TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

ZYGMUNT KRASIŃSKI

NIEBOSKA KOMEDIA

PREMIERA 20 MARCA 1969

„DO BŁĘDÓW NAGROMADZONYCH PRZEZ PRZODKÓW, DODALI TO CZEGO NIE ZNALI ICH PRZODKOWIE — WAHANIE SIĘ I BOJAŹŃ, — I STAŁO SIĘ ZATEM ŻE ZNIKNĘLI Z POWIERZCHNI ZIEMI I WIELKIE MILCZENIE JEST PO NICH".

Bezimienny
(Motto Nieboskiej Komedii
będące parafrazą z Koranu)

PANKRACY

Nie czas mi ieszcze zasnąć, bo dopiero połowa pracy doydzie końca swoiego z ich ostatniem westchnieniem — Patrz na te obszary — na te ogromy, które stoią w poprzek między mną a myślą moią — trza zaludnić te puszcze — przedrążyć te skały — połączyć te ieziora — wydzielić grunt każdemu, by we dwóynasób tyle życia się urodziło na tych równinach, ile śmierci teraz na nich leży — Inaczey dzieło zniszczenia odkupionem nie iest —

LEONARD

Bóg Wolności sił nam podda —

PANKRACY

Co mówisz o Bogu — ślisko tu od krwi — ludzkiej —

ARSENAL

Zygmunt Krasiński
wg miniatury rzymskiej z 1835 r.

Genewa, 26 listopada 1831, do gen. Wincentego Krasińskiego

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

Genewa 6 grudnia 1831, do Henryka Reeve'a

Kochałem ją, jak nikt jej kochać nie będzie. Byłem zdolny zginąć dla niej, przyszłość swą i majątek dla niej poświęcić, ale nigdy nie prosiłbym o jej rękę i zamienił złudzeń swoich w ciężką rzeczywistość. Od niej pragnąłem tylko serca. Henrieta Willan nie powinna być dla mnie nigdy małżonką, lecz była poetycznym punktem wyjścia dla całego mego życia. Dziś jest moją legendarną przeszłością moją epoką bohaterską, a choć mną pogardza, zwracam jeszcze ku niej spojrzenia i myśli moje, gdy chcę w pieśń uderzyć lub działać, jak człowiek silny i energiczny. Lecz, gdy twoim pomysłem małżeństwa nasuwasz mi na myśl kontrakt i rejenta, starego ojca i siostry, służbę domową, brata nicponia, przygotowania przedwstępne i cały ciężar uprzęży, którą człowiek, żeniąc się nakłada na siebie, bezcześcisz wówczas, wierzaj mi, miłość moją i rzucasz błoto i piasek na minione sny. (...)

Kochanka moja i małżonka moja — co mówię? „Kochanka?" Tak bym dzisiaj mówił: „ukochana moja", gdyż dawniej nie byłbym nigdy śmiał jej powiedzieć „kochanko moja" — a więc ukochana moja i małżonka moja nigdy jedną osobą być nie mogą. Jedna była aniołem, czymś o wiele wyższym od kobiety, drugiej może nigdy nie będzie, a jeśli się znajdzie, będzie zwykłą niewiastą, zdatną do cerowania moich pończoch i podawania mi ziółek w dniach choroby.

Wiedeń, 14 lipca 1832, do Henryka Reeve'a

Ale, jeśli mię kochasz, to wierz mi i pamiętaj, że poza arystokracją nie ma nic w Polsce, ani talentów, ani światła, ani poświęcenia! Nasz stan trzeci jest niczym, nasi chłopi są maszynami. My jedni stanowimy Polskę. I pewnego dnia, po wielu poniesionych ofiarach, spotka nas to, że zostaniemy powieszeni przed ołtarzem ojczyzny. Taki jest bieg zdarzeń, nieodwołalny bieg zdarzeń. Czasy muszą się wypełnić, gdy nadeszły. Radykalizm poniesie nas, by nas obalić i zetrzeć z oblicza ziemi. Niechby przynajmniej po nas coś dobrego spotkało ten kraj nieszczęśliwy. Niech się powodzi tym nowym ludziom, by stali się znowu wielkim narodem. Co do nas pracujemy na naszą zgubę, a jednak pracujemy; to nasz obowiązek i Bóg nas widzi. A później przyjdzie szubienica i wieczność.

Henry Reeve

Rzym, 21 listopada 1833, do Konstantego Gaszyńskiego

(...) Bezimiennie powinno być wydrukowane; nikt nie powinien domyślić się autora. Słyszysz, Konstanty! Jeśli mnie kochasz! Ten wyraz usta Ci na kłódkę zamknie, nieprawdaż? (...)

Wiedeń 5 kwietnia 1837, do Konstantego Gaszyńskiego.

(...) Jeśli kto stosuje dzieła sztuki do jednego tylko położenia do jednego tylko kraju, ten pisze paszkwil, polityczno-satyryczną analizę, a nie poema. (...)
(...) I w tym Leon się myli, że dzisiaj rok 93-ci skonał. Skonał jako zjawisko, żyje jako systema. Wierzę, iż Leon jego powrotu nie pragnie, iż Leon zna się z takimi, którzy rzecz tę uidealizowali, tym bardziej się pomylił, bo masa nie idealizuje, ale idzie naprzód i żelaźnie stąpa.
Potem Leon przyznaje, że to prawda dla Niemiec, Włoch, a zatem i dla Polski. A cóż u licha? czyż kto koniecznie winien dla Francji pisać, czyż przestrzeń od Bałtyku po Afrykę niedostateczną posadą na jeden poemat? Skąd obowiązek święty, nałożony na człowieka jak honor, by się wdawał z Francją i z Ameryką; co ma wspólnego z zamorskimi brzegi? Alboż Leon nie wiedział, że ten kształt najbardziej zbliżony do Polski? A jeśli mi rzeźników i lokajów nie uznaje w Polsce, jeśli mi twierdzi, że Polska wybiegła bardzo daleko naprzód od tych teorii, to mu po prostu powiadam: „Tak myślisz? żałuję sercem całym, że tak nie jest".

1840

Sierpień. Poznaje w Karlsbadzie przyszłą żonę 20-letnią Elizę Branicką. *„... rozmawiałem długo z panną Elizą; zdaje się słodka i dobra bardzo osoba, życzę jej z serca, by była szczęśliwą na ziemi". (list do Sołtana 27.VII).*

1843

„... odtąd nie zwij mnie już Zygmuntem, ale wiedz, że się zowię: Rozpacz" (3.VIII). W liście do Jerzego Lubomirskiego: *„Jak to wszystko się zrobiło, nie wiem — poszedłem i wróciłem z kościoła jak pies przez hyclów prowadzon. Zawczoraj to było — odtąd męczę się, męczę i trup ze mnie; jakaż to dziwna panna — wszystko jej jedno, wszystko niby słodycz bez granic, ale duma, godność gdzie?" (28.VII).* W liście do Delfiny: *„Żadna na świecie kobieta tak olbrzymiej obojętności w nikim nie widziała, jak ona we mnie".*

Eliza z Branickich Krasińska z synami Władysławem i Zygmuntem.
(Reprodukcja portretu pędzla Ary Scheffera)

25 stycznia 1848, do St. E. Koźmiana

Z Norwidem zapoznałam się — to nie z kaleczących ni raniących — owszem. Skarb mu wielki dan od Boga, byle go umiał użyć — to najtrudniejsze. Kolory i światło — to nic, ale tęcza uwita, rozpostarta na niebie z nich, foremna, rytmiczna, istna przepaska niebios, to wszystko — to trudnym — i w każdej sferze ludzkiej, nie tylko artystycznej! Miły i uprzejmy duch ten Norwidowy — ale zdaje mi się, że jeszcze sam siebie nie stworzył! Nie wyrzekł w głębiach swych własnych fiat lux!, ale przyjdzie ta chwila i stanie się on potęgą!

5 grudnia 1855, do A. Sołtana

Pan Adam [Mickiewicz] *już odszedł od nas; na tę wieść pękło mi serce. On był dla ludzi mego pokolenia i miodem, i mlekiem, i żółcią, i krwią duchową, my z niego wszyscy... Był to jeden z filarów, podtrzymujących sklepienie, złożone nie z głazów, ale z serc tylu żywych ludzi i krwawych; filar to był olbrzymi, choć rozpękły sam, a teraz dołamał się i runął w przepaść. I całe sklepienie ono zadrżeć musi i kroplami krwi z ran serc, z których złożone, płakać nad jego grobem".*

Styl Słowackiego to on sam, to ducha jego kierunek, roztapianie się nieustanne na wszystkie strony ku wszystkim stronom. Stylem tym bije ciągle jakby falami o granice wszech rzeczy, ciągle je podmywa i stara się odsunąć. Nikt tak smukle, gibko, fantastycko po polsku nie pisał; pokora, z którą wiersz mu niewolnikiem, przechodzi wszelkie prawdopodobieństwo — na króla nam wygląda, kiedy zacznie mowie polskiej rozkazować. Biegną k'niemu tłumem miary, rymy, obrazy, a on je despotycznym kaprysem posyła, gdzie chce — każe im płynąć, a płyną, wić się pozwoli, a pełzną, wzlecieć, a wzlatują i lecą jak orły.

Z. Krasiński o J. Słowackim

Na Sistina przez korytarze i wschody labiryntowe dostałem się do Norwida; zapukałem, drzwi się otwarły — szeroko jakby pracownia. Lampa zasłonięta, gdyby wielkie — dwie gipsowe głowy a w tym zmierzchu człowiek młody: pół Słowackiego, pół Jerzego, ni to, ni owo, ale z obu coś; bo i fantazji ogrom, i tkliwości. Nerwowa natura, zagmatwana, siebie sama niedokładnie pojmująca, ale prześliczna — nie tytańska, ale prześliczna. Ogień w alabastrowym naczyniu. Sto luciolek skupionych razem na duszę jedną. Choroba, nędza, a wszystko w tęczy! Uprzejmość, grzeczność, wdzięczność i wdzięk wcale nie demokratyczne — woń jakaś arystokratyczna! Z godzinem siedział...!

Z listu Z. Krasińskiego do Delfiny Potockiej

Delfina Potocka
(Reprodukcja portretu pędzla Ary Scheffera)

NARODOWY AUTOR JEST TEN W KTÓREGO UTWORACH NARÓD JEGO ZAJMUJE TEN UDZIAŁ I TĘ CZĘŚĆ, JAKĄ TENŻE NARÓD ZAJMUJE W DZIEJÓW LUDZKOŚCI ROZWOJU.

Cyprian Norwid

BOGIEM JEST LUDZKOŚĆ, BOGIEM JEST ŻYCIE WE WSZYSTKICH PRZEJAWACH.

Zygmunt Krasiński

ADAM MICKIEWICZ

Nie chciałbym tego dzieła nazywać dramatem fantastycznym; zwykle daje się to miano każdemu utworowi, gdzie napotykamy nadzwyczajne sceny i postacie, gdzie autor zdaje się porzucać życie powszednie, prozaiczność, rzeczywistość. Nie masz nic równie względnego, równie zmiennego jak to, co nazywamy rzeczywistością, to znaczy świat widomy, to, co umyka, co przemija, to, co ma nadejść, co nie ma teraźniejszości.

Czas jego, miejsce, postacie, wszystko to jest tworem poetyckim, czas ten jeszcze nie nadszedł, ma on nadejść: dramat przeniesiony jest w przyszłość. Pierwszy raz jakiś autor spróbował stworzyć dramat proroczy, opisać miejsce, wprowadzić postacie i opowiedzieć zdarzenia, które mają się dopiero kiedyś rozegrać. Rzecz jednak dzieje się w Polsce, a czasy są niezbyt od nas odległe, bo postacie mówią naszym językiem, mają nasze przesądy, nasze obyczaje i zwyczaje. Czujemy, że należą do naszego pokolenia; są one Polakami. A jednak autor nie dodał żadnego szczegółu miejscowego; nie znajdziemy tam tego, co się zwie kolorytem lokalnym, kostiumem, co pozwala odróżnić cechy narodowe: społeczność składa się z osób, które moglibyśmy nazwać Europejczykami jest to społeczność dobrze wychowanych mężczyzn i kobiet, społeczność światowców. Że to społeczność przede wszystkim polska, można poznać ze straszliwej sprzeczności między stanem narodu, jaki odczuwamy raczej, niż widzimy, a charakterami osób. Wszystkie postacie dramatu w innej epoce, w innym kraju mogłyby złożyć się na społeczność uczciwą i znośną, ale wśród narodu przywalonego całym ciężarem bolesnej przeszłości, narodu, z którego łona ma zabłysnąć przyszłość, postacie te, skrępowane przesądami, ze swoim ciasnym sposobem widzenia i osądzania rzeczy, wyglądają na karykatury.

Z dwóch stron okarżono autora: jedni widzieli w jego utworze tylko wyraz gwałtownej nienawiści ku ideom postępu, przedrzeźnił bowiem karykaturalnie język nowoczesnych reformistów, wywyższył zaś charakter ich przeciwników; inni ganili to, co zdaje się tam być bezbożne w wido-

NIE-BOSKA

KOMEDYA.

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

Koran, ks. 2. rozd. 18

To be or not to be, that is the question.

