JAN POTOCKI

PARADY

TEATR LUDOWY w KRAKOWIE

Dyrektor:
HENRYK GIŻYCKI

Z-ca Dyrektora:
STEFAN BUŁKA

Kierownik literacki:
ANDRZEJ OCHALSKI

Kierownik muzyczny:
JOLANTA SZCZERBA

EPITRE DEDICATOIRE

A MADAME
MADAME LA COMTESSE
SEVERIN POTOCKA,
NÉE PRINCESSE SAPIEHA.

Madame.

La bonté que vous avez eue de rabaisser votre talent jusques à ces extravaguances drammatiques, m'enhardit à vous en faire hommage, et l'épitre qui va les faire paroitre sous vos auspices seroit plus longue, si l'extrême aversion que vous avez pour les louanges, ne me forçoit à finir. J'ai l'honneur d'être avec la plus haute considération.

MADAME

Votre tres humble et très obéissant serviteur.
JEAN POTOCKI.

Commedia dell'arte stała się czystym wyrazem humanizmu. Człowiek wolny, zachwycony swą swobodą, zadowolony z siebie, szydzący z otoczenia, wystąpił na scenie.

Andrzej Banach
„Wybór maski" Kraków 1984

Komedia dell'arte to sztuka mimów inspirowana podszeptem chwili, to improwizowany na poczekaniu, w założeniu antyliteracki, najbardziej pierwotny rodzaj gry teatralnej, uprawiany w zamierzchłych czasach przez wędrownych aktorów atellany. Charakterystyczna dla niej jest z jednej strony galeria postaci komicznych sprowadzających się do kilku ustalonych typów, z drugiej zaś — zbiorowo wypracowany schemat akcji teatralnej, o tematyce starożytnej lub współczesnej, której ostateczny kształt zależy od inwencji aktorów grających poszczególne role i przedstawiających konflikty aż nadto ludzkie. Niewyczerpana w pomysłowości, plebejska, ale nie zrywająca całkowicie z literaturą, elastyczna w dostosowywaniu się do warunków, zmienna, a przecież zawsze taka sama, uchodzi ko-

media dell'arte za elementarz tego, co teatralne. Jest też synonimem mistrzowskiego opanowania środków ekspresji cielesnej, skarbnicą zdatnych w każdej chwili do użytku modeli scen i sytuacji, szkołą ich umiejętnego dobierania i spontanicznego zestrajania z aktualnym dowcipem.

Określenie commedia dell'arte pojawiło się we Włoszech u zarania XVI wieku, kiedy zaczęły powstawać stałe, chociaż wędrowne zespoły teatralne, i z początku miało jedynie oznaczać, że chodzi o odmienną w stosunku do komedii literackiej, zwanej też commedia erudita, formę uprawiania teatru. Wyraz arte występował tu w pierwotnym znaczeniu cechu lub korporacji. Aktorzy dell'arte, w odróżnieniu od członków przygodnie tworzonych grup amatorskich, byli pierwszymi aktorami zawodowymi.

Wywodzili się w prostej linii od wędrownych mimów, żonglerów i improwizatorów. Bezpośrednie impulsy czerpali z karnawałowej zabawy i związanych z nią korowodów masek, błazeńskich kostiumów, popisów akrobatycznych i mimicznych. Wyrosła tedy komedia dell'arte na podłożu ludowego obyczaju o cechach pierwotnych, utrwaliła typy komiczne i błazeńskie wzięte z życia codziennego, niósł ją żywioł improwizacji, powstała zaś jako wyraz reakcji przeciwko elitarnej kulturze i książkowemu teatrowi humanistów.

Margot Berthold

„Historia teatru" przekład: Danuta Żmij-Zielińska Warszawa 1980

KAPRYS ARYSTOKRATY

Hrabia Jan Potocki, urodzony 8 marca 1761 w Pikowie na Podolu, był jednym z najzamożniejszych magnatów polskich, ale jego fortuna składała się tylko z kapitałów. Nie związany dzięki temu z ziemiańskim trybem życia, które prowadzili jego antenaci, mógł swobodnie, od wczesnej młodości podróżować niemal po całym świecie. Studiował w Szwajcarii i we Francji. W Paryżu gościł często w najlepszych i najsłynniejszych salonach.

