchową rozterką i obrachunkiem ze sobą samym. W takim razie zdarzenia i postaci fabuły byłyby z założenia nie bezpośrednim tworem Krasińskiego, lecz tworem stworzonej przezeń jedynej postaci: postaci poety. Byłyby więc wykładnikiem tego, czym poeta dysponował w sobie samym, łącznie z niepokojem sumienia. Wcieliłby zatem autokrytycznie samego siebie w postać hr. Henryka, swój wstręt do prozy życia w postać i tragedię Żony, swój lęk o utratę maski pozorów w demaskatorskie wizje Orcia; swoją troskę o beztroskie i bez odpowiedzialności społecznej życie w karykaturalne — i nie tylko karykaturalne — obrazy rewolucji; swoją głębinową świadomość bezsensu wierności, która nie jest wiernością dobrej sprawie, lecz własym nawykom i tradycji, w postać wiernego sługi, Jakuba, i w jego słowa, którymi zbuntowany w chwili śmierci, odsyła go ze swoim nawykowym: „tak mi, Boże dopomóż" na dno piekła.Pankracy jako wytwór poetyckiej wyobraźni poety zarysowałby się jako lepszy alter ego jego samego, wcielonego w postać hr. Henryka, podobny doń jak własny jego cień — i zarazem biegunowo inny; wyposażyłby go poeta w to, co sam posiadał — w zrozumienie wielkości — i człowieka i czasów historycznych, w rozum, w zdolność rozeznania dobra i zła, w siłę woli, w stanowczość i upór, w bezwzględność i twardość wobec drugich — nie mógłby go wyposażyć w serce, którego sam nie posiadał. Wyznaczyłby mu rolę taką samą jak Mężowi: rolę wodza, ale pozostawiwszy go po stronie słusznej sprawy przysądziłby mu rolę wyrzutu sumienia Męża, głosu sumienia poety. Pankracy jako ucieleśnienie w postać fabuły wewnętrznego rozdwojenia poety nie mógłby go przeżyć w poetyckiej realności fabuły poematu; stanowiłby przecież z nim jedno; byłby więc z góry w niej skazany na równoczesną śmierć. Ale tego drugiego, a lepszego siebie nie pociągnąłby poeta w potępienie wieczne samobójczą śmiercią Męża; przeciwnie: zaszczyciłby go śmiercią w wizyjnym spotkaniu twarzą w twarz z Chrystusem-Sędzią, ale i Odkupicielem.

Inną jest już rzeczą w jakiej mierze taka interpretacja „Nie-Boskiej komedii", interpretacja jako poematu wysnutego przez poetę w rozterce sumienia, powraca do zagadnień jej autobiograficznego podłoża.

Stefania Skwarczyńska

Ważniejsze inscenizacje „Nie-Boskiej komedii" W POLSCE

Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie; opracowanie tekstu — Józef Kotarbiński, reżyseria — Józef Kotarbiński i Adolf Walewski, oprawa sceniczna i kostiumy: Jan Stanisławski, Wojciech Kossak, Jan Spitzer. W rolach głównych: Michał Tarasiewicz (hr. Henryk), Józef Sosnowski (Pankracy), Stanisława Wysocka (Żona), Jadwiga Mrozowska (Orcio). Premiera 29 listopada 1902 r.

Teatr Wielki w Łodzi; opracowanie dramaturgiczne i reżyseria — Marian Gawalewicz. W rolach głównych: Wojciech Brydziński (hr. Henryk), Laura Duninówna (Żona), Jadwiga Daniłowiczówna (Orcio). Premiera 14 lutego 1906 r.

Teatr Polski w Wilnie; reżyseria — Bronisław Skąpski. W rolach głównych: Stanisław Bryliński (hr. Henryk), Tadeusz Skarzyński (Pankracy), Paulina Czechowska (Orcio). Premiera 21 lutego 1914 r.

Koło Miłośników Sztuki Dramatycznej Studentów Uniwersytetu i Politechniki Warszawskiej (w sali Teatru Polskiego w Warszawie); opracowanie tekstu i reżyseria — Tadeusz Frenkiel. Premiera 18 grudnia 1916 r.

Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie; opracowanie dramaturgiczne — Tadeusz Sinko, reżyseria — Józef Sosnowski, scenografia — Karol Frycz. W rolach głównych: Zygmunt Nowakowski (hr. Henryk), Józef Sosnowski (Pankracy), Mila Kamińska (Orcio). Premiera 20 marca 1919 r.

Teatr Polski w Warszawie; opracowanie dramaturgiczne i reżyseria — Arnold Szyfman, scenografia — Wincenty Drabik, muzyka — Ludomir Różycki. W rolach głównych: Wojciech Brydziński (hr. Henryk), Józef Chmieliński (Pankracy), Irena Solska-Grosserowa (Żona), Stanisława Umińska (Orcio). Premiera 30 stycznia 1920 r.

Miejski Teatr Wielki we Lwowie; opracowanie dramaturgiczne — Tadeusz Sinko, reżyseria — Józef Sosnowski, scenografia — Konstanty Mackiewicz, ilustracja muzyczna — Karol Lewicki, układ taneczny — Jan Cesarski. W rolach głównych: Bolesław Brzeski (hr. Henryk), Józef Sosnowski (Pankracy), Janina Zakrzyńska (Orcio). Premiera 19 listopada 1924.

Teatr Polski w Wilnie; układ sceniczny i reżyseria — Marian Godlewski. W rolach głównych: Kazimierz Kijowski (hr. Henryk), Marian Godlewski (Pankracy), Zofia Grabowska (Żona), Zofia Kuszlówna (Orcio). Premiera 1 maja 1925 r.

Teatr Miejski w Łodzi; opracowanie dramaturgiczne — Arnold Szyfman, reżyseria — Jan Kochanowicz, scenografia — Bolesław Kudewicz (wg koncepcji Wincentego Drabika), muzyka — Ludomir Różycki. W rolach głównych: Alfred Szymański (hr. Henryk), Jan Kochanowicz (Pankracy), Jadwiga Żmijewska (Żona), Zofia Gryf-Olszewska (Orcio). Premiera 21 października 1925.

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie; opracowanie dramaturgiczne inscenizacyjne i reżyseria — Leon Schiller, scenografia — Wincenty Drabik, muzyka — Jan Maklakiewicz, choreografia — Tacjana Wysocka. W rolach głównych: Karol Adwentowicz (hr. Henryk), Irena Solska (Żona), Roman Zawistowski (Orcio). Premiera 11 czerwca 1926 r.

Teatr Polski w Poznaniu; opracowanie dramaturgiczne i reżyseria — Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa, scenografia — Stanisław Jarocki, muzyka — Ludomir Różycki. W rolach głównych: Władysław Brzeski, Marian Godlewski (hr. Hen-

ryk), Władysław Bogusławski, Władysław Bracki (Pankracy), Zofia Grabowska (Żona), Eleonora Królikowska, Barbara Ludwiżanka (Orcio). Premiera 30 listopada 1926 r.

Teatr Miejski w Lublinie; opracowanie dramaturgiczne, inscenizacja i reżyseria – Stanisław Dąbrowski, scenografia – Rysiewski. W rolach głównych: Stanisław Dąbrowski (hr. Henryk), Bolesław Rosłan (Pankracy), Maria Wnorowska (Żona) Emilia Sokolska (Orcio). Premiera 28 kwietnia 1928 r.

Teatr Wielki we Lwowie; inscenizacja i reżyseria – Wacław Radulski (pod opieką literacką Wilama Horzycy), scenografia – Andrzej Pronaszko, muzyka – Jakub Mund. W rolach głównych: Tadeusz Białoszczyński (hr. Henryk), Janusz Strachocki (Pankracy), Maria Malanowicz (Żona), Janina Martini (Orcio). Premiera 6 kwietnia 1935 r.

Teatr Ziemski Pomorskiej w Toruniu; inscenizacja i scenografia – Witold Małkowski, reżyseria – Antoni Piekarski, muzyka – Jakub Mund. W rolach głównych: Bolesław Mierzejewski (hr. Henryk), Władysław Bracki (Pankracy), Helena Ippoldtówna (Żona), Laura Kopczyńska (Orcio). Premiera 1 października 1936 r.

Teatr im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach; opracowanie dramaturgiczne i reżyseria – Marian Godlewski, scenografia – Józef Jarnutowski, muzyka – Kazimierz Bończa-Tomaszewski. W rolach głównych: Stefan Czajkowski (hr. Henryk), Janusz Ostoja-Staszewski (Pankracy), Zofia Barwińska (Żona). Premiera 11 lutego 1937 r.