Hamlet

WYDANIE A. JELOWICKIEGO I SPÓŁKI.

PARYŻ.

W KSIĘGARNI I DRUKARNI POLSKIEJ.

Rue neuve St. Maur, au Marais Saint-Germain, n° 17 bis.

1837.

ku zła tryumfującego. Ale naprawdę, poemat ten jest tylko jękiem rozpaczy człowieka genialnego, który widzi całą wielkość i trudność zagadnień społecznych, a niestety nie wzniósł się jeszcze na wyżyny, skąd mógłby dojrzeć ich rozwiązanie.

Dramat jest najsilniejszą realizacją artystyczną poezji. Dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Należy w nim rozróżnić dwie warstwy odrębne: napisanie a wystawienie. Dramat wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki. W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów.

Nadmieniłem, że dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Skoro myśl ożywiająca naród znalazła już swych przedstawicieli w rzeczywistości, skoro wydała już bohaterów, wówczas dąży do utrwalenia pamięci ich czynów w sztuce, wydaje dramat. Przeznaczeniem tej sztuki jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno tak się wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszałe.

Dramat, w najwyższym i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu, winien łączyć wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej, podobnie jak instytucja polityczna narodu powinna wyrażać wszystkie jego dążności polityczne.

Ale nie dość jest napisać dramat; z kolei chodzi o jego wystawienie. Nie spodziewajmy się widzieć w bliskiej przyszłości realizacji dramatu słowiańskiego, żaden bowiem teatr nie wystarczyłby nawet do wystawienia *Nieboskiej komedii*. Możnaby jednak wystawić ją częściowo, gdyby odstąpić od obecnych zwyczajów teatralnych; należałoby wprowadzić na scenę samego poetę. Opowiadanie, stanowiące nader istotną część tego dramatu, musiałoby być wygłaszane przed publicznością przez poetę i ilustrowane obrazami panoramicznymi. Wreszcie niebo i piekło możnaby przejąć z dzisiejszych przedstawień operowych. W ogóle obecne budownictwo teatralne pozostało znacznie w tyle za ruchem dramatycznym. We Francji jedynie Cyrk Olimpijski nadaje się do przedstawień poważniejszej sztuki. Możnaby tam wystawiać sceny z burzliwego życia bohaterów i wprowadzać masy, które dziś wiele znaczą w życiu społecznym.

Plemię słowiańskie nieprędko zapewne doczeka się realizacji swojego dramatu; najpierw czekać musi na udoskonalenie sztuk pomocniczych dramatu, jak architektura, malarstwo, gra świateł, i tak dalej, które teraz są stosowane jako środki panoramiczne, i będzie musiało później posłużyć się wszystkimi tymi środkami dla wskrzeszenia dawnych dziejów. Tymczasem poeci słowiańscy tworzący dramat niechaj całkowicie zapomną o teatrze i o scenie

STANISŁAW TARNOWSKI

(...) Niezawodnie faktem dominującym wieku, treścią jego historii, jest Rewolucja, nieustająca, chroniczna; a jedynym w Europie poematem o niej, jedynym jej odbiciem w poezji jest *Nieboska*. Jej część trzecia, to obraz tych wszystkich doktryn, teorii i namiętności, które wrą w łonie społeczeństw europejskich i nurtują pod nimi, tylko już zwycięskich, już u celu. (...)

(...) Analiza namiętności rewolucyjnych i przedstawienie różnych powodów i różnych odcieni tych namiętności, są tak genialne, że przede wszystkim podziwia się w autorze głębokiego, przenikliwego znawcę społeczeństwa, który tak na wskroś przejrzał jego duszę i jego stan, że mógłby wydać się raczej politykiem jak poetą; prawie by się wydać mogło, że on chybił powołania i powinien był stać na czele jakiegoś rządu, chciałoby mu się powiedzieć, kiedy nas tak znasz i tak rozumiesz, skoro po swojej diagnozie pokazuje się, że czytasz w naszym organiźmie społecznym jak w książce, to rządź, radź, może potrafisz poradzić. Naturalnie co innego jest umysł spekulatywny i analityczny, który bada, a co innego umysł praktyczny, który rządzi: Krasiński zapewne nie byłby się okazał wielkim w rządzeniu; ale jego analiza jest najśmielsza, najgłębsza i najwszechstronniejsza, jaką dotąd zrobiono. Po tym hołdzie podziwienia dla mędrca, dla myśliciela i polityka, dopiero myśl zasta-

nawia się nad poetą; dopiero ocenia jego wielkość, sztukę, z jaką on wszystkie te żywioły walki społecznej wcielił w pewne grupy i postacie oznaczone kilkoma rysami tylko, a tak wyraziste i żywe, że żadnej nie brak tego, co stanowi jej istotny charakter; kilka pociągów pędzla tylko, ale w tych kilku mieści się wszystko, co się w tej grupie lub jednostce ludzkiej mieścić powinno i może: każda dałaby się rozwinąć i rozciągnąć w osobne studium, w osobny poemat, w osobny obraz, a w tym studium, poemacie, obrazie, nie byłoby więcej, ani dokładniej, ani wyraźniej, jak w tych kilku rysach i słowach Krasińskiego. (...)

Poeta jak chór grecki stoi wysoko nad obiema stronami i obie sądzi. Ale choć żaden z nich nie ma słuszności, choć jeden i drugi jest tylko przeczeniem, przecież nie myli się Pankracy, kiedy odchodząc mówi: „dwa orły z nas". Jeden i drugi mają wielkość rozmiarów, mają potęgę myśli i słowa, mają postawę tak dumną i wyniosłą, że obu trzeba przyznać, iż poziom głów ludzkich przerastają wysoko. Cokolwiek kto powie o poezji Krasińskiego, tego jednak odjąć mu nie można, że umie tworzyć ludzi wielkich, że piętno wyższości, jakie na nich wybija jest wyraźne i niezaprzeczone, że je każdy musi widzieć i uwierzyć w nie. (...)

JULIAN KLACZKO

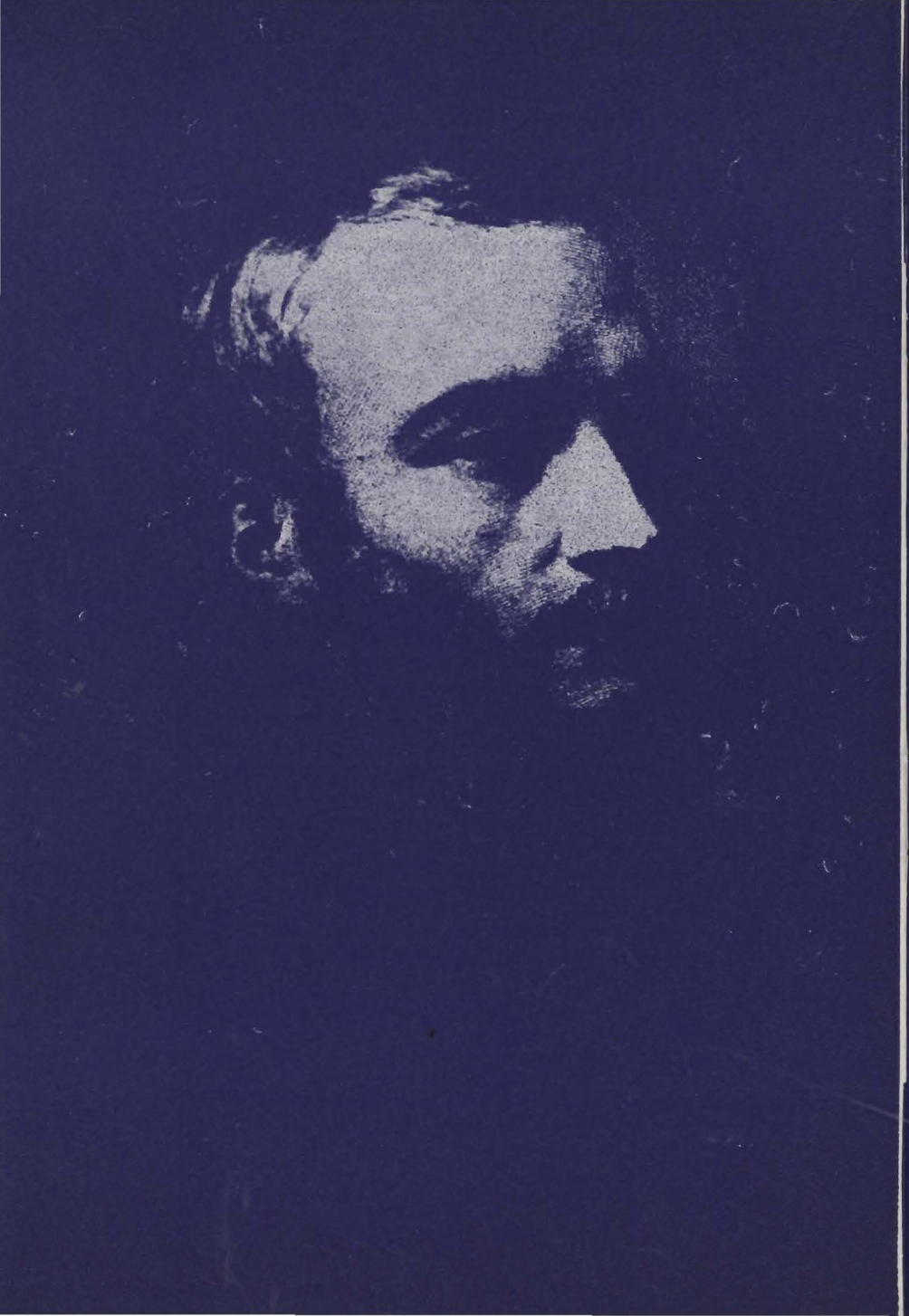
(...) Potem nadszedł dzień w którym wszystkie te duchy, przez długi czas wywoływane i głaskane, powstały nagle, rozkazująco, groźnie, wzywając nas do spełnienia obietnic i marzeń naszych, dzień, w którym masy rzuciły się na obiecany Eden, jakimeśmy go nęcili, — a my cofnęliśmy się przerażeni. Wtedy dla ratunku zagrożonego społeczeństwa przywołaliśmy znowu tego Boga osobistego, o którym zapomnieliśmy już prawie; wtedy chwyciliśmy znowu za zardzewiałą od wieków broń i schroniliśmy się pod szczątki tronów i ołtarzy, które jeszcze pokrywały ziemię. Socyalizmowi i przyszłości przeciwstawiliśmy cześć dla pamiątek, instytucyi, a nawet nadużyć feudalizmu, na wspomnienie postępu odpowiedzieliśmy śmiechem, a na okrzyk wolności — krzykiem przestrachu. (...)

EDWARD DEMBOWSKI

Ale oto niby poetyczne, a rzeczywiście pietystyczne żywioły unoszą świat stary z łona życia domowego w dziedzinę pozarzeczywistą, w dziedzinę zmysłowych szałów, myślenie o społeczności w nim zabijają, ale oto pycha skusza go do bronienia zgniłych zasad przeszłości. Jest to zupełnie filozoficzne i historiozoficzne, nieskończenie ważne stanowisko, na które wieszcz *Nieboskiej* w swoim przecudnym poemacie wzbił się.

W obliczu tego stanowiska ginie możność czynienia zarzutu wieszczowi *Nieboskiej komedii* o niesprzyjanie wybitne zasadom postępu, boć w obliczu historii pogląd na prawdę jest tak wysoki, że udział w jej walce nie zapałem, lecz samą się prawdą jawi.

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



...NIE MASZ ALBOWIEM NA TEJ ZIEMI ZNIKOMYCH ANI ŻYCIA BEZ GRZECHU, ANI DZIEŁA SZTUKI BEZ PEWNEJ NIEDOSKONAŁOŚCI, JUŻ STANOWIĄCEJ, ŻE TAK POWIEM, KONIECZNOŚCIĄ SWOJĄ TRAGICZNOŚĆ WNĘTRZA SAMEGO DZIEŁA. TA TRAGICZNOŚĆ WNĘTRZA DLA ARTYSTY, GDY ZANADTO NA JAW WYSUNIĘTA, STAJE SIĘ KONIECZNOŚCIĄ DLA WIDZÓW.

Zygmunt Krasiński

KONRAD GÓRSKI

Szczęśliwie minął już czas, gdy oceniano *Nie-Boską Komedię* ze stanowiska poglądów czy sympatii politycznych danego czytelnika. Kryteria historyczne i artystyczne pozwalają nam stwierdzić, że mamy tu do czynienia z dziełem o niezwykłych wartościach literackich, wyznaczających temu dramatowi psychologicznemu i społecznemu jedno z czołowych miejsc w dorobku naszego piśmiennictwa.