Do Polski przybył na dłużej wiosną 1788 roku. Zrobił wówczas wielkie wrażenie w Warszawie, zjawiając się na audiencji u Stanisława Augusta boso, w stroju czerkieskim. Król przyjął go z sympatią i wyrozumiałym uśmiechem. Wiadomo było bowiem, iż ekstrawaganckie zachowanie młodego magnata pozostawało w ścisłym związku z jego niezwykłymi zainteresowaniami intelektualnymi. W jednym z listów Potocki napisał kiedyś: „Wartałoby zastanowić się czy nie moglibyśmy urządzić świata inaczej, niż jest urządzony". Ta refleksja, godna wiernego ucznia europejskiego Oświecenia, stanowiła jakby motto wszelkich jego przedsięwzięć: podróży naukowych, badań historycznych, etnograficznych, lingwistycznych i pierwszej w Polsce wyprawy balonowej. Myśl ta przyświecała Potockiemu pewnie i wtedy, gdy w latach 1788—1791 działał na rzecz obozu reform, a w jego „Wolnej Drukarni" w Warszawie ukazywały się obficie pisma kształtujące opinię publiczną.

Działalność polityczną przerwała Konfederacja Targowicka. Zniechęcony i rozczarowany Potocki spędził lato 1792 u swojej teściowej, Izabeli Lubomirskiej.

Łańcut, siedziba marszałkowej, był w owym czasie ostoją wielu emigrantów. Arystokracja francuska, znajdując schronienie przed nawałnicą Rewolucji 1789 r. u polskich magnatów, starała się chociaż w niewielkiej części zachować pozory świetnego życia epoki „des Lumières", co wyjaśnia, dlaczego Potocki napisał utwór odwzorowujący — nie bez pewnej złośli-

wości w stosunku do widzów — konwencję paryskich teatrów „de société". „Parady" grane były w prywatnym teatrze księżnej Lubomirskiej prawdopodobnie w sierpniu 1792 r. W jedynej kobiecej roli „Parad" — Zerzabelli — czarowała widzów piękna bratowa autora, Anna Teofila Sewerynowa Potocka z domu Sapieżanka.

Sukces towarzyski spowodował, że w rok później Potocki wydał „Parady" (dedykując je pani Sewerynowej) w swej prywatnej drukarni w Warszawie, w bibliofilskim nakładzie stu egzemplarzy. Zapomniane do tego stopnia, że niektóre z nich nie były w ogóle porozcinane, zostały wydobyte na światło dzienne przez Józefa Modrzejewskiego dopiero w latach pięćdziesiątych naszego stulecia. Wydane w języku polskim w tłumaczeniu Modrzejewskiego „Parady" grane były i są do dzisiaj z dużym powodzeniem.

Parada literacka, której Potocki jest znakomitym, jeśli nie najlepszym reprezentantem, źródła swoje czerpała z francuskiej parady ludowej. Ta zaś, nazywana często „bagatelle de la porte", była początkowo czymś w rodzaju sztuki przed sztuką. Aktorzy jarmarczni, aby przyciągnąć publiczność, skupić tłum wokół hali targowej, grali na podwyższeniach lub balkonie budynku rodzaj farsy, którą można było obejrzeć bezpłatnie i która miała zachęcić do zainteresowania się sztuką właściwą. Identyczny rodzaj „przynęty" stosowali wszelkiego autoramentu sprzedawcy, medycy, wędrowni akrobaci, czy prezentatorzy „uczonych" zwierząt. Parada początkowo miała więc charakter handlowej reklamy. Teatry jarmarczne w XVIII wieku w Paryżu były blisko spokrewnione z włoską komedią dell'arte. Kiedy po wypędzeniu aktorów włoskich z Paryża w 1697 roku teatr jarmarczny musiał niejako przejąć ich tradycję, nastąpiła ciekawa interferencja postaci i sposobów gry aktorskiej. Z jednej strony zawsze żywa w teatrze francuskim tradycja niskiej farsy ludowej, która dawała swoisty koloryt i aktualność przedstawieniom, a z drugiej elementy improwizacji, sztywny schemat postaci, ostrość i błyskotliwość dowcipu, pantomima, akrobacja, oraz najważniejsze — umiejętność gry z publicznością. W tym szerokim asortymencie środków i możliwości nie zabrakło miejsca na ludową paradę, która w pierwszej połowie XVII wieku stała się jedną z ulubionych form przedstawienia. Powstały wówczas takie postacie jak Kasander (Cassandre), w wielu momentach przypominający Pantalona, ale już bardzo „paryski", Gil (Gilles) — francuska odmiana Arlekina, czy Leander łączący cechy Capitano z paryskim zawadiaką.