Teatr Polski w Bydgoszczy; inscenizacja i reżyseria – Kazimierz Korecki, scenografia – J. Hawryłkiewicz. W rolach głównych: Ryszard Kierczyński, (hr. Henryk), Lucjan Dytrych (Pankracy), Janina Jabłonowska (Żona), Janina Brochocka (Orcio). Premiera 23 października 1937 r.

Teatr Polski w Łodzi; opracowanie dramaturgiczno-inscenizacyjne i reżyseria – Leon Schiller, scenografia – Otto Axer, muzyka – Jan Maklakiewicz. W rolach głównych: Władysław Krasnowiecki (hr. Henryk), Władysław Hańcza (Pankracy), Janina Biesiadecka (Żona), A. Połomska (Orcio). Premiera 12 marca 1938 r.

Teatr Nowy w Łodzi; adaptacja, inscenizacja i reżyseria – Bohdan Korzeniewski, scenografia – Józef Szajna, muzyka – Grażyna Bacewicz, tańce – Jadwiga Hryniewiecka. W rolach głównych: Mieczysław Voit (hr. Henryk), Wojciech Pilarski (Pankracy), Zofia Petri (Żona), Wanda Chwiałkowska, Wanda Ostrowska (Orcio). Premiera 19 czerwca 1959 r.

Teatr Polski w Poznaniu; opracowanie i reżyseria – Jerzy Kreczmar, scenografia – Stanisław Bąkowski, muzyka – Ryszard Gardo, choreoplastyka – Teresa Kujawa. W rolach głównych: Józef Fryźlewicz (hr. Henryk), Henryk Machalica (Pankracy), Danuta Balicka, Barbara Zgorzalewicz (Żona), Joanna Szczerbic (Orcio). Premiera 5 marca 1964 r.

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie; inscenizacja – Konrad Swinarski, scenografia – Krystyna Zachwatowicz, muzyka – Krzysztof Penderecki, choreografia – Zofia Więcławówna. W rolach głównych: Marek Walczewski (hr. Henryk), Jerzy Nowak (Pankracy), Ewa Lassek (Żona), Anna Polony (Orcio). Premiera 9 października 1965 r.

Teatr Narodowy w Warszawie; inscenizacja i reżyseria – Adam Hanuszkiewicz, scenografia – Marian Kołodziej, muzyka – Andrzej Kurylewicz. W rolach głównych: Adam Hanuszkiewicz, (hr. Henryk), Mariusz Dmochowski (Pankracy), Zofia Kucówna (Żona), Andrzej Nardelli (Orcio). Premiera 20 marca 1969 r.

Teatr Polski w Bydgoszczy; Adaptacja, inscenizacja i reżyseria – Zygmunt Wojdan, scenografia – Zenobiusz Strzelecki, muzyka – Zbigniew Turski, choreografia – Janina Jarzynówna-Sobczak. W rolach głównych: Czesław Stopka (hr. Henryk), Zbigniew Mamont (Pankracy), Danuta Chudzianka (Żona), Stanisław Iżyłowski (Orcio). Premiera 6 lutego 1971 r.

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach; opracowanie tekstu i reżyseria – Jerzy Kreczmar, scenografia – Jan Kosiński, kostiumy – Barbara Jankowska, muzyka – Zbigniew Turski, choreografia – Mikołaj Kopiński. W rolach głównych: Jan Twardowski (hr. Henryk), Emir Buczacki (Pankracy), Bogumiła Murzyńska (Żona), Ewa Decówna (Orcio). Premiera 8 maja 1971 r.

Teatr „Wybrzeże" w Gdańsku; reżyseria – Marek Okopiński, scenografia – Antoni Tośta, muzyka – Stanisław Radwan, ruch sceniczny – Józefa Sławucka. W rolach głównych: Andrzej Piszczatowski, Florian Staniewski (hr. Henryk), Ryszard Jaśniewicz, Stanisław Michalski (Pankracy), Barbara Patorska (Żona), Jerzy Nowacki (Orcio). Premiera 16 maja 1973 r.

Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku; inscenizacja – Mirosław Wawrzyniak, scenografia – Ryszard Kuzyszyn, kompozycja ruchu – Leszek Czarnota, muzyka Piotr Moss. W rolach głównych: Krzysztof Ziembiński (hr. Henryk), Stanisław Jaszkowski (Pankracy), Barbara Komorowska (Żona). Premiera 25 maja 1975 r.

Teatr Powszechny w Warszawie; reżyseria – Lidia Zamkow, scenografia – Andrzej Sadowski, kostiumy – Marek Dobrowolski, muzyka – Stanisław Syrewicz, choreografia – Wanda Szczuka. W rolach głównych: Edmund Fetting (hr. Henryk), Leszek Herdegen (Pankracy). Premiera 29 stycznia 1976 r.

Zagraniczne inscenizacje „Nie-Boskiej komedii"

CZECHOSŁOWACJA – Miejski Teatr na Winohradach w Pradze; opracowanie tekstu i reżyseria – K. H. Hilár. Premiera 21 listopada 1918 r.

AUSTRIA – Burgtheater w Wiedniu; Emil Jannings (hr. Henryk). Premiera w listopadzie lub grudniu 1918 r.

ZSRR – Państwowy Teatr Eksperymentalny w Leningradzie; opracowanie dramaturgiczne i inscenizacyjne – W. N. Wsiewołodski, muzyka – J. Tiulin. W rolach głównych: Lalajanc (hr. Henryk), W. N. Wsiewołodzki (Pankracy), Kusz (Żona), Aleksandrow (Orcio). Premiera 15 listopada 1923 r.

NIEMCY – Teatr Miejski w Bambergu; opracowanie tekstu i inscenizacja – Otto Zopf, reżyseria – Heinz Rudolf. Premiera w 1927 r.

NIEMCY – Teatr w Gera (księstwo Reuss); reżyseria – W. Lichtenberg wg koncepcji inscenizacyjnej Franza Theodora Csokora. Premiera w r. 1929.

AUSTRIA – Burgtheater w Wiedniu; opracowanie tekstu – Franz Theodor Csokor, reżyseria – Herbert Waniek, scenografia – Willi Bahne, kostiumy – J. M. Kędziora. W rolach głównych: Werner Krauss (hr. Henryk), Ewald Balser (Pankracy), E. Ortner-Kallinina (Żona), Hans Obonya (Orcio). Premiera 6 czerwca 1936 r.

WĘGRY – Teatr Narodowy w Budapeszcie; opracowanie tekstu – Franz Theodor Csokor, reżyseria – Antal Németh. Premiera 11 listopada 1936 r.

SZWAJCARIA – „Pflegestätte für musische Künste" w Bernie; opracowanie tekstu, reżyseria i scenografia – J. Duwan. Premiera w r. 1956.

ADAM MICKIEWICZ

Wykłady o literaturze słowiańskiej

Z lekcji VIII

(...) Czas, miejsce, osoby *Komedyi Nieboskiej* – wszystko to jest utworzone przez poetę. Dramat odegrywa się w chwilach spodziewanych, niedalekich, ale jeszcze nie nadeszłych. Pierwszy to dopiero autor odważył się pisać dramat proroczy, przedstawiać osoby i zdarzenia, co mają być kiedyś. Scena jednak toczy się w Polsce, a czas jej nie bardzo oddalony od dni naszych; bo osoby mówią po naszemu, mają nasze przesądy, nasze zwyczaje: możemy poznać, że należą do naszego pokolenia i do narodu polskiego, chociaż autor nie kładzie na nich żadnej cechy krajowej, nie naprowadza nic tak zwanym kolorytem miejscowym. Nie masz tam ni ubiorów, ni żadnych szczegółów, odróżniających zewnętrznie naród od narodu: jest to niejako zbiór ludzi, w których poznajemy tylko Europejczyków, towarzystwo mężczyzn i kobiet, dobrze wychowanych, europejskie. Że ci ludzie są Polakami, wydaje się to nade wszystko przez rażącą sprzeczność, jaka zachodzi między stanem społeczeństwa, który czujemy raczej, niżeli widzimy, a charakterami osób. Osoby te w innem społeczeństwie, w innym czasie, składałyby towarzystwo uczciwe i miłe, ale w narodzie, przygniecionym całym ciężarem bolesnej swej przeszłości, w narodzie, z którego łona ma zabłysnąć przyszłość, wszyscy ci aktorowie dramatu, ze swoimi przesądami, ze swoim ciasnym sposobem sądzenia rzeczy, wyglądają na karykatury.