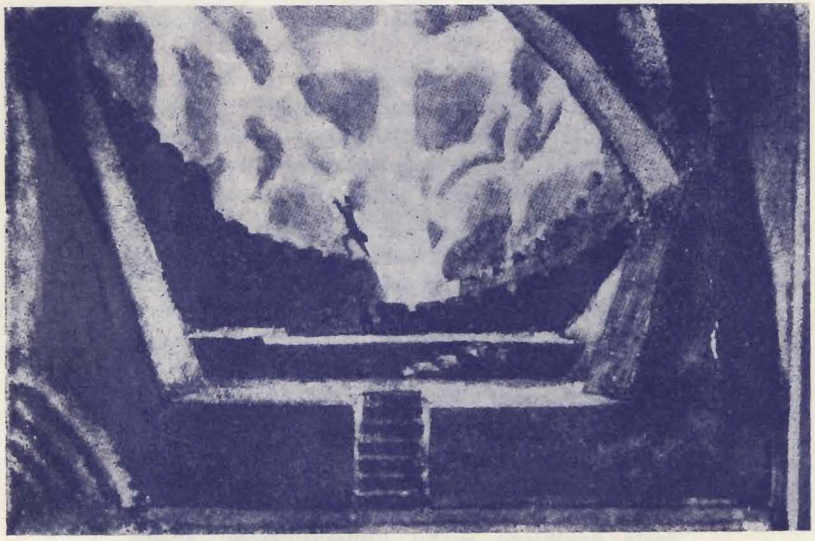
JULIUSZ KLEINER

Nie-Boska Komedia jest tragedią pokolenia, skazanego na zagładę — a wśród walącego się świata tragedią dwu jednostek wyjątkowych, które, stojąc na przeciwległych biegunach, związane są wspólnym brakiem zabójczym: brakiem serca. Wstrząsający ten obraz dany jest nie jako wizja wyobraźni poetyckiej, nie jako słowo bolesne przeczuć, ale jako bezwzględny, stanowczy, logiczny wyrok. *Nie-Boska* nie jest proroctwem — jest ona sądem poetyckim i socjologiczym, przez ogrom horyzontu i potęgę prawdy może jedynym w poezji. To sąd ostateczny nad światem, który się kończy. (...)

Zasadniczym faktem jego życia było cierpienie. Zasadniczą linią jego rozmyślań było określenie źródła i racji cierpień. „Cierpię jako poeta" — mówił i wcielał w poemat sąd nad poezją i nad poetą. „Cierpię — dodawał — jako chory poeta", i w fantazji jego stawała postać Orcia. Na tym tle ujmował stosunek swój do epoki: Cierpię, bo nie jestem z tego wieku, bo przeciwieństwo jest między mną a duchem epoki, która jest wiekiem ciemięzców i bankierów.

I cierpię, bo mimo wszystko solidarny jestem z epoką swoją, która jest epoką ginącego świata — i solidarny jestem mimo wszystko z kastą swoją, która skazana jest na zagładę. (...) „Nie macie już Ołtarzy, Trony się chwieją, Rodziny są w rozdarciu... Nowa Religia, nowa Polityka, nowa Moralność — oto co wam niosę": Zgodne to było ze stałym tonem wystąpień, w których podkreślano, że wszystkie podstawy dotychczasowego porządku są zniszczone. Saint-simonista Barrault jednemu z kazań dał tytuł znamienny: „Przeszłość w gruzy się rozpada — przyszłość wstaje".

I Reeve i Krasiński bacznie śledzili ruch saint-simonistyczny — z niepokojem i z niechęcią. Zrażać musiało Krasińskiego rehabilitowanie materii i kładzenie nacisku na kwestie materialne, ekonomiczne. Odpychała go sekta, stawiająca sobie za cel obalenie krzyża, wołająca: „Krzyżu, coś zbawił świat" — dziś ty mu ciężysz; zniknij, upadnij". A gdy rozmiłowany w *Apokalipsie* Reeve nazwał apostołów nowych antychrystami, Krasiński odpisał (17 lutego 1832): „Tak, zgadłeś, saint-simoniści są antychrystami naszej epoki". Było to jakby dopełnienie poglądu, który wyraził trzy tygodnie wcześniej w liście do przyjaciela: „Co do mnie, sądzę, że saint-simoniści spełnią swe przeznaczenie; a przeznaczeniem ich jest — stanąć kiedyś na czele wielkiego ruchu proletariuszów; wtedy przyjdą dni próby, które zachwiałyby nawet wybranych, jeśliby Bóg nie przyspieszył ostatniego dnia świata".



Nieboska Komedia. Inscenizacja — Arnold Szyfman, Scenografia — Wincenty Drabik. Teatr Polski. Warszawa 1920 r.

Stefania Skwarczyńska

UTWÓR LITERACKI I JEGO DRAMATYCZNA ADAPTACJA

Jesteśmy tak dalece zżyci z teatralnym bytowaniem *Nie-Boskiej Komedii* Zygmunta Krasińskiego, z jej scenicznymi sukcesami w Polsce i zagranicą, że może się nam w pierwszej chwili wydać niedorzecznością twierdzenie, iż ów arcytwór naszej romantyki nie jest dramatem teatralnym.

A jednak tak się ma rzecz istotnie. Daje temu wyraz już Mickiewicz a daje wyraz przy tej samej sposobności, która mu posłużyła do roztoczenia nimbu nad *Nie-Boską Komedią* i do wyznaczenia jej żelaznego miejsca w przyszłym monumentalnym teatrze ludowo-narodowym — w swoich wykładach w Collége de France. Nie do sztuki dramatyczno-teatralnej należy ze swej natury *Nie-Boska Komedia*, lecz do sztuki literackiej jako tzw. dramat literacki. Różnica pomiędzy dramatem teatralnym, zwanym także dramatem właściwym, a dramatem literackim, zwanym inaczej dramatem książkowym, polega na zasadniczej różnicy ich charakteru. Różnica ta wynika z faktu odmiennej ich postaci ostatecznej, czyli tej postaci w której ze swego przeznaczenia docierają do odbiorcy. Utwór literacki dociera do czytelnika czy słuchacza wyłącznie poprzez tworzywo słowne, natomiast utwór dramatyczno-teatralny poprzez cały zespół środków teatralnych, takich jak gra aktora, ruch sceniczny, oprawa plastyczna sceny, gra światła oraz cała gama czynników akustycznych od żywego słowa począwszy aż po muzykę. Owa ostateczna postać nie jest bynajmniej przypadkową okolicznością dodatkową lecz sprawą de-

cydującą o wewnętrznej strukturze utworu. W dramacie teatralnym wszystko, co twórca obmyślił i zapisał w tekście, tak głównym, jak i pobocznym, jest przetłumaczalne na język środków teatralnych. Jeśli by się cokolwiek nie dało nim wyrazić, jeśli by trzeba przeczytać tekst, aby w pełni poznać utwór — jest to znak, że mamy do czynienia z utworem literackim, nie zaś z dramatem teatralnym.

A tak ma się właśnie rzecz z *Nie-Boską Komedią*. Na jej charakter literacki wskazują takie jej właściwości, jak liryczno-epiczne wstępy do każdej z jej czterech części, a przede wszystkim to, że w niektórych z nich zawarte są całe odcinki akcji bez których akcja przekazana w dramatycznej formie nie byłaby zrozumiała. Czy jednak to, że *Nie-Boska Komedia* jest dramatem literackim, nie zaś dramatem teatralnym, oznacza, że jest jej wzbroniony wstęp na scenę, że „nie nadaje się" do teatru?

„Nadaje się" ona w tej samej mierze, w jakiej „nadaje się" prawie każdy utwór wyposażony w fabułę, a nawet jako dramat literacki, czyli jako utwór ujęty bodaj częściowo w formę dramatycznego dialogu, „nadaje się" w stopniu wyższym. Bo przecież — jak wiemy — niejedna powieść czy nowela święciła triumfy na deskach scenicznych, że przypomnimy Prusa *Lalkę* i *Placówkę*, L. Tołstoja *Annę Kareninę*, *Proces* Kafki.

Ale na to, aby utwór literacki mógł się znaleźć na scenie, musi on ulec przetworzeniu w dramat teatralny. Musi być poddany procesowi adaptacji. Jego rezultat, zwany adaptacją sceniczną, jest swoistym gatunkiem sztuki dramatyczno-teatralnej. W konsekwencji musimy patrzeć na twórcę adaptacji scenicznej jak na każdego innego dramaturga, twórcę tragedii, komedii, czy farsy. Czyli widzieć w nim twórcę, artystę — nie zaś jakiegoś rzemieślnika teatralnego, który by swoją rangę wykazywał tylko poprzez stopień swej technicznej sprawności. Jako twórca działa ona również w sferze koncepcyjnej. Różnica pomiędzy jego pracą twórczą, a pracą tragedio- czy komedio-pisarza polega tylko na tym, że materiał jego twórczej inwencji jest już raz opracowany artystycznie, podczas gdy tragedio- czy komedio-pisarz czerpie go bądź bezpośrednio z życia, bądź z legend, kronik lub opracowań pozaliterackich.

Różnica ta jednak odbija się na odmienności zadań i metod twórczych, swoiście określając zobowiązania adaptatora. Nie będąc niewolnikiem macierzystego utworu — bo jako twórca być nim nie może, a zresztą nie pozwoli na to odmienna natura rodzajowa adaptacji — dramaturg — adaptator bierze na siebie zobowiązanie wierności wobec niego, wierności pojętej szeroko, nie zaś w ciasnej interpretacji literalnego „przeniesienia" go na scenę. Zobowiązuje go do tej wierności przeniesienie na afisz tytułu utworu i nazwiska jego autora.

Na czym w praktyce polega owa szeroka, twórcza wierność? Przede wszystkim polega na tym, aby zachować w adaptacji podstawowe rysy charakterystyczne utworu i na tym, aby podjąć jego zasadnicze czynniki dramatyczne, takie jak budowa konfliktu dramatycznego, jak linia rozwojowa napięcia akcji, jak dramatyczny układ losów bohaterów, jak dramatyczny dialog. Natomiast nawet najwyższy pietyzm adaptatora wobec macierzystego utworu nie usprawiedliwi go, jeśli zechce działać wbrew naturalnym prawom teatralnego dramatu i sceny, jeśli np. wbrew prawu koncentracji dramatycznej obarczy adaptację nadmiarem epizodów, lub jeśli przeciwstawi się prawu zmienności dramatycznej wprowadzając do adaptacji dialogi statyczne, czyli dialogi nie posuwające akcji naprzód.

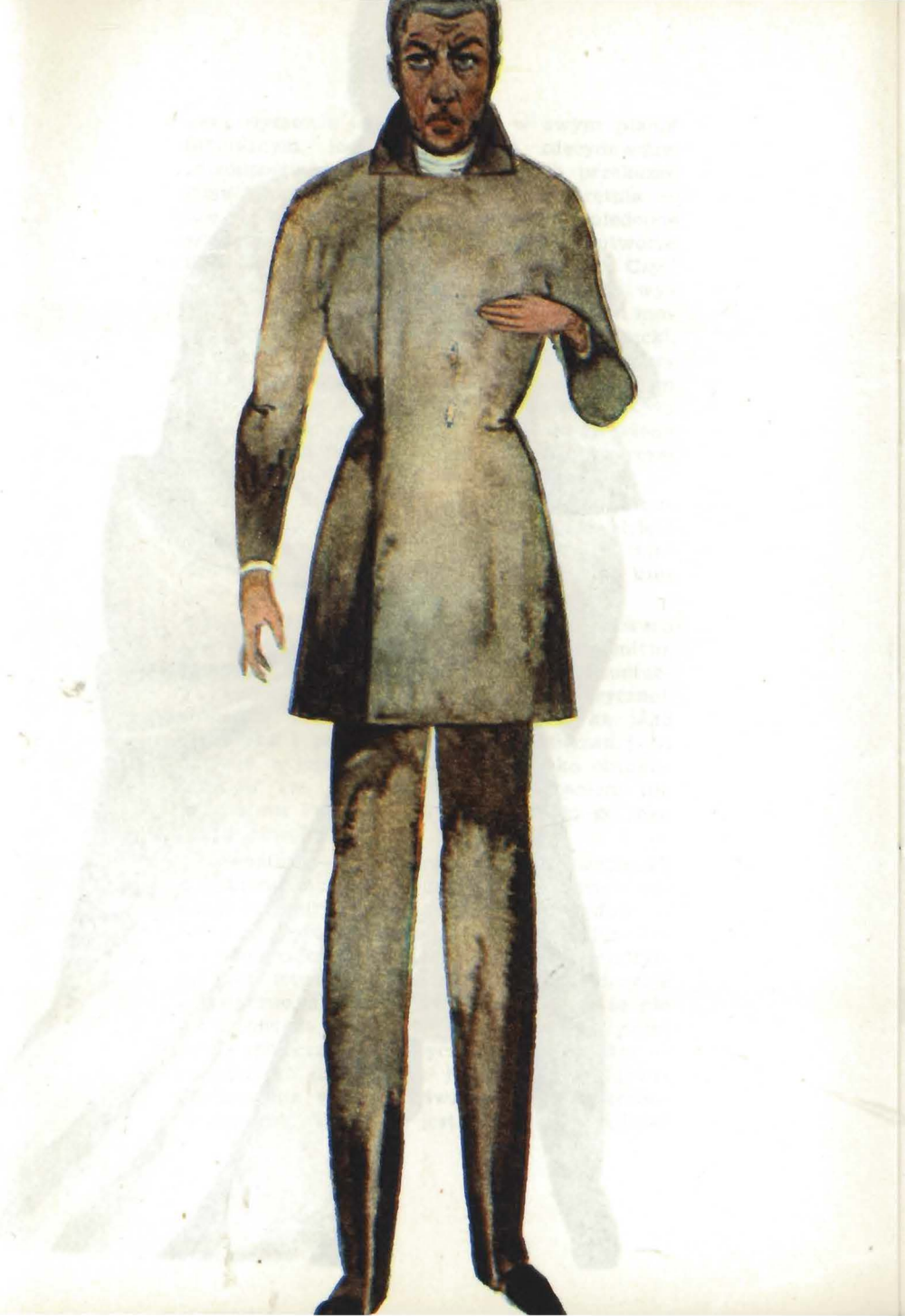
Utwór literacki może być lepszym albo gorszym materiałem dla scenicznej adaptacji. Będzie materiał i lepszym, gdy da szersze pole dramaturgowi do wyboru jego teatralnej konkretyzacji. Co to znaczy? Sprawa ta wiąże się z faktem, że utwór literacki może zawierać — i najczęściej zawiera — momenty, zarówno w

swej wymowie ideowej, jak i w swym planie fabularnym, jednoznacznie nie zdecydowane, „niedopowiedziane", czego nie może przekazać scena, ponieważ automatycznie ukonkretnia — tak czy inaczej — wszelkie literackie „niedopowiedzenia", obleka w ciało to, co w utworze literackim bywa mgłą aluzji czy sugestii. Czyli dramaturg-adaptator w imię praw teatru wybiera i konkretyzuje jedną spośród licznych możliwości, jakie kryje w sobie utwór literacki. A zatem uznamy utwór literacki za tym lepszy materiał dla twórczej adaptacji scenicznej im szersze będzie w nim pole niedomówień, a nawet wewnętrznych sprzeczności. Zapewnia on wtedy adaptatorowi pokaźny obszar dla jego twórczej swobody i twórczej ekspansji.