Jarmarczne przedstawienia ciekawiły swą żywotnością i odwagą, a zwłaszcza pomysłową walką z królewską cenzurą i stołeczną arystokracją. Nawet najwięksi luminarze „la bonne société" pozwalali sobie na wycieczki w okolice wielkich handlowych placów Paryża i wkrótce teatr jarmarczny, a z nim parada, znalazły się w salonach, gdzie arystokracja mogła zgodnie z ówczesną modą „s'encanailler" (bratać się z ludem). Pikantny smaczek plebejskiej kultury został adaptowany dla potrzeb salonów przez pisarzy zabiegających o względy bogatych protektorów.

Najbardziej znanymi dostawcami parad dla teatrów dworskich byli Gueulette i Beaumarchais. Konkretna publiczność, dla której pisali sprawiła, że ich parady nie miały już nic z ludowości. Były przedstawieniem pseudo-popularnym, które, zachowując pozory twórczości ludowej, miało rozśmieszać odbiorcę wyrafinowanego. Co ciekawsze, obydwaj znani autorzy pisząc parady zapewniali sobie, jak gdyby mając w pamięci ich pierwotny handlowy charakter, błyskotliwe kariery. Obaj pochodzili bowiem ze środowiska mieszczańskiego i początkowo tylko zalety literackie dawały im pozycję w sferach wyższych.

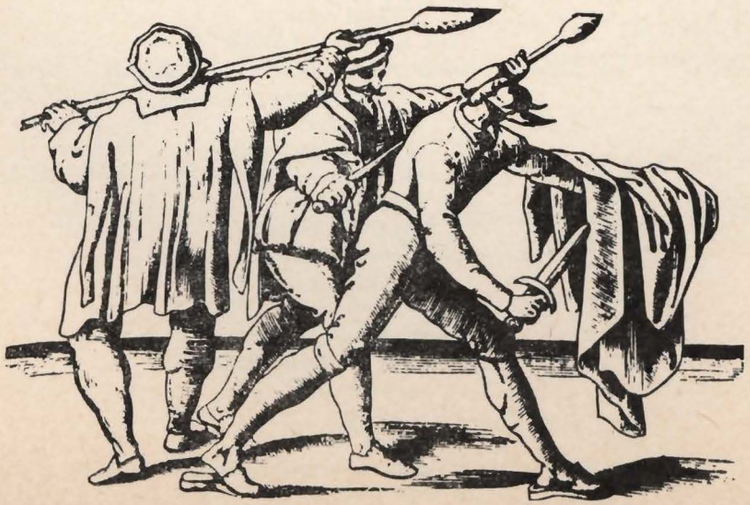
Liczba osób parady rzadko wykraczała poza pięć postaci: Kasandra, Izabellę, Leandra, Gila (Arlekina) oraz Doktora — autorzy być może brali pod uwagę wielkość scen w prywatnych teatrach.

Postacie parady są zawsze uwikłane w nieprawdopodobną i śmieszną intrygę, zaś cechą dominującą we wszelkiego rodzaju relacjach między nimi są najróżniejsze perypetie erotyczne. Obscoena są rzadziej wyrażane słowem (aby nie szokować dam), przeważnie wynikają z sytuacji. Wszystko co mogłoby obrazić publiczność jest w odpowiedni sposób zawoalowane lub niedopowiedziane. Najczęściej używanymi środkami komizmu słow-