Pośród takiego to społeczeństwa ukazuje się nam jeden człowiek, z ducha należący już do przyszłości, człowiek, w duchu silny, ognisty, palony żądzą zbadania wyroków Opatrzności, niemogący oddychać w nizkim zakresie powszedniego życia. Ten bohater dramatu rzuca na wszystko, co go otacza, jakiś blask płomienia piekielnego; osoby podrzędne wydają się przy nim na kształt widm sinych. Charakter jego zawiera w sobie wszystkie charaktery, wystawione przez poetów tegoczesnych, już polskich, już obcych. Jest to *Korsarz* Byrona, ale korsarz nawrócony; jest to *Graf Wacław* Malczewskiego, ale który już zeszedł do życia pospolitego; jest to ów drugi *Wacław* Garczyńskiego, Wacław filozof, ale na drodze rzeczywistego działania. Położenie jego wynika z położenia ojczyzny. Polska w *Nieboskiej Komedyi*, – trzeba to wiedzieć, aby rozumieć dzieło – nie jest Polską, jaką znamy, nie jest naszą Polską historyczną i geograficzną; możemy tylko ją sobie wyobrazić, przypuściwszy na przykład, gdyby nagle, zbiegiem jakich wypadków, skutkiem jakiego kongresu stanęła cała i niepodległa, ale bez własnej siły żywotnej wewnątrz, natchnięta jedynie życiem obcem, europejskiem, ruszająca się mocą uczuć i wyobrażeń, wyrobionych w Europie. Łatwo pojąć, że w takiej Polsce ludzie najdzielniejsi, najwięcej wytężonego ducha, nie mogąc w żaden sposób swojej przeszłości związać z przyszłością, ujrzeliby się zupełnie zbici z toru, podobnie, jak ci wodzowie greccy, sławni w czasie powstania, co teraz wleką życie tęskne i pozbawione celu. Owóż, bohater *Komedyi Nieboskiej* znajduje się w takiej Polsce. Z urodzenia jest on panem, możnym szlachcicem polskim. Szlachta polska, która przewodniczyła losom narodu, pierwsza też została zadzierzgnięta w węzeł zadań społecznych i religijnych; pierwsza doś-

wiadcza stąd udręczeń i wie to, że na niej ciąży rozstrzygnięcie wszystkiego, że ona pierwsza powinna otworzyć szranki. Z usposobienia jest on poetą, poetą, jak to pospolicie lud rozumie, który nazywa tak każdego człowieka, co w uczuciach i postępkach nie trzyma się ubitych kolei, co powoduje się jakąś wyższą prawdą nad zwykłe pobudki i prawidła codziennego życia pospolitych ludzi.

Pierwsza scena dramatu, można powiedzieć, jest zamknięciem romantycznej i społecznej poezji polskiej naszego wieku. Bohater dzieła, hrabia Henryk, ów pan możny i poeta, morduje się naprzód nad rozwiązaniem zagadnień religijnych i społecznych, traci wreszcie nadzieję dojścia do czegoś, chce dać pokój wszystkiemu, wrócić na drogę powszedniego życia, zrzec się próżnych dociekań, a zająć się rzeczywistością. W tym celu przedsiębierze nawet wprządz siebie w obowiązki, w karby prawa. Postrzegamy go właśnie, kiedy zamyśla ożenić się. Scenę tę rozpoczyna rozmowa duchów niewidomych, dobrych i złych; jedne chcą go wesprzeć na drodze dopełnienia powinności, drugie usiłują zwieść na ścieżki błędu. (...)

z lekcji XI

(...) Zakończenie dramatu jest przepyszne, nie znamy nic równego. Prawda nie była ani przy Hrabi, ani przy Pankracym, unosiła się nad nimi i zstąpiła teraz potępić obu. Zwyciężony padł, przeklinając siebie, zwycięzca w pierwszej chwili tryumfu uczuł, że był tylko narzędziem zniszczenia. Ukazał mu się znak na niebie, jemu tylko widomy; a w chwili, kiedy ten znak zrozumiał, pada trupem, powtarzając słowa cesarza rzymskiego, który po daremnych usiłowaniach zwyciężenia chrystyanizmu, skonał, wołając: *Galilejczyku! zwyciężyłeś!*