Otóż *Nie-Boska Komedia* jest znakomitym materiałem dla adaptacji scenicznej, właśnie dzięki temu, że zawiera cały szereg sprzeczności i niedomówień i to na wszystkich polach swej literackiej rzeczywistości.

Wystarczy przypomnieć wahanie się utworu pomiędzy afirmacją rewolucji a jej potępieniem, pomiędzy jej potraktowaniem jako bezrozumnego żywiołu a przyznaniem jej racji historycznej, pomiędzy negatywną oceną hr Henryka jako człowieka i przedstawiciela klasy skazanej na zagładę, a jego pozytywną oceną jako obrońcy Okopów św. Trójcy, pomiędzy uznaniem dla charakteru Pankracego, a potępieniem go jako wodza rewolucji.

Dramaturg — adaptator ma z czego wybierać, a wybierać musi. O kierunku jego wyboru w ramach rozmaitych dziedzin utworu decyduje — prócz względu na jednolitą ideowo i artystycznie nową całość — jego własna postawa nie tylko jako artysty, podejmującego trudne decyzje artystyczne, ale także jako człowieka. A że nie ma człowieka, który by istniał poza rzeczywistością społeczną i historyczną swojego czasu — świadomość dramaturga jest zawsze zindywidualizowana wyrazem świadomości społeczno-historycznej. Toteż nie jest on w stanie działać



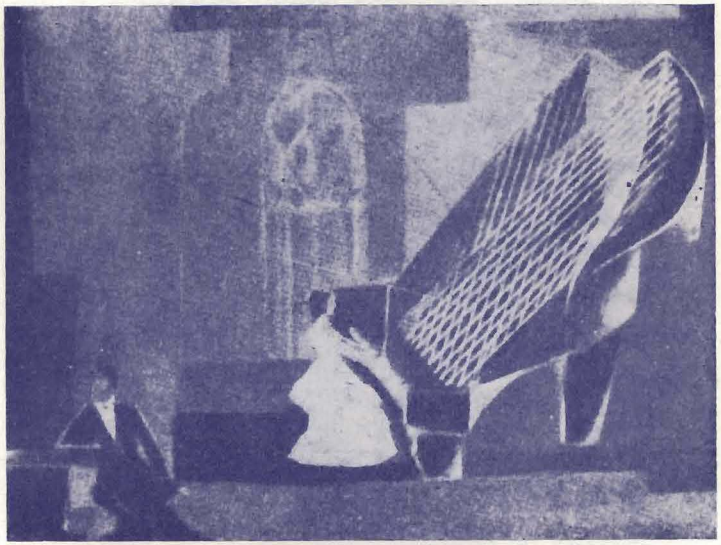
artystycznie poza jej treścią i poza dyktatem tej pozycji ideowej, jaką zajmuje wśród nurtów obiegających zbiorowość społeczną, do której należy. A więc także decydując dramatyczną konkretyzację utworu literackiego zinterpretuje go zgodnie z treściami ideologii którą reprezentuje, nadając mu wymowę ideową, a przynajmniej ideową problematykę swoich czasów.

Słusznie powiedział Leon Schiller, że zawsze odczytuje utwór oczyma reżysera — Historia. Z jeszcze większym rygorem odnosi się to zdanie do dramaturga-inscenizatora, ponieważ — z natury rzeczy — nie jest on w stanie odżegnać się od natury praw twórczych.

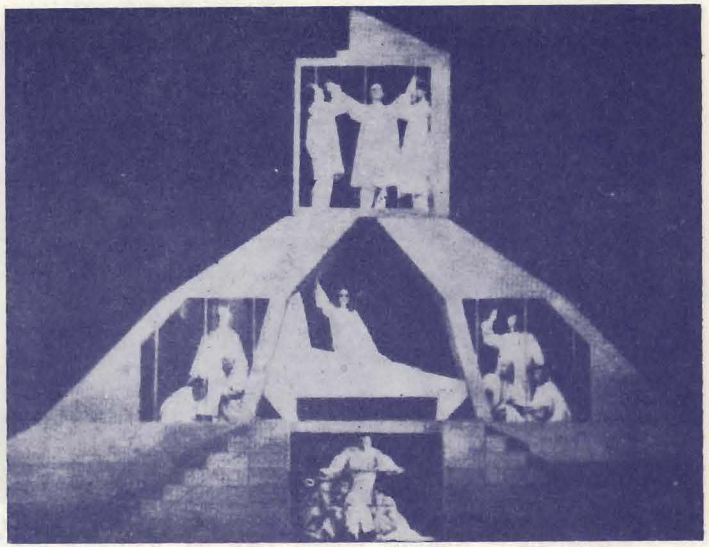
Czy macierzysty utwór traci na owym odczytaniu go przez dramaturga-adaptatora oczyma Historii? Sądzimy, że nie tylko nie traci, ale zyskuje.

Z okazu muzealnego staje się utworem żywym, angażującym widza w swoją treść ideową i w swoją artystyczną dynamikę. A przecież przywilejem arcydzieł jest to, że są żywe nie tylko dla pokolenia wśród którego powstały. Że przezwyciężają — czas, a przezwyciężają go tylko dzięki temu, że mu — w każdej jego chwili — służą. Każda inscenizacja *Nie-Boskiej Komedii* była jej adaptacją dramaturgiczną, nie zaś jej literalnym przekazem scenicznym, mimo, iż nieraz sami inscenizatorowie, uwikłani w błędne poglądy swojej epoki, starali się tak ją przedstawić. (...)

(Przedruk z programu Teatru Nowego w Łodzi z czerwca 1959 r.)

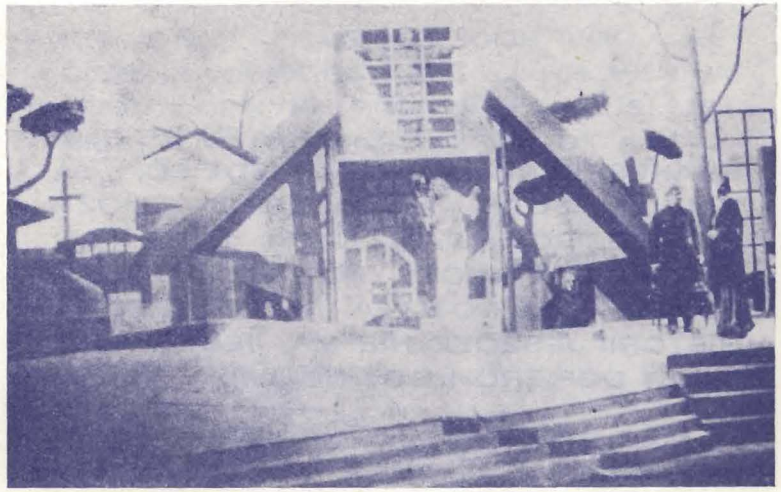


Nieboska Komedia (cz. I). Inscenizacja i reżyseria — Leon Schiller. Drugi projekt scenograficzny Wincentego Drabika. Teatr im. Wojciecha Bagusławskiego. Warszawa 1926



Nieboska Komedia (cz. II). Inscenizacja i reżyseria — Leon Schiller. Scenografia — Wincenty Drabik. Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego. Warszawa 1926.

Nieboska Komedia (cz. IV). Inscenizacja i reżyseria — Leon Schiller. Scenografia — Wincenty Drabik. Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego. Warszawa 1926.



Nieboska Komedia (cz. I). Inscenizacja i reżyseria — Wacław Radulski. Scenografia — Andrzej Pronaszko. Teatr Wielki. Lwów 1935 r.

SHAKESPEARE MOŻE POWIEDZIEĆ; „JA ZNAM ZŁO", A CALDERON MOŻE POWIEDZIEĆ: „JA ZNAM DOBRO", A ZYGMUNT MOŻE POWIEDZIEĆ: „JA ZNAM HISTORIĘ". U CALDERONA HISTORII JESZCZE NIE MA, JEST TYLKO I JEST DOPIERO LEGENDA.

Cyprian Norwid

KS. DANII PRAGNĄC DOBREGO JEST BEZSILNYM WOBEC ZŁEGO: HR. HENRYK W PODOBNYM POŁOŻENIU MUSI ZŁO NIE TYLKO ZNOSIĆ, ALE GO BRONIĆ .

Julian Klaczko

CHARAKTER PANKRACEGO OBEJMUJE CHARAKTERY KROMWELA, DANTONA, ROBESPIERRA.

Adam Mickiewicz

LALIBERTE
A ORLEANS.
CHEZ LE TOURMY
DÉCLARATION
DES DROITS
DE L'HOMME
ET DU
CITOYEN
L'EGALITÉ
A ORLEANS. CHEZ
LE TOURMY

Maria Janion

NOWOŻYTNA TRAGEDIA ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

Pierwsi czytelnicy *Nie-Boskiej Komedii* Krasińskiego (ukazała się drukiem w roku 1835) zauważyli przedziwną „bezstronność" autora, który w dramacie nie opowiedział się jednoznacznie ani po stronie arystokracji, ani po stronie ludu. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa w refleksach zapisanych pod wpływem pierwszej lektury jest nawet trochę zdezorientowana. „Słowem, ani z treści, ani z końca zgadnąć nie można, komu autor sprzyja, a nawet dla kogo pisał? Przedstawia demokrację w kolorach francuskich z najokropniejszej epoki, przeto wystawiałam sobie, że on sam środek między dwoma okaże, ale nie; wszystko na tym się kończy". W. A. Wolniewicz w artykule pod znamiennym tytułem *Jak ja „Nie-Boską" rozumiem* dowodził, że autor zamierzył sobie przedstawić „nieboską stronę k a ż d e g o z wielkich stronnictw, na które ludzkość obecnie podzielona". Michał Grabowski z żalem wyrzucał Krasińskiemu, iż „w przesadzie irracjonalnej bezstronności arystokracją i demokracją wystawił za dwa fanatyzmy, za dwie namiętności społeczne w równej mierze dobre, w równej złe, w równej rozsądne i szalone. Tak wcale nie jest!" Zarówno więc konserwatyści, jak i demokraci odnotowali wieloznaczność politycznej wymowy tego zagadkowego dramatu. Można było ją historiozoficznie uzasadnić (jak Wolniewicz), można było ją uznać za irracjonalny wyskok (jak Grabowski) — nie można było jednak nie zauważyć sceptycznej nieufności autora, który ani w jednym ani w drugim obozie nie dostrzegł odrodzeńczej siły. I który zarówno rewolucjonistów jak arystokratów, „żywych i umarłych" powołał w finale przed sąd Chrystusa-mściciela. Mickiewicz dowodził w prelekcjach paryskich, iż zakończenie to znaczyło, że „prawda nie była ani w obozie Hrabiego, ani w obozie Pankracego, była ona ponad nimi; zjawia się, aby obu potępić."

Więc nihilizm? katastrofizm? pesymizm? Owszem, nieraz i w tych kategoriach wyjaśniano dramat Krasińskiego. Reakcyjny hrabia przy pomocy Boga załatwia swe klasowe — i wewnątrzklasowe porachunki. Arystokrata śmiertelnie przerażony rewolucją życzy sobie raczej końca świata, niż „nowych porządków". „Bezstronność" uznawano w tych interpretacjach za rzekomą, pozorną; miała być maską zjadliwej nienawiści do całego świata, który wyłonił się po Wielkiej Rewolucji Francuskiej i nie zasługiwał na dalsze istnienie.