nego są aluzje erotyczne i polityczne. Aluzje erotyczne, jak można wnosić z częstotliwości ich występowania w tekstach były o wiele łatwiejsze do zastosowania przez autora i z pewnością lepiej przyjmowane przez publiczność. Do stylu parady należało bowiem lekceważenie „dobrego tonu". Większą trudność mieli na pewno autorzy z aluzjami politycznymi. Umiejętność ich kamuflowania decydowała przecież o „być albo nie być" w wyższych sferach. Publiczność salonów XVIII wieku była ekspertem w doszukiwaniu się aluzji nawet tam, gdzie ich w rzeczywistości nie było, a parada musiała być z jednej strony brawurowa i nonkonformistyczna, z drugiej zaś, ze względu na określoną pozycję widzów, lojalna w stosunku do ówczesnego systemu społecznego. Dla autorów parad był to więc problem inteligentnego balansowania pomiędzy chwilowymi gustami i modą na odważną krytykę, a rzeczywistym, prezentowanym oficjalnie przez arystokrację stanowiskiem. Tak zarysowany układ ograniczeń i możliwości autora parady musiał bez wątpienia wpływać niekorzystnie na oryginalność poszczególnych utworów. Właściwie wszystkie znane parady prezentują ten sam, prawie identyczny schemat, ubóstwo pomysłów, powielanie fabuł, sytuacji, aluzji, a nawet tytułów. Wzajemne wpływy poszczególnych autorów są często niemożliwe do stwierdzenia. Podobna sytuacja istniała w komedii dell'arte, gdzie również powielanie tych samych pomysłów, przystosowywanych dopiero do wymagań publiczności w określonych warunkach, zacierało zupełnie oryginalność widowiska. W wielu paradach tylko nazwisko autora pozwala na odróżnienie jednego utworu od drugiego. Dotyczy to nawet najbardziej znanego twórcy parad, Tomasza Szymona Gueuletta, od którego zresztą Potocki zapożyczył motywy poszczególnych parad, modyfikując je w znacznym stopniu.

Linia „Parad" jest bez wątpienia właśnie linią francuskiej parady z salonów literackich Paryża w XVIII wieku. Wszelako Potocki pisał je z pozycji zupełnie innej niż poprzednio wymienieni autorzy. Był przecież arystokratą i magnatem. Co dla Beaumarchais i Gueulette'a było środkiem do kariery, dla Potockiego było zabawą. Okoliczności powstania „Parad" wskazują na to, że ich skomponowanie było po prostu kaprysem hrabiego, chcącego zabawić domowników i gości łańcuckiego pałacu. Jednakże kilka faktów (niestety, znamy ich niewiele) świadczy, że Potockiemu teatr nie był nigdy obojętny. Być może wpłynęła na to jego żona, Julia, która słynęła z wielkich talentów aktorskich i często grywała w przedstawieniach urządzanych na zamku w Warszawie. Potocki podczas podróży chętnie nawiązywał przyjaźnie z ludźmi teatru, jak choćby z wielkim tragikiem francuskim, Talmą, którego infomrował o obyczajach i ubiorach mieszkańców pozaeuropejskich krain, ażeby paryski aktor mógł te spostrzeżenia wykorzystać w swych rolach. Opisywał również wrażenia, których dostarczyły mu widowiska oglądane w różnych europejskich teatrach. Jedną z z najciekawszych była prezentacja teatru w Amsterdamie, który Potocki uważał za w pełni dorównujący ideałowi Komedii Francuskiej. Istnieje wreszcie, choć to sprawa zupełnie inna, głęboki związek pomiędzy osiemnastowieczną estetyką teatralną a najwybitniejszym dziełem Jana Potockiego, „Rękopisem znalezionym w Saragossie", który polskiemu arystokracie zapewnił literacką nieśmiertelność.

Marek Dębowski



RECUEUIL
DE
PARADES

REPRÉSENTÉES SUR LE TEATRE DE LANCUT

DANS L'ANNEE 1792.

VARSOVIE.

1793

W spektaklu wykorzystano ponadto następujące utwory:
Ignacy Krasicki
„Do pana Wojciecha", „Każdy wiek"
Józef Ignacy Minasowicz
„Wielki teatr"
Jean Baptiste Rousseau
„Słowik i wróbel" (tłum. Stanisław Trembecki)
Alexis Piron
„Fraszka"
(tłum. Jerzy Lisowski)
Kajetan Węgierski
„Dwa wróble"
Alojzy Żółkowski
„Nagrobek literatowi"
Voltaire
„Fraszka"
(tłum. Jerzy Lisowski)
Stanisław Kostka Potocki
„Piekło. Sen"
fragm.
Stanisław Trembecki
„Pieśń dla chłopów krakowskich"
fragm.