Tryumf tedy Galilejczyka jest w istocie celem tego dramatu. Oskarżono autora z dwóch stron przeciwnych. Jedni zarzucali mu, że chciał wylać zawziętą nienawiść ku wszelkim wyobrażeniom postępu, że aż do przesady przedrzeźniał język reformatorów nowoczesnych, a wywyższył i upiększył charakter stawionego im oporu. Drudzy oburzali się na to, co zdaje się być uwłaczającem religii w jego bohaterze. Ale rzeczywiście dzieło to, poemat ten jest niczem więcej, tylko lękiem człowieka genialnego, który widzi cały ogrom, całą trudność zadań społecznych, a nie wzniósł się jeszcze dość wysoko ,aby módz dojrzeć ich rozwiązanie.

Adam Mickiewicz „Wykłady o literaturze słowiańskiej" tom V, Lwów 1900

ZYGMUNT KRASIŃSKI

z „Listów do ojca"

26 novembra 1831,
Genewa

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

W Londynie jest ogromna tablica bez ołtarza, bez ozdób, jedną tylko lampą oświecona, która co dzień z rana przed wschodem słońca, przy grubej mgle, napełnia się metodystami. Na ambonę wstępuje człowiek olbrzymiego wzrostu, potrząsający gęstwiną włosów na głowie i oświadcza przytomnym wyciągając konwulsyjnie do nich obie ręce, u których czarne wiszą rękawy, że Duch Święty natchnął go i tych, co wierzą w niego, nowym językiem. Zaledwo skończył, aliści młoda dziewczyna obok przeraźliwy krzyk wydaje i zaczyna mówić nie słyszaną nigdy mową, której nikt nie rozumie, której ona sama nie pojmuje, nadymają się jej piersi, piana ślini na ustach, wraca natchnienie delfickie po dwudziestu wiekach letargu, wreszcie pada z osłabienia i mdleje; zaraz

druga jej miejsce zajmuje i tak wciąż dopóki nie minie godzina przeznaczona służbie Bożej. Wtenczas ów Irwing, ów prorok znów powstaje z kazalnicy i ogłasza, iżby wszyscy mieli się ku żalowi i pokucie, bo tu Pan odwieczny przybędzie.

W Paryżu st.-simoniści mają nadzieję, że nową wiarą świat ten stary odmłodnią, a tymczasem młodzież w nic nie wierzy, upija się marzeniami rozgorzałej wyobraźni i kiedy się zatacza nad brzegiem przepaści, w którą to całe pokolenie runąć musi, chlubi się, że nową drogę odkryła i spodziewa się na niej zwycięstw i chwały. Ale wszyscy jednozgodnie czegoś się spodziewają, przeczuwają, że coś wielkiego, strasznego ma nadejść, więc naprzeciw tej nieznanej mary wyprawiają swe myśli na podsłuchy, one jakiś szum posłyszą i wracają nazad;

(...) Ależ choć taki jest ogół pełny zgrozy nieszczęścia, bywają też w nim szczegóły nadobne, pełne energii i wielkości, i już to samo jest wielkim, żeby przypatrywać się końcowi świata, bo dla nas prawdziwym to będzie końcem świata. Nam, ludziom teraźniejszego pokolenia, trudne zaiste dostało się życie. Stoimy zawieszeni między przeszłością a przyszłością; kochamy przeszłość, bośmy jej dziećmi przecie, a wszystko nas od niej odrywa i popycha ku przyszłości, której nigdy nie ujrzymy, bo przed jej ustaleniem zapewnie kilka generacji jeszcze męczyć się i silić będzie, i upadnie wśród walki. (...)

Żyjąc więc w takowych czasach, dumając często nad nimi, martwiąc się niekiedy, oburzając się czasem, wielu rzeczy zrozumieć nie mogąc ale wierząc, iż wszystkie dążą do zaguby i przetworzenia się, trudno by się czasem nie ratować egzaltacją. Moja egzaltacja jest muzyką Dawida, by serce nie pękło Saulowi. (...)