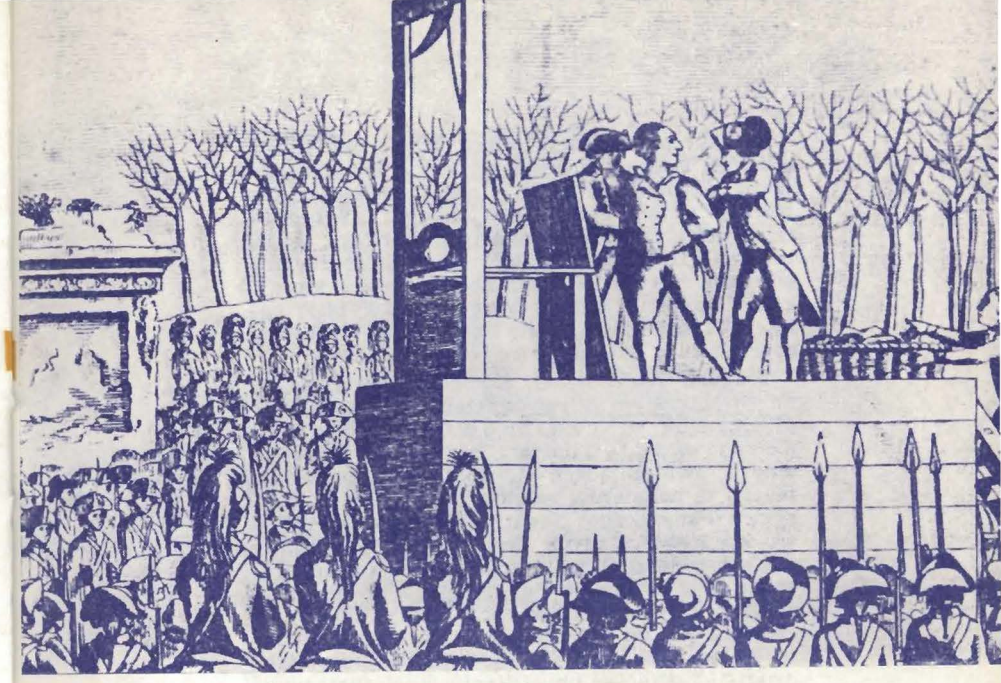
A jednak Krasiński w *Nie-Boskiej Komedii* był „bezstronny". W swoistym sensie. Ale zrozumieć jego bezstronność można tylko wtedy, kiedy uprzytomnimy sobie, że *Nie-Boska* była — przynajmniej w polskiej literaturze — pierwszą próbą n o w o ż y t n e j t r a g e d i i. Tragedii, w której rolę starożytnego Fatum czy klasycystycznej konieczności psychologicznej objęła historia i „dialektyczne rozpoznanie względności racji" zwalczających się stron — jak pisze znakomity węgierski marksista G. Lukács.

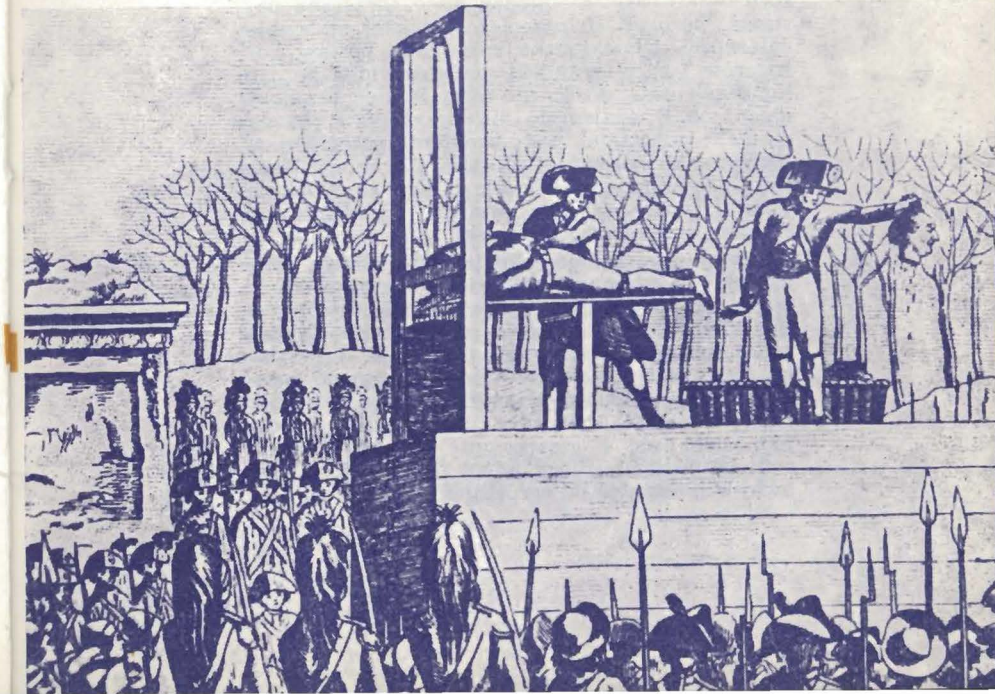
„Dla współczesnych literaturoznawców *Nie-Boską* napisał naprawdę Hegel. Jest tragedią racji cząstkowych, które muszą ulec zagładzie w obliczu racji uniwersalnej. Bardzo pięknie, tylko jak to zagrać?" — pytał w swoim czasie pewien krytyk, dodając: „O zwycięstwie ostatniej triady musiałby w finale sztuki wygłosić komentarz sam Hegel albo przynajmniej Maria Janion". No, trudno, spróbuję się tego podjąć w tekście programu. Skoro Wielkiego Mistrza nie uda się już uprosić o wypowiedź na ten temat.

Finał *Nie-Boskiej* wymaga istotnie komentarza, a przynajmniej wymaga go pojęcie „racji uniwersalnej", owego Boga Krasińskiego czy też absolutum Hegla. Samą dialektykę walki „racji cząstkowych", nowoczesną tragedię wpisaną w historię, rozumiemy bowiem dziś lepiej chyba niż pierwsi czytelnicy Krasińskiego. Ten typ wi-

dzenia świata znamy z dramatów Brechta, w których drapieżna Matka Courage musi stracić swoje dzieci, z dramatów Sartre'a w których Orestes czy Goetz nie wychodzą z walki bez plamy, jak *Cyd* Corneille'a. Niemniej to od wieku XIX, od czasów romantyzmu zaczęliśmy patrzeć na historię jak na dramat „racji cząstkowych", zaś racją absolutną, tą, której cenę płacą bohaterowie, jest dla nas ów ostatni człon triady — przyszłość.

Romantycznego nowatorstwa intelektualnego autora *Nie-Boskiej Komedii* nie uda się jednak pojąć bez Hegla. Ten genialny przedstawiciel nowożytnej, dialektycznej teorii tragizmu, omawiając los Sokratesa podkreślał, że nie używa określenia „tragiczny" — „w powierzchownym znaczeniu tego słowa, nie w tym sensie, jak kiedy tragicznym nazywa się każde nieszczęście — gdy ktoś umiera, gdy zostaje stracony — to są bowiem rzeczy smutne, ale nie tragiczne". Również cierpienie bez winy nie jest dla Hegla tragiczne, nie jest racjonalne. „Nieszczęście jest tylko wtedy racjonalne — wywodzi Hegel — kiedy zostało spowodowane przez wolę podmiotu, przez jego wolność — przy czym postępowanie tego podmiotu, jego wola musi być nieskończenie usprawiedliwiona, musi być etyczna — i w ten sposób człowiek sam musi być winien swojego nieszczęścia. A jednocześnie siła, która go skazuje na nieszczęście, musi być również usprawiedliwiona etycznie; nie może to być siła przyrody, siła woli tyrańskiej — każdy człowiek musi umrzeć, śmierć naturalna jest prawem absolutnym, ale jest to tylko prawo, jakie ma nad człowiekiem natura. Prawdziwy tragizm zachodzi tylko tam, gdzie po obu stronach znajdują się siły etyczne i siły te popadają w kolizję". Kończąc swój wywód o Sokratesie i Ateńczykach, którzy skazali go na śmierć, Hegel podkreślał: „Los Sokratesa jest więc losem prawdziwie tragicznym. Na tym właśnie polega los etycznie tragiczny, że jedno prawo występuje przeciw innemu prawu; i nie jest tak, jakoby tylko jedno było prawem, a drugie bezprawiem, ale k a ż d e z n i c h j e s t p r a w e m; jedno jest przeciwstawne drugiemu i jedno rozbija się o drugie, ale przy tym oba ponoszą kleskę i oba też są wzajemnie wobec siebie usprawiedliwione".





W tak rozumianej kolizji tragicznej każde z dwóch ścierających się przeciwieństw posiada swoje uzasadnione racje, a nieuchronna zagłada jednego z nich, bądź nawet obydwu, równoznaczna jest z zagładą określonych wartości. Hegel zakładał, że słuszność i dobro są reprezentowane w równym stopniu przez obie walczące strony, które stanowią jednak tylko części wyższej całości. Chociaż żądają one absolutnego posłuchu, reprezentują jedynie racje cząstkowe.

Tragizm *Nie-Boskiej Komedii* oparty został na — zbliżonym do wyobrażeń Heglowskich — przekonaniu o cząstkowości, niepełności, względności racji przeciwstawnych, zwalczających się obozów i reprezentujących je bohaterów tragicznych: hrabiego Henryka i Pankracego. Negatywny charakter obydwu krańcowo różnych racji cząstkowych ujawnia się zwłaszcza w kulminacyjnej scenie dramatu — w rozmowie Pankracego z hrabią Henrykiem. Obydwaj mają rację krytykując przeciwnika. Są oni niejako dwoma biegunami buntu — jeden z nich powstaje przeciw przeszłości, drugi — przeciw przyszłości; jeden przeciwko rewolucji, drugi — przeciwko reakcji.

System „cząstkowych" racji ludzkiego buntu rozdzielił Krasiński między dwie sprzeczne postawy, pozostające przecież w ścisłej od siebie zależności. Dialektyczne sprzężenie postaw bohaterów jest w dramacie przedstawione bardzo konsekwentnie: jeden nie może istnieć bez drugiego, obaj wzajemnie się przyciągają, każdy z nich pozostaje pod urokiem przeciwnika. Ujawnienie wzajemnej zależności hrabiego Henryka i Pankracego idzie tak daleko, że podobnie ukształtowane są ich ostatnie przedśmiertne chwile — momenty ich klęski.

Obaj muszą zginąć jako przedstawiciele racji niepełnych, ułomnych. Hrabiego Henryka, który wciela tragizm ginący klasy, zmiecie rewolucja. Pankracego, triumfującego na ruinach starego świata, powali groźna wizja Chrystusa — sędziego, karzącego szaleństwo i jednostronność ludzkiego buntu. Moment w którym zarówno hrabia Henryk, jak i Pankracy uświadamiają sobie jednostronność i cząstkowość własnych racji, stanowi jednocześnie moment ich upadku. Obydwaj bohaterowie po wypełnieniu swego zadania w świecie historycznym umierają samotni i potępieni. Bóg Krasińskiego jest bezwzględny i okrutny jak heglowski Rozum. Karze i potępia za wypełnienie przeznaczenia ... Ale ten Bóg, o którym możnaby powiedzieć za Mickiewiczem, iż na milion ludzi krzyczących ratunku patrzy, „jak w zawiłe zrównanie rachunku", tym się od Rozumu różni, że istnieje ponad światem i historią, że jest transcendentym sędzią historii — nie zaś jej wcieleniem.

Według Hegla kończąca kolizję tragiczna katastrofa to reakcja całości, universum, zwracającego się przeciwko nadmiernym roszczeniom tego, co cząstkowe. Jednostronność racji cząstkowych zostaje przezwyciężona — ale przezwyciężenie to ma jednocześnie charakter swoistego pojednania z całością, z absolutną sprawiedliwością. W dramacie Krasińskiego trudno jednak mówić o „pojednaniu" — rację uniwersalną, całością najwyższą ma Bóg kary i pomsty, groźny i przerażający Chrystus z wizji Sądu Ostatecznego.

Finał utworu nie jest — jak u Hegla — wynikiem dialektycznego rozwoju rzeczywistości historycznej; przynosi on rozstrzygnięcie z zewnątrz, arbitralną ingerencję Boga, znajdującego się poza historią ludzką. Podobnie jak w późniejszym, optymistycznym *Przedświcie* przezwyciężenie sprzeczności, wyjście poza negację nie leży w mocy ludzkiej, nie kryje się w logice rozwoju historii. Zależy od bezpośredniej interwencji Boga. Pomoc boża prostuje drogi historii, bowiem „kiedyż ta pomoc odmówioną była? Kiedyż Bóg opuścił historię, kiedy historia wzniosła ku niemu ręce i językiem wszystkich ludów ziemi krzyknęła: »Pokaż się nam, Panie!«" (z przedmowy do *Przedświtu*). Ten krzyk historii do Boga słyszymy również w finale *Nie-Boskiej Komedii*. Historyzm dialektyczny, stanowiący klucz do zrozumienia postaci obydwu potężnych antagonistów, współistnieje z chrześcijańską wizją świata, wedle której przyszłość jest w ręku Boga, zaś świat historyczny, jako świat nieboski, nie stworzy przyszłości sam przez się. I dlatego historia nie prowadzi ku doskonałości. Może do niej prowadzi jedynie Bóg.