JAN POTOCKI

PARADY

PARADES

przekład: Józef Modrzejewski
Układ tekstu i reżyseria:
TADEUSZ MALAK
Scenografia:
KAZIMIERZ WIŚNIAK
Muzyka:
ANDRZEJ ZARYCKI
Ruch sceniczny:
JERZY KOZŁOWSKI
Przygotowanie akrobatyczne:
MAREK LECH

Obsada:

Zerzabella:
DAGMAR BILIŃSKA
KATARZYNA LIS

Leander
ANDRZEJ FRANCZYK

Gil:
ZBIGNIEW ZANIEWSKI

Kasander:
HENRYK GIŻYCKI

Doktor:
TADEUSZ WIECZOREK

inspicjent:
ANITA WILCZAK-LESZCZYŃSKA
sufler:
LIDIA MAŁKIEWICZ

premiera kwiecień 1985

premiera 13.V.1985 r. w teatrze marszałkowej Lubomirskiej na zamku w Łańcucie
w ramach Festiwalu Muzyki Łańcut 85

Do pierwszego rzędu uczonych ludzi osiemnastego wieku w Europie, należy jako dziejopis bez żadnej wątpliwości Jan Hrabia Potocki. Liczne jego dzieła podróżom i badaniom historycznym poświęcone, noszą cechę sumiennej dokładności, a przy tym wytrwałości w pracy niczym niezmordowanej. Cokolwiek weźmiemy z płodów tego oryginalnego geniuszu, wszędzie znajdziemy to namiętne przywiązanie do nauk, które się podoba czytelnikowi i niejako zobowiązuje go dla pisarza, a bez którego nie można być ani prawdziwym uczonym, ani pożytecznym przez pisma swoje dla społeczności.

Michał Baliński — 1843

Jego zainteresowania i sympatie dotyczą całej planety. Ma on bardzo żywe poczucie relatywizmu i wzajemnego uzupełniania się kultur...
Powinniśmy się od niego uczyć.

Roger Callois — 1972

Wszyscy ludzie rozmiłowani w nauce podobni są po trosze do owego geometry z Syrakuz, którego żołnierz Metella mógł zabić, ale nie mógł oderwać od zajęć. Błogosławię naukę, która uszczęśliwia mię spokojną, niezależną od wypadków rozkoszą pośród okropnego chaosu, w jakim pogrążone są nasze czasy. Byłbym jeszcze szczęśliwszy, gdybym w ogóle mógł zapomnieć o sprawach współczesnego świata...

Jan Potocki

Dwa bardzo charakterystyczne portrety z epoki mówią więcej o Potockim niż wszystkie opisy jego powierzchowności czy jego przemian wewnętrznych, z natury rzeczy nie wyrażające tych nieuchwytnych dla słowa rysów, jakie mógł zatrzymać w rysunku i barwie malarz. Nie wydają się być zbyt odległe w latach, a jakże różne w wyrazie. Na obu Jan Potocki we fraku grandów hiszpańskich, z gwiazdami orderowymi. Na pierwszym twarz jego piękna, o bardzo regularnych rysach, z ufnością i nadzieją patrzy w przestrzeń między sobą a widzem. Drugi portret, przypisywany Goyi (...) wyraża osłupienie... Twarz jest nalana, ręka prawa wsunięta za połę żakietu, lewa zgięta w łokciu, jakby tę prawą wspierała. Potocki siedzi w fotelu nieruchomo wpatrzony, nie w przestrzeń, wpatrzony we własne wnętrze. Czy był już wtedy po swoich długich i różnokrajowych podróżach, czy utrwalony został na płótnie w chwili zadumy między podróżami, w jednej z godzin odpoczynku?