Zresztą sam wiem o tym dobrze i wierzę całym sercem drogiemu Papie, egzaltacja jest szkodliwą, mijającą, podobną szaleństwu, bańką mydlaną, co przez kilka minut połyskuje farbami tęczy, a potem szuka jej w powietrzu, a nie dojrzysz nigdzie; jest to gorączka duszy. Co zaś do tego starożytnego przepisu: in medio virtus, ludzie to powtarzali często, ale nigdy w czyn praktyczny zamienić nie mogli, przynajmniej tak mi się wydaje, ale niech Papa wierzy, że tyle przynajmniej mam rozsądku, że bynajmniej własnemu zdaniu nie ufam; z doświadczenia przekonanym, że zdania i uczucia są gośćmi w naszej duszy, ale nie mieszkańcami. (...)

Z Florencji, 26 stycznia 1836 r.

(...) Byliśmy najniepewniejszym, najbłędniejszym, najbledszym, że tak powiem, narodem w historii ludzkości. Nic nigdy organicznego, zupełnego, całego u nas nie było: ni arystokracji, ni mieszczaństwa, ni ludu. (...) Szlamazarny był los nasz. Zbierało się na coś w początkach. Zdawało się, że my Słowiańszczyznę spoim i urządzim. Garnęły się do nas narody i korony, ale z niczego korzystać nie umieliśmy, nic w czas zrobić. (...)

W niczym geniuszu, ni zewnątrz, ni wewnątrz; w niczym życia, ni w polityce, ni w duchu krajowym. Po śmierci dopiero żyć się nam zachciało; kiedy nie ma, dawaj! Upiory z nas nie ludzie. Upiory męczą się srodze: to sekret mąk naszych. Ale to przodkom naszym winniśmy. Że wojen u nas religijnych nie było, to tylko dowód, że nikt w nic nie wierzył mocno. (...)

Nigdy w Polsce ni silnego despotyzmu, ni silnej opozycji nie było. Król żaden nie był wielkim.

Stefan Batory zapił sprawę swoją wielką. Ileż to prac podejmować trza było, by tym ludziom wytłumaczyć coś korzystnego dla nich, a rząd, który zawsze wnosił i tłumaczył, sam nie umiał dobrze tłumaczyć. I tak: unia z Litwą z jakimiż trudnościami się spotkała? a unia z Rusią, z Kozactwem nigdy do skutku przyjść nie mogła.

Często się przydarza, że bezinteresowność raczej jest lenistwem, tak samo, jak że pozory szlachetności pochodzą z głupstwa, tj. że są pewne bezinteresowności, że są pewne fakta wynikające z głupstwa, którym ludzie podchlebiają, przezywając je szlachetnymi. U nas takich bardzo wielka siła. Z lenistwa naszego, z chęci używania, a nie działania, srodze potępiające nas wyniknęły skutki: na drodze realnej, że nie mamy bytu – na drodze idealnej, że nie mamy wspomnień naszego bytu, życia naszego życia, tj. historii polskiej. W tym względzie żaden naród niżej od nas nie stoi. Tak tu się stało, jak we wszystkim: mamy ułamki kościotrupowe historii, tj. chroniki, z których najlepsza chronika Naruszewicza, tyle razy obdarzona tytułem Historii; ale nie mamy organicznych dziejów polskich, nie mamy całości. (...)

Słyszałem nieraz naszych sawantów dziwiących się, że nie ma epopei polskiej. Rzecz jasna: gdzie nie ma historii, tam epopei być nie może. Epopeje nie przez poetów, ale przez narody się robią. Grecja u stóp murów trojańskich zrobiła Iliadę. Germanie, w walkach Attyli Niebelungów. Trza czynu, który by lud cały poruszył aż do wnętrzności jego – a u nas nigdy nic takiego nie było. Żadne factum w Polszcze nie wdarło się głęboko ani w uczucie, ani w pamięć narodu. A, mój Boże, mój Boże! my nie dzieci, my nie młodziki, my od tysiąca lat przeszło żyjemy. Jedyna nasza epopeja to „Myszejda" Krasickiego. Jedyna liryczna poezja to „Fraszki" Kochanowskiego. Jedyna tragedia to „Barbara" Felińskiego. I w rzeczy samej tragicznego przedmiotu w historii polskiej nikt nie wynajdzie. Tam tylko jest tragiczność, gdzie były głębokie uczucia i silne namiętności.