Końcowe sceny *Nie-Boskiej* rozgrywają się w atmosferze katastroficznej grozy. Dramat Kra-

sińskiego nie udziela odpowiedzi na pytanie: czy okrzyk „Galilejczyku zwyciężyłeś" oznaczać ma, że zwycięstwo Boga kładzie kres światu ludzkiemu, czy też, że jest zapowiedzią budowy świata nowego, opartego na boskich już prawach. Nie wiemy, czy ludzkość czeka odrodzenie czy zagłada.

Wiemy jedynie, że w świecie przedstawionym w dramacie, w świecie historycznym ludzie mogą mieć tylko racje cząstkowe, ograniczające się do wzajemnej krytyki własnych zbrodni. Pankracy wyznaje wiarę w postęp: „Jedno tylko prawo uznaję i przed nim kark schylam — tym prawem świat bieży w coraz wyższe kręgi ..." Hrabia Henryk przekreśla to rozumowanie, utrzymując, że w obozie rewolucji widział jedynie „wszystkie stare zbrodnie świata, ubrane w szaty świeże, nowym kołujące tańcem — ale ich koniec ten sam co przed tysiącami lat — rozpusta, złoto i krew". Hrabia Henryk reprezentuje „stare zbrodnie świata", Pankracy — nowe; żaden z nich nie może przynieść ludzkości odrodzenia.

„Nim pogardzam, a was nienawidzę" — mówi hrabia Henryk, widząc arystokratę prowadzonego na śmierć przez rewolucjonistów. Pogarda uderza w tchórzliwych, pozbawionych godności feudałów, chroniących się w Okopach Świętej Trójcy; nienawiść — w rewolucję. Krasiński przedstawia ją jako siłę zgubną i niszczycielską, sięgając również i do zakorzenionych w świadomości reakcji europejskiej stereotypów antysemityzmu.

Ale cały ten zbrodniczy świat ludzki rządzi się logiką, której Krasiński nie śmiał się sprzeniewierzyć. Jest to logika historyzmu, umożliwiająca stworzenie wizji współczesności. Człowieka współczesnego widzieli romantycy, zgodnie z sugestiami F. Schillera, jako ofiarę własnej świadomości, istotę udręczoną konfliktami moralnymi, boleśnie przeżywającą przepaść między ideałem a rzeczywistością daleką od harmonii natury i człowieczeństwa właściwej wiekom pierwotnym. Teraz nastała epoka „roztrzaskanego w sobie i przepołowionego człowieka", epoka wewnętrznego rozdarcia świadomości.

Ludźmi romantycznymi, rozdartymi, tragicznymi są obydwaj wielcy antagoniści z dramatu Krasińskiego. Obydwu obdarzył poeta „świa-

domością nieszczęśliwą". I to jest właśnie najdobitniejszy dowód jego „bezstronności". Bohaterów tragicznych świata nowożytnego uwikłał w kolizję „sił etycznych", kolizję tragiczną.

Hrabia Henryk wierzył niegdyś w „postęp, szczęście rodu ludzkiego". „Przed stoma laty, przed dwoma wiekami polubowna ugoda mogła jeszcze ... ale teraz, wiem — teraz trza mordować się nawzajem". Najbardziej gorzkie słowa padają w odpowiedzi na propozycje Pankracego: „Daremne marzenia — kto ich dopełni? — Adam skonał na pustyni — my nie wrócim do raju! Teraz hrabia Henryk musi walczyć i musi zginąć, pozostając samotny wśród „wahania się i bojaźni" skarlałej arystokracji. On jeden urzeczony pięknem rycerskiego gestu chce ratować godność klasy skazanej na zagładę, odegrać rolę jedynego „człowieka honoru" wśród spodlonych feudałów. Hrabia Henryk jako poeta jest „fałszywy", jest kłamcą, jest kabotynem — „dramat układa" ze swego życia wówczas nawet, gdy w grę wchodzi ból męża i ojca. Jako rycerz jest prawdziwy, sięga do sfery wartości ponadindywidualnych: do świetnej przeszłości swej klasy. Rozdarcie między „poetą" a „rycerzem", między przeszłością jako jedyną sferą wartości a przyszłością, o której marzeń zaniechał, nadaje piętno tragizmu owemu wygnańcowi z „raju utraconego", hrabiemu Henrykowi.

Pankracy tylko z pozoru jest monolitem. Wprawdzie we wstępie do części trzeciej Krasiński informuje: „oczy niewzruszone, wlepione w słuchaczy — chwili jednej zwątpienia, pomieszania nie dojrzeć". Ale już w pierwszym monologu Pankracy dywaguje: „Myśli moja, czyż nie zdołasz łudzić siebie, jako drugich łudzisz ..." „Równość ducha", którą Pankracy odczuwa wobec hrabiego Henryka, różni go od fanatycznego Leonarda — ten prostolinijnie a schematycznie „gardzi panami", „zabitymi arystokratami". Leonard ze swadą krytykuje „półśrodki", beztrosko znajduje moralne sankcje dla przelewu krwi — co niełatwo przychodzi Pankracemu. Gdy w momencie triumfu Pankracy roztacza wizję pokojowej przyszłości, wielkiego trudu budownictwa, Leonard umie rzucić tylko optymistyczny slogan: „Bóg Wolności sił nam podda". Wódz rewolucji odpowiada z udręką: „Co mówisz o Bogu —

ślisko tu od krwi ludzkiej". I chociaż Pankracy po zdobyciu okopów św. Trójcy myśli już o pracy nad ugospodarowaniem ziemi wyniszczonej i spustoszonej, widząc w tym jedyny sposób usprawiedliwienia rzezi: „Inaczej dzieło zniszczenia odkupionym nie jest" — musi jednak upaść jako przedstawiciel racji, za którą stoi cierpienie milionów, ale która, zdaniem Krasińskiego, przekreśla sie sama wyłącznością swych żądań.

Bóg sam zstąpił na ziemię, by zdecydować o dalszych losach ludzkości. Tak jest w dramacie. Ale w rzeczywistości Krasiński poczekał jeszcze parę lat, by stwierdzić, że „ludzka" część *Nie-Boskiej Komedii* zaczyna się sprawdzać. Po galicyjskiej rabacji Szeli, wstrząśnięty „fenomenem chłopów zarzynających szlachtę", pisze 11 marca 1846 do Stanisława Małachowskiego: „Zresztą cokolwiek się stanie, zaczął się nowy okres dziejów europejskich. To N i e - B o s k a w najpiekielniejszym znaczeniu". W 1848, w dobie Wiosny Ludów, tok dziejów układa się według dramatu: „O mój Jerzy, mój Jerzy drogi, *Nie-Boska* teraz się zaczyna i długo trwać będzie ..." (z listu do Jerzego Lubomirskiego). Literatura i życie utożsamiły się. W wielkim starciu duchów przewodnich Polski, w dyskusjach z 1848 roku Krasiński występuje jako hrabia Henryk i świadomie tę rolę przyjmuje, zaś swego przeciwnika — Mickiewicza charakteryzuje nawiązując do dramatu: „Dżingis i Pankracy w nim połączeni i zharmonizowani". W rzeczywistości powtórzył się wielki spór racji etycznych i historycznych, spór potężnych antagonistów o sens współczesności.

W dramacie swym Krasiński powiedział „nie" arystokracji i demokracji, znalazł się w ten sposób w swoistym „punkcie zerowym". Znacząca wieloznaczność zakończenia *Nie-Boskiej Komedii* ujawnia wszystkie antynomie dramatu i odsłania stanowisko jego twórcy. Poeta romantyk znalazł jednak w swym dramacie jeden istotny punkt oparcia — był nim zbuntowany cierpiący człowiek szukający sensu swego bytu między ziemią a niebem.

Bunt hrabiego Henryka, postaci bliskiej Krasińskiemu, jest moralnie dwuznaczny, nieraz niebezpiecznie ociera się o kabotyństwo. Był to przejaw uczciwości romantyka, bo romantyzm nie tylko sławił patetyczny gest ludzkiej rewolty, lecz również boleśnie wyczuwał nieuchronną śmieszność „układania dramatu" obejmującego „zmyślenie i prawdę" tego buntu generacji. „Fałszywa" poezja hrabiego Henryka zawarła w sobie to, co najbardziej dręczyło Krasińskiego w obrachunkach z własnym życiem. Słowacki w *Fantazym* — „komedii życia" romantycznego kabotyna — ujawniał w satyrycznym portrecie bohatera surowe prawdy, które nie były obce jego prototypowi, autorowi *Nie-Boskiej*. Krasiński jak nikt w polskiej literaturze tego okresu ukazał wysoki lot romantycznego buntu, ale i bez litości wobec siebie samego odsłonił i drugą stronę medalu — niebezpieczeństwa romantycznej pozy.

W historiozoficznym wymiarze bunt ten był jednak dla Krasińskiego wprawdzie zbrodniczy, ale tragiczny i konieczny. I w tym upatruję prawdziwą wielkość *Nie-Boskiej Komedii*. Szansa jej nie upadnie dopóty, dopóki istnieć będzie człowiek zbuntowany.

PLUS DE ROI
PATRIE
EGALITE
LIBERTE

Stefan Treugutt

ZAWIŁE ZRÓWNANIE RACHUNKU

Fałszywy jest pozór pociech poetyckich fałszywe są złudzenia, iż sfera prywatna życia może być bezpieczną ucieczką; fałszywy jest cały wiek, z jego zmurszałą filozofią i zmurszałymi instytucjami społecznymi. Krasiński w sposób ostry i bezkompromisowy ukazał nieuchronną dezintegrację, nieuchronne rozdarcie między bohaterem i życiem, więcej, wewnętrzne rozdarcie bohatera, w którego umyśle i sercu odbija się brak harmonii i celu tego społeczeństwa, w którym działać mu przyszło. I taki oto, rozbity wewnętrznie, chory psychicznie bohater, podejmuje czyn. Jakiż to czyn? Jedyny, na jaki stać człowieka przeszłości: bohater Krasińskiego staje po stronie ginących, występuje jako ostatni wódz ostatniego bastionu kontrrewolucji. Krasiński wierzył, a nawet lepiej to określić: Krasiński jako myśliciel i poeta wiedział, wiedział rozumem i intuicją, że ginie feudalizm, że kończy się historyczna rola świata herbów i przywilejów urodzenia, że katastrofa nastąpi — przedstawił też w swym dramacie wizję tej katastrofy, wizję ogólnego powstania mas ludowych. I ich zwycięstwo. Rewolucja odnosi ostateczne i zupełne zwycięstwo.

Krasiński w żaden sposób nie był skłonny do naiwnych przypuszczeń, że historia się cofa, że dezintegracja da się od nowa zorganizować — nie wątpił; będzie rewolucja i stary świat raz na zawsze zginie.

Za tę pewność — za tę rozpaczliwą pewność proroka zagłady starego porządku — tak bardzo *Nie-boską* cenili rewolucyjni myśliciele i działacze doby Wiosny Ludów. A także za to, iż są w tym dramacie pokazane powody upadku, rozkład moralny i materialny układu ginącego, zwycięstwo rewolucji jest uzasadnione, jest zgodne z logiką rozwoju.

Dlaczego jednak bohater staje po stronie ginących? Odpowiedzmy na to pytanie pytaniem: jakaż będzie ta rewolucja? Krasiński wierzył w jej nieuchronność, ale Krasiński nie był — nie mógł być — entuzjastą i propagatorem rewolucji. Uważał, że do przeszyłych gwałtów i nieprawości rewolucja dołoży nowe, że zmiecie stare zło, by rozpętać dzikie siły i namiętności dotąd ludzkości nieznane. Wizja wielkiego powstania mas jest przecież w *Nie-boskiej* tak samo pełna siły i ogromu, jak jest koszmarem krwawym snem o wielkiej rzezi. Chory, wewnętrznie załamany jest bohater naczelny, broni on chorego, ginącego życia, największe wysilenie jego ducha i woli, to honorowa śmierć na straconym posterunku. Na więcej go nie stać.

(Przedruk z programu Teatru Polskiego w Poznaniu, marzec 1964)

HISTORIA NIE TYLKO JEST WIADOMOŚCIĄ, ALE I SIŁĄ NAWET.

Cyprian Norwid

Wacław Kubacki

LEONARD — WIELKI MISTRZ SABATÓW REWOLUCJI

(Fragmenty)

Rozwiązania zagadki Leonarda należy szukać w podaniach o diabelskich sabatach. Najgłośniejsze dzieła demonologiczne przekazały nam wcale barwne opisy nocnych zgromadzeń, na których czarnoksięska gmina składała drastyczne hołdy szatanowi, oddawała się wyuzdanym zabawom i złośliwie prześmiewała różne kościelne obrzędy. W bluźnierczych fantazjach i zuchwałych parodiach chrześcijańskiego kultu wyrażono bunt przeciw Kościołowi, jako stróżowi politycznego i społecznego porządku rzeczy.

Jak widać z tych opisów, sabaty, szatańskie bachanalie i „czarne msze" były marzeniami o inicjacji czyli o wtajemniczeniu w jakąś antyreligię, która byłaby zaprzeczeniem panującego Kościoła. (...)