Był, jak wiadomo, niestrudzonym podróżnikiem; jego studia historyczne zaprowadziły go do basenu Morza Śródziemnego. Poznał znakomicie pisarzy klasycznych i ta wytrawna znajomość dała mu kulturę pióra, jakiej mógł mu pozazdrościć niejeden z pisarzy współczesnych; sam wydziedziczył siebie z języka ojczystego, pisał wyłącznie po francusku i pisał tak doskonale, że dotychczas jego styl zachwyca wymagających przecież Francuzów. (...)
Studia i prace Jana Potockiego idą w kierunku nauk ścisłych, przynajmniej w latach wczesnych, później zamiłowania jego krystalizują się i koncentrują na historii świata, by ograniczyć się w końcu do historii Słowian. (...) Już w pierwszym okresie swego życia dojrzałego i pracy naukowej Jan Potocki jest w pełnym sensie „światłym kosmopolitą", jest synem swego wieku, jest materialistą najzupełniej konsekwentnym, choć bynajmniej nie ciasnym. „Ale tego kosmopolitę — stwierdza prof.

Brückner — łączy coś nierozerwalnie z ziemią rodzinną... jest to raczej przywiązanie magnata do ziemi własnej, od wieków w rodzinie dziedziczonej". Czy tylko? Potocki przejął się dzięki podróżom po różnych krajach i dzięki lekturom hasłami wolnościowymi swego czasu. W Paryżu bawił przez ostatnie trzy lata przed wybuchem wielkiej rewolucji. Do Holandii przyjechał w chwili, gdy rewolucja tamtejsza już konała pod butami Prusaków. Te doświadczenia odegrają wielką rolę w życiu Jana Potockiego.

W okresie Sejmu Wielkiego był posłem koronnym. Jako inżynier wojskowy złożył królowi Stanisławowi memoriał w sprawie zabezpieczenia kraju przed najazdem. (...) W czasie Sejmu zakłada drukarnię w Warszawie. Wzorem francuskim zawiązuje klub rewolucyjny.

Jego poglądy na wolność są zgodne z ówczesnym pojmowaniem wolności przez najświatlejsze umysły. „Polacy wolność odzyskali — pisze — nauczeni w szkole nieszczęścia bodajby umieli zachować wolność, ten dar tak drogi! ten dar, nad który nic wyższego nie widząc dla siebie, człowiek sam staje się tym wszystkim, czym stać się może, bodajby, mówię, rozciągnęli tę wolność na ostatniego w Polsce człowieka".

Pod koniec 1789 jedzie do Prus, zapewne w misji politycznej. (...) Ale dyplomatą nie jest, prawdopodobnie jest zbyt łatwowierny. Nie słychać nic o nim w roku ogłoszenia Konstytucji 3 maja. Nie ma go wtenczas w kraju. Być może już wtedy ogarnia go depresja, niewiara w powodzenie i trwałość wielkiej reformy. Zdaje sobie sprawę z niedojrzałości politycznej społeczeństwa szlacheckiego, z bezbronności kraju. Cios resztkom jego nadziei zadało najpewniej przystąpienie króla do konfederacji targowickiej. (...) Zgon młodej żony mógł również przyczynić się do decyzji opuszczenia kraju. (...) Potocki jakby chciał wymazać ze swojej pamięci, ze swego życia wszystko, co łączyło go z nieszczęśliwym krajem. Jego chorobliwa wrażliwość, skłonność do częstych depresji nie mogła znieść warunków życia w kraju niszczonym i deptanym przez najeźdźcę. Może w decyzji jego była również dawno kiełkująca niewiara w ludzkość, a przynajmniej w pokolenie współczesne. Nie był rewolucjonistą, mimo sympatii dla ruchów wolnościowych; rozczarowała go, jak wielu współczesnych, rewolucja francuska, rzezie w innych częściach świata spotęgowały i utrwaliły tę niewiarę. Jego studia naukowe nad gatunkiem homo sapiens utwierdziły go w depresji. Jego światopogląd racjonalistyczny załamał się po raz pierwszy w zetknięciu z doświadczeniem historycznym. (...) Gest odepchnięcia i odmowy stanie się charakterystyczny dla jego różnych decyzji w życiu. (...) Daleki od zdrady narodowej, ale również nie uczestniczący w tragedii narodu, Jan Potocki znajduje pocieszenie w swoich pracach naukowych i literackich. Co prawda i to pocieszenie zawodzi