Tragedia jest to to w teraźniejszości, co epopeja w przeszłości; do jednej i drugiej trza ruchu, tradycji poważnych i wiary w coś na świecie.

Było pryncypium zakorzenione w Polszcze, które niszczyło wszelką w niej poezję: pryncypium bufońskie, rubaszność szlachecka, trefność dworzańska, krotofilność. W innych narodach byli szczególni ludzie wyznaczeni na pastwę temu pryncypium, zwali się błaznami królów (Triboulet etc., etc.). U nas cała szlachta ćwiczyła się w tym rzemiośle, a że wszystko przesądzamy, byliśmy nieraz fanfaronami błazeństwa. (...) Ileż to sejmów przez koncept zerwanych. Same liberum veto było rodzajem konceptu, ale to z tych konceptów, które kończą się płaczem.

Były u nas indywidualne cnoty i bohatyrstwa, ale narodowych nie było. Co u innych narodów wyszło na cnoty i zbrodnie, to u nas wychodziło na bufonady. Tam, gdzie wielkie zbrodnie, muszą być i wielkie cnoty – bo pierwiastek zbrodni i cnoty jeden: moc ducha, ale tylko kierunki różne (mówię ja tu o zbrodniach politycznych, o wojnach i prześladowaniach, o spiskach, o niesprawiedliwych zaborach, o dumie i żądzy panowania). U nas było ogromne n i c.

(...) I tak leżąc na kożuchu, pijąc małmazję i piwo, trefnując dziwnie krotofilnie – zeszliśmy do grobu.

Teraz niech mi Papa odpowie: czy takie przyczyny nie wydają gorzkich owoców? Czy potomkom takie przeszłości nie zapisują chwil smutnych? Czy taka nicość nie wydrąża nicości w duszach, które się ku niej obracają? Czy można się

dziwić, że plemię nasze, że pokolenie nasze pochyloną trzyma głowę, kiedy pokolenia przeszłe wszystkie żarty zużyły, a nam tylko zostawiły niedolę?

O, ze śmiechu, który niegdyś rozlegał się w Polszcze całej, została nam tylko za wczesna starość. Polska lat pięćset się śmiała gardłem całym i komiczną była – przez kompensacją my dziś płaczem i czujem nieco tragiczniej!

Pisałem ja tak długo, choć z obawą znudzenia, jak zwykle, dlatego, że serce moje usprawiedliwić chciałem z zarzutu, jakoby ono nic nie czuło, jakoby usiłowania drogiego Ojca nie mogły go powołać do chwili nadziei. Chciałem, z ogółu rzecz biorąc, oskarżyć okoliczności i przeszłość, a zdjąć z teraźniejszości ciężar wyrzutów.

Ludzie są tym, czym ich przeszłość zrobiła. Zależą nie tylko od chwil, w których są, ale. od wszystkich, w których nie byli. Strasznymi bywają zapisy czynione przez przodków: zdrowie, choroba – materialnie, radość, smutek – moralnie, i jeszcze kara lub chwała. My w testamencie dostali tylko wypłatę długów. (...)

Zygmunt Krasiński „Listy do ojca", Warszawa 1962.

TEATR IM. STEFANA JARACZA W ŁODZI

Dyrektor
i kierownik artystyczny
— JAN MACIEJOWSKI

Zastępca dyrektora
— ADAM KOMAN

Kierownik literacki
— Teresa Worono

Kierownik muzyczny
— Piotr Hertel

Redakcja programu
— Teresa Worono i Jadwiga Bargiełowska

Opracowanie graficzne
— Sebastian Paszczenko

Adresy:
Duża i Mała Scena: ul. Jaracza 27.
Scena „7,15": ul. Traugutta 1.
Dyrekcja i sekretariat:
ul. Kilińskiego 45, tel. 375-85.
Kasy teatru przy ul. Jaracza 27, tel. 266-18
i Sceny „7,15" przy ul. Traugutta 1, tel. 272-70
otwarte codziennie w godz. 10–13 i 16–19,30.

Biuro Organizacji Widowni przy ul. Kilińskiego 45, tel. 315-33, przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe w godzinach 8–16.
W poniedziałki teatr nieczynny.

Cena 7 zł

ŁDA – Zakład 2, Typo, zam. 1706/76 – 3000 egz. R-4/1874