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

Do tej sfery dramatu, także należy dyskutowany w swoim czasie „obraz Edenu" jako pokusy, przed którą się obronił hr. Henryk, a której uległ, na swe nieszczęście, Pankracy. Badacze, którzy nie rozumieli symbolicznego „obrazu piekła", czyli rewolucji w *Nie-Boskiej Komedii*, nie rozumieli też jego antytezy czyli symbolicznego „obrazu Edenu" i wyjaśniali go jako „pokusę przyrody" (J. Kleiner)! Rzecz prosta, takie wyjaśnienie nic nie mówiło. Dopiero Aleksander Łucki wpadł na trafny domysł, że „obraz Edenu" to pokusa stworzenia nowej epoki, czyli raju na ziemi. Okazało się przy tej sposobności, że tak samo tłumaczył ten obraz Mickiewicz w prelekcjach paryskich!

Hr. Henryk nie potrzebował się w ogóle bronić przed tą „pokusą", bo pokusa to prometejska (posługując się stylem starożytnej tragedii — lucyferyczna, używając języka romantycznego — misterium, a mówiąc zwyczajnie — społecznikowska).

To nie jest odpowiednia „pokusa" dla obrońcy szlachty i Kościoła. To „pokusa" dla Pankracego, jako wodza hołyszów, którzy wiedzą, że Edenu na ziemi nie można stworzyć bez sprawienia pewnej przykrości dotychczasowym szczęśliwym posiadaczom. Taki zaś zamiar godził w plan Opatrzności, która w niezbadanych wyrokach nierówno podzieliła ziemskie dobra. Dlatego hr. Henryk nazywa Pankracego, który go zaprasza do współpracy nad wcieleniem w życie marzenia o raju — „młodszym bratem szatana"!

Jak szatan jest antytezą Boga, tak E d e n (jako zuchwały, ziemski zamiar uszczęśliwienia człowieka) jest przeciwieństwem N i e b a (czyli

boskich planów Opatrzności w stosunku do ludzkości). Ideałem według Krasińskiego byłoby zniesienie tej antytezy. To jednak może się dokonać dopiero przy końcu świata, czyli po zamknięciu dziejów człowieczych na ziemi. Warunkiem koniecznym socjalno-politycznego systemu autora *Nie-Boskiej Komedii* jest więc eschatologia. (...)

Niezły komentarz do sprawy Edenu w *Nie-Boskiej Komedii* można znaleźć w studium Juliana Klaczki *Dwa utwory bezimiennego poety*:

„Bo czyż nas wszystkich nie kołysały kiedyś czarowne marzenia o postępie nieskończonym i czyż nie łączyliśmy się czynami i życzeniami z tymi wszystkimi, którzy pracowali w ciemnościach nad dziełem przyszłości? Był czas, kiedy każda nowa doktryna gorliwie u nas znachodziła wsparcie, każda mrzonka życzliwe przyjęcie. Nieomylność mas stała się dla nas dogmatem, organizacja pracy chwilowo nam się podobała, socjalizm nie był bez zalet, a prawdziwie liberalny mężczyzna już był gotów uznać kobietę emancypowaną. Potem nadszedł dzień, w którym wszystkie te duchy przez długi czas wywoływane i głaskane, powstały nagle, rozkazująco, groźnie, wzywając nas do spełnienia obietnic i marzeń naszych; dzień, w którym masy rzuciły się na obiecany Eden, jakiśmy je nęcili, a my cofnęli się przerażeni. Wtedy, dla ratunku zagrożonego społeczeństwa, przywołaliśmy znowu tego Boga osobistego, tego Boga wcielonego, o którymeśmy prawie już byli zapomnieli; wtedy chwyciliśmy znowu za zardzewiałą od wieków broń i schroniliśmy się pod szczątki tronów i ołtarzy, które jeszcze pokrywały ziemię.

Socjalizmowi przyszłości przeciwstawiliśmy socjalizm przeszłości; nagle znowu przejęliśmy się czcią ku pamiątkom, instytucjom, a nawet nadużyciom feudalizmu, a na wspomnienie postępu odpowiedzieliśmy śmiechem". (...)

Społecznopolityczna partia *Nie-Boskiej Komedii* ma wyraźne trzy punkty górowania akcji: w trzeciej części dzieła wielki sabat rewolucji (Leonard jako arcykapłan antyreligii) w czwartej części ostateczne zwycięstwo Pankracego (antyopatrznościowy plan realizacji marzeń o Edenie na ziemi) i finał, w którym wizja Chrystusa-Mściciela powala wodza tryumfujących mas (moment eschatologiczny).

Ten finał od dawna budził różne zastrzeżenia i stał się przedmiotem wielu prób interpretacyjnych. Wśród badaczy literatury i krytyków teatralnych przeważa na ogół mniemanie, że zakończenie dzieła jest nieograniczone. (...)

„A chrześcijański epilog *Nie-Boskiej* jest wyłącznie aktem wiary z tym wszystkim, co zawiera bezdowodowy akt wiary. Jakkolwiek dla wielu czytelników ten epilog stanowi istotną treść dzieła i jakkolwiek autor przywiązywał do niego niewątpliwie wielką wagę, jakkolwiek niedopuszczalne byłoby usunięcie go ze sceny, to jednak nie ulega wątpliwości, że epilog ten jest przybudówką zarówno pod względem technicznym, jak artystycznym". (...)

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

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

Zło dojrzało do mistycznego przesilenia. Nadszedł dzień gniewu Pańskiego. Wybiła godzina sądu i odpłaty. Znieważone niebiosa odpowiedziały eschatologicznym symbolem.

(Ruch Literacki 1960 z. 3.)

CZEGO NAJWIĘCEJ TRZEBA UNIKAĆ, TO ŻEBY BOHATERY NASZE NIE WYGLĄDAŁY NA AKTORÓW. I STĄD POCHODZI PRZESADA LITERATURY DZISIEJSZEJ, ŻE AUTOROWIE, MIASTO DOZNAWANIA SAMI UCZUĆ I FAKTÓW, PRZESTAJĄ NA CHODZENIU REGULARNYM NA TEATR I TAM UCZĄ SIĘ JAKBY Z NATURY, KIEDY JUŻ TEATR JEST NAUKĄ WYCIĄGNIĘTĄ Z NATURY.

Zygmunt Krasiński

NAPRZÓD KRYTYK POWINIEN OGARNĄĆ MYŚL DZIEŁA I JEŚLI JEJ NIE POJMUJE, NIECHAJ SIĘ DO KRYTYKI NIE BIERZE. ALBOWIEM MOŻNA TYLKO SĄDZIĆ O TYM, CO SIĘ STAŁO NIEJAKO G O Ś C I E M M Ó Z G U N A S Z E G O.

Zygmunt Krasiński

OD REŻYSERA

Doceniam w pełni wartość i znaczenie krytycznych komentarzy obrastających własną fakturą dzieło dramatyczne klasyki, które przychodzi mi realizować na scenie.

Wiem jednak, że w tych komentarzach, więcej jest wiedzy o czasie w którym powstały i o świecie umysłowym ich autorów — aniżeli o samym dziele.

Wiem również, że te wielkie dzieła są organizmami żywymi i mimo niezmienności zapisu graficznego ich wartość znaczeniowa zmienia się, odkrywając nam coraz to nowe perspektywy tego utworu. Determinują te perspektywy czas, historia i nasza świadomość przez nie kształtowana, a więc tematem pracy jest utwór dramatyczny, w nim zaś, jak w krysztale rozszczepiony nasz świat dzisiejszy i nasza o nim wiedza.

Czytam utwór klasyczny współcześnie, bo nie wierzę w jakąkolwiek wartość krytyki formotwórczej z ponad czasowego punktu widzenia, ale jestem przeciwnikiem wszelkich zabiegów aktualizacji tegoż utworu. Aktualizację bowiem uważam za krzywe zwierciadło uwspółcześnienia. Jestem jej przeciwnikiem, bo jestem przeciwnikiem wszelkiego trywializowania arcydzieł literatury tak naszej, jak powszechnej.

A więc, jak mówi Wyspiański, czytajmy przede wszystkim sam utwór. Uważnie, wnikliwie i bez balastu komentarzy, jakie wokół niego narosły.

Czytajmy i formujmy na nowo, niejako po raz pierwszy, swój własny, acz z konieczności niepełny obraz arcydzieła.

Wniknijmy w naturę *Nieboskiej*, poznajmy ją w miarę naszych sił i możliwości, tak, aby Ją sobie przyswoić, by stała się naszą własnością. Spróbujmy więc odpowiedzieć na pytanie co się w *Nieboskiej* dziś dokonuje; i jakie ma to dla nas znaczenie — a nie zajmujmy się bezpłodnym

problemem — czym *Nieboska* jest wogóle. Z tak sformułowaną naszą własną wiedzą o arcydziele, możemy dopiero przystąpić do aktu jej scenicznej realizacji. Do scenicznego kształtowania naszej wizji poematu.

Zazdroszczę tym, którzy wierzą, że „autor sam już wszystko napisał" i że „wystarczy tylko to przenieść na scenę". Zazdroszczę tym, którzy uważają, że reżyseria polega na „rozdaniu ról wybitnym aktorom i nie przeszkadzaniu im w zrobieniu przedstawienia".

W rzeczywistości bowiem sprawa jest bardziej skomplikowana.

Teatr to nie tylko literacki zapis tekstu i nie tylko „zagranie ról".

Teatr to również stworzenie organicznego świata z wielu różnorodnych elementów nawzajem się przenikających i wspierających. Teatr to nie tylko tekst i aktor, to także plastyk, to kompozytor, to wykonawca tej muzyki, to przestrzeń sceniczna, to czas i jego architektonika to wreszcie widz — współtwórca.

A reżyseria to także akt odwagi. To stały mariaż maksymalnego ryzyka z maksymalną odpowiedzialnością. Ryzyko, to konieczność zbudowania w przedstawieniu własnego świata. Odpowiedzialność to świadomość jego społecznej funkcji, jego roli twórczej w kulturze narodowej. A nasza wielka, rogata i prowokacyjna literatura narodowa, życia nam reżyserom nie ułatwia. Nie da się przełożyć, bez zdrady, na ugrzecznione bezkonfliktowe przedstawienie. A bez niej — polski teatr nie istnieje. Z nią bowiem z tymi wielkimi poematami Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida i Wyspiańskiego związany jest nasz los. Los ludzi, którym przyszło działać w „Labiryncie zwanym Teatr". Ten los przykładem naszych poprzedników podejmujemy. Z całym ryzykiem i z całym poczuciem odpowiedzialności.

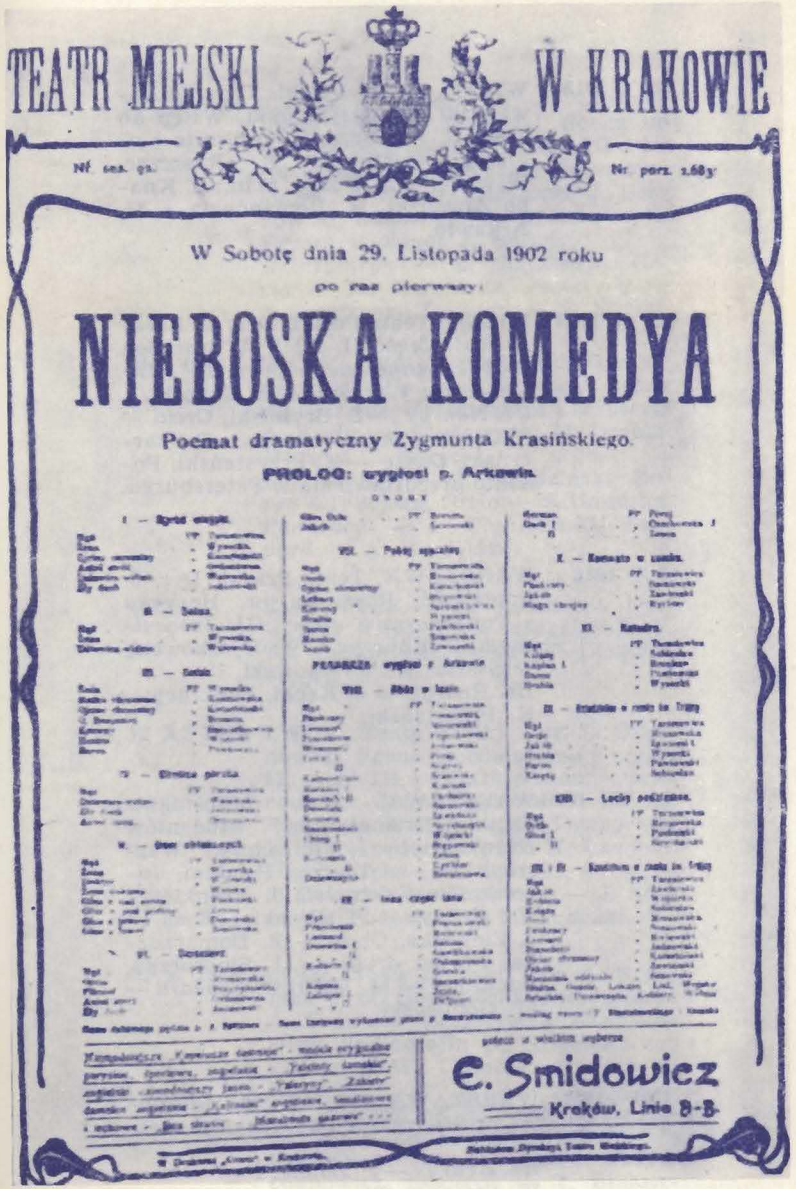
Adam Hanuszkiewicz

KALENDARZ INSCENIZACJI „NIEBOSKIEJ KOMEDII"

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

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

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

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

TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE

W Sobotę dnia 29. Listopada 1902 roku

po raz pierwszy:

NIEBOSKA KOMEDYA

Poemat dramatyczny Zygmunta Krasińskiego.

PROLOG: wygłosi p. Arkawin.

E. Smidowicz

Kraków, Linie 8-8.

Afisz z *Nieboskiej Komedii*
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1902 r.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nieboska Komedia (cz. I). Inscenizacja i reżyseria — Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa. Scenografia — Stanisław Jarocki. Teatr Polski. Poznań 1926 r.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 X 1965 KRAKÓW, Teatr Stary im. H. Modrzejewskiej. Dyr. Z. Hübner. *Inscenizacja* K. Swinarski. *Scenografia* K. Zachwatowicz. *Muzyka* K. Penderecki.
Hr. Henryk — M. Walczewski, *Żona* — E. Lassek, *Orcio* — A. Polony, *Pankracy* — J. Nowak, *Leonard* — A. Bednarz.

Karta tytułowa Programu przedstawienia *Nieboskiej Komedii* w Pradze 1918 r.

INSCENIZACJE ZAGRANICZNE

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

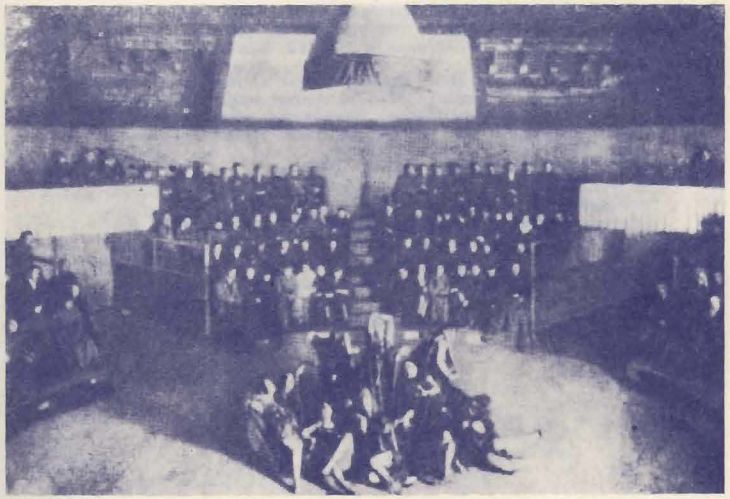
15 XI 1923 LENINGRAD, Państwowy Teatr Eksperymentalny. Kier. artyst. *inscenizacja i reżyseria* W. N. Wsiewołodski. *Przekład* Kursiński. *Muzyka* J. Tiulin.
Hr. Henryk — Lalajanc, *Żona* — Kusz, *Orcio* — Aleksandrowa (?) *Pankracy* — Wsiewołodski.

1929 GERA. Teatr ks. Reuss. *Przekład i inscenizacja* F. Th. Csokor. *Reżyseria* ks. Reuss.

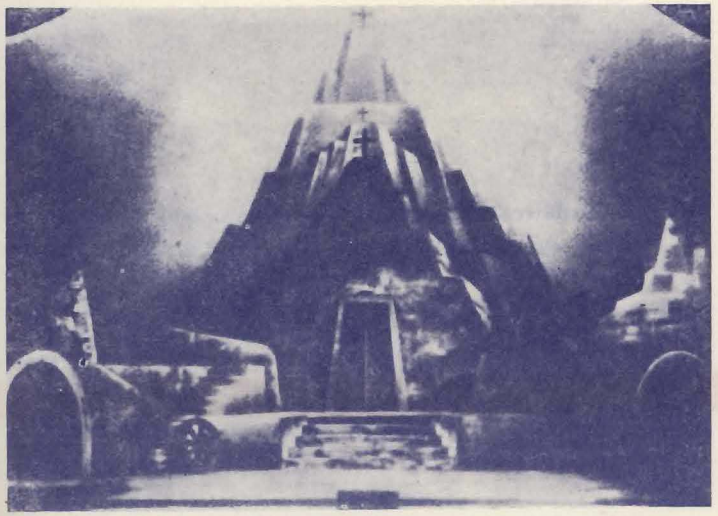
6 VI 1936 WIEDEŃ, Burgtheater. Dyr. H. Röbbeling. *Przekład i inscenizacja* F. Th. Csokor. *Reżyseria* H. Waniek *Kostiumy* J. Kędziora.
Hr. Henryk W. Krauss, *Żona* — E. Ortner-Kallina, *Orcio* — H. Obonya, *Pankracy* — E. Balser, *Leonard* — H. Woerster.

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

1956 BERN (Szwajcaria), Zespół Pflegestätte für musische Kunst. *Przekład* K. v. Hollander. *Inscenizacja reżyseria i scenografia* J. Duwan. Przedstawienie w dwóch częściach, po 16 scen każdego wieczoru.



Leningrad 1923 r.



Budapeszt 1936 r.

Kalendarz inscenizacji *Nieboskiej Komedii* — przedruk z programu Starego Teatru w Krakowie 1965 r. uzupełniony przez Redakcję Teatru Narodowego.

Materiał ilustracyjny zaczerpnięto z następujących wydawnictw, w kolejności: T. Łepkowski *Warszawa w powstaniu listopadowym*. Warszawa 1965. Z. Libera. *Zygmunt Krasiński*. Warszawa 1968. *Krasiński żywy*. Praca zbiorowa. Londyn 1959. P. Gaxotte. *La Revolution francaise*. Flamarion et C[ie] 1963.

J. Tuwim „*Czary i czarty polskie oraz wypisy czarnoksięskie*". Warszawa 1960, oraz S. Skwarczyńska „*Leona Schillera trzy opracowania Nieboskiej Komedii*". Warszawa 1959.

Kolorowe reprodukcje projektów kostiumów do *Nieboskiej Komedii* Mariana Kołodzieja wykonał Jerzy Baranowski.

Wkładki wielobarwne wykonały Zakłady Graf. MON.

Wydawca i Redakcja: Teatr Narodowy

Projekt okładki i opracowanie graficzne:
Wiesława Maria Koziołkiewicz

Redaktor techniczny: Zbigniew Celiński

Cena zł 10.—

Druk. im. Rew. Paźdz. Zam. 295/69. 8000. P-46

TEATR NARODOWY

założony w roku 1765

ZYGMUNT KRASIŃSKI

NIEBOSKA KOMEDIA

OSOBY:

Poematy prologów wygłasza — IRENA EICHLERÓWNA

Hrabia Henryk — ADAM HANUSZKIEWICZ
Żona — ZOFIA KUCÓWNA
Orcio — ANDRZEJ NARDELLI
Dziewica — EWA POKAS
Anioł — MAREK DĄBROWSKI
Zły duch — ZDZISŁAW WARDEJN
Orzeł — KAZIMIERZ WICHNIARZ
Mefisto — WŁADYSŁAW KACZMARSKI
Ojciec Chrzestny — SEWERYN BUTRYM
Matka Chrzestna — ZOFIA TYMOWSKA
Ksiądz — JÓZEF PIERACKI
Gość I — JAN CIECIERSKI
Gość II — WŁADYSŁAW EBERT
Gość III — MICHAŁ PLUCIŃSKI
Gość IV — IGOR ŚMIAŁOWSKI
Doktór — ALEKSANDER DZWONKOWSKI
Ojciec Beniamin — HENRYK SZLETYŃSKI
Żona doktora — HALINA MICHALSKA
Wariat I — ADAM MULARCZYK
Wariat II — GUSTAW LUTKIEWICZ
Wariat III — MAREK WOJCIECHOWSKI
Wariat IV — KAZIMIERZ JANUS
Mamka — ELŻBIETA WIECZORKOWSKA
Jakub — LECH MADALIŃSKI
Arcybiskup — JULIUSZ ŁUSZCZEWSKI
Książę — WŁADYSŁAW EBERT
Hrabiny — JANINA MARTINI
WIESŁAWA MAZURKIEWICZ
JOANNA SOBIESKA

Goście weselni — MAŁGORZATA LORENTOWICZ, KAROLINA LUBIEŃSKA, WIESŁAWA MAZURKIEWICZ, MARYLA PAWŁOWSKA, JOANNA SOBIESKA, JOANNA WALTERÓWNA, EWA WAWRZOŃ, ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA, SEWERYN BUTRYM, CZESŁAW BYSZEWSKI, TADEUSZ CZECHOWSKI, ZBIGNIEW KRYŃSKI, GUSTAW LUTKIEWICZ, MICHAŁ PLUCIŃSKI, IGOR ŚMIAŁOWSKI

Pankracy — MARIUSZ DMOCHOWSKI
Leonard — CZESŁAW JAROSZYŃSKI
Przechrzta — HENRYK MACHALICA
Bianchetti — SEWERYN BUTRYM
JERZY KAMAS
Filozof — JAN KOECHER
Syn Filozofa — DAMIAN DAMIĘCKI
KAROL STĘPKOWSKI
Zły Pan — KAZIMIERZ WICHNIARZ
Pan — WŁADYSŁAW KACZMARSKI
Naczelnik oddziału — MIECZYSŁAW KALENIK

Chłopi — DAMIAN DAMIĘCKI, TADEUSZ JANCZAR, KAZIMIERZ JANUS, MARIUSZ LESZCZYŃSKI, ZBIGNIEW OKSZA, LECH ORDON, KAROL STĘPKOWSKI, ZDZISŁAW SZYMAŃSKI, KAZIMIERZ WÓJCIKOWSKI

Rzemieślnicy — TADEUSZ BOROWSKI, JERZY KAMAS, EDMUND KARWAŃSKI, RYSZARD NADROWSKI, ALEKSANDER PIOTROWSKI, KAZIMIERZ TARNAS, EDMUND WIŚNIEWSKI, MAREK WOJCIECHOWSKI, MIROSŁAW WOJTULANIS, WOJCIECH ZEIDLER

Lokaje — CZESŁAW BYSZEWSKI, TADEUSZ CZECHOWSKI, KAZIMIERZ JANUS, SYLWESTER PAWŁOWSKI, KAZIMIERZ ZARZYCKI

Rzeźnicy — ALEKSANDER BŁASZYK, JANUSZ BUKOWSKI, ZBIGNIEW KRYŃSKI, GUSTAW LUTKIEWICZ, EUGENIUSZ ROBACZEWSKI

Arystokratki w obozie rewolucji — MAŁGORZATA LORENTOWICZ, KAROLINA LUBIEŃSKA, WIESŁAWA MAZURKIEWICZ, JANINA NOWICKA, MARIA SEROCZYŃSKA

Zabójcy — MIECZYSŁAW KALENIK, GUSTAW LUTKIEWICZ, ZDZISŁAW SZYMAŃSKI

Dziewczyny rewolucji — ELŻBIETA BORKOWSKA, MAGDA CELÓWNA, ELŻBIETA GAERTNER, MARIA GARBOWSKA, EMILIA KRAKOWSKA, JANINA MARTINI, ALICJA MIGULANKA, BARBARA MŁYNARSKA, MARYLA PAWŁOWSKA, JANINA POLLAKÓWNA, ANIELA ROLANDOWA, JOLANTA RUSSEK, JOANNA SOBIESKA, EWA WAWRZOŃ, ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA

Duchy — ELŻBIETA BORKOWSKA, MAGDA CELÓWNA, MARIA GARBOWSKA, EMILIA KRAKOWSKA, ALICJA MIGULANKA, BARBARA MŁYNARSKA, MARYLA PAWŁOWSKA, JOLANTA RUSSEK, JOANNA SOBIESKA, EWA WAWRZOŃ, DANUTA WODYŃSKA, ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA, ALEKSANDER BŁASZYK, JANUSZ BUKOWSKI, TADEUSZ CZECHOWSKI, MIECZYSŁAW KALENIK, JERZY KAMAS, ZBIGNIEW KRYŃSKI, LECH ORDON, EUGENIUSZ ROBACZEWSKI, EDMUND WIŚNIEWSKI

Inscenizacja — ADAM HANUSZKIEWICZ

Muzyka — ANDRZEJ KURYLEWICZ

Scenografia — MARIAN KOŁODZIEJ

Asystenci reżysera — JÓZEF JASIELSKI PWST
JAN ŁUKOWSKI PWST
MICHAŁ MASŁOWSKI PWST
KAZIMIERZ TARNAS

Muzykę Andrzeja Kurylewicza gra zespół w składzie: ANDRZEJ KURYLEWICZ — *puzon*, ANDRZEJ PIELA — *puzon*, JANUSZ MUNIAK — *sax-sopran i flet*, JACEK BEDNAREK — *kontrabas*, JANUSZ TRZCIŃSKI i SERGIUSZ PERKOWSKI — *perkusja*.

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ADAM HANUSZKIEWICZ

Zastępcy Dyrektora:
HARRY ANDERS
TADEUSZ KAŹMIERSKI

Kierownik Literacki:
JERZY S. SITO

Płatne 1.– zł

DWZ 696/69. 10000. P-45