go boleśnie. Jego pomysły naukowe są zbyt fantastyczne dla naukowców; nie przyznawali mu rangi uczonego, uważając go raczej za dyletanta. (...)
Można więc mówić o niepowodzeniu w pracach naukowych, jakie podejmował Potocki. Przewyższały jego siły. Był poetą w swoich marzeniach naukowych. Chciał przecież własnymi oczami wszystko zobaczyć, zwiedzić cały świat — i rzeczywiście wiele widział z tego świata, w czasach gdy komunikacja była trudna i gdy podróże połączone były z niezliczonymi niewygodami i niebezpieczeństwami. Zwiedził świat od Gibraltaru i Sahary po Bajkał, pustynię Gobi i Chiny, nie tylko tak jak zwiedzali świat geografowie, badacze fauny i flory, etnografowie, uczeni wszelkich dyscyplin wiedzy, był podróżnikiem zamiłowanym w podróżach jako celu samym w sobie, kochał zmianę miejsca pobytu, „zmianę krajobrazu — jak sam pisze w „Voyage dans l'empire de Maroc" — nieba i przyrody, zamiar słuchania milczenia pustyń, brzegów atakowanych przez morze, rozmyślanie wśród tych pomników starożytnych marzeń". (...)
Umiał Potocki być mistrzem wdzięku w niektórych swoich opisach egzotycznych krajobrazów, zarówno w „Rękopisie znalezionym w Saragossie", jak i w owych kartkach z podróży, bezpretensjonalnych notach podróżnika lub uwagach uczonego. Co prawda z tą uczonością nie było tak, jak wydawało się Potockiemu. Co tu dużo mówić; autor jednego z najbardziej fantastycznych romansów, wyprzedzający całą tego rodzaju literaturę, również w swoich notach i sprawozdaniach z podróży (...) jest przede wszystkim poetą, który umie połączyć ścisłość obserwacji z wdziękiem, lekkością pióra. (...) Zresztą podróże Potockiego były przygotowaniem do fantastycznego romansu. One podsunęły mu pomysł fantastycznej powieści, otworzyły przed nim skarby egzotyki orientalnej...

Powieść swoją kończy Potocki w roku 1815, niemal w przededniu narodzin romantyzmu w Polsce. Przebywa w tym czasie w Uładówce. W liście do Klementyny z Czartoryskich Sanguszkowej pisze o swoim zmęczeniu, o potrzebie wypoczynku. Ten smutny podróżnik i uważny obserwator życia w jego różnych objawach ulega w swoich ostatnich latach silnej depresji. Nie wiemy jaką rolę w załamaniu się Potockiego odegrały przeżycia natury politycznej z końca wieku. Nie ma w Potockim pasji moralnej ani namiętności patriotycznej. Wybacza ostatniemu królowi polskiemu jego słabość i zdradę, nie potępia nawet Szczęsnego Potockiego, żeni się z jego córką Konstancją...

Potockiego pożerała namiętność poznania. Chciał wiedzieć o życiu więcej niż ludzie nie tylko z jego sfery (znał ich i gardził nimi), ale więcej niż współczesna mu ludzkość. Ten agnostyk, ukryty pod maską umiarkowanego deisty, szukał Boga. Gorączka poszukiwań popychała go do niewykonalnych pomy-

słów, chciał napisać historię świata, chciał przemierzyć cały obszar ziemi, poznać wszystkie jej strony, klimaty, ludy zamieszkujące planetę, co (...) przerastało możliwość jednostki, nawet tak usytuowanej i energicznej, jak Potocki. Był świadkiem porażki polskiej rewolucji. Zniechęcił się do idei wolności głoszonych przez Francję. Potocki nie odnalazł Boga. Jego samobójstwo było konsekwencją całego życia, które przeżywał bardziej serio, niż to mogło się wydawać jego współczesnym. Mógłby powiedzieć za Kiriłłowem: „...bo cała wola jest moja. Czyż nikt na ziemi skończywszy z Bogiem i uwierzywszy w swobodę własnej woli, nie odważy się okazać swej woli w najistotniejszej sprawie?"

Jan Potocki odebrał sobie życie wystrzałem z rewolweru drugiego grudnia 1815 roku.

Mieczysław Jastrun

„Jan Potocki" Twórczość 1968 nr 11

ILUSTRACJE:
karta tytułowa i dedykacja z polskiego wydania „Parad" Warszawa 1793

sceny z commedia dell'arte w teatrze francuskim

Koordynacja pracy artystycznej:
ELŻBIETA MACH

Kierownik techniczny:
LUCYNA LEWICKA
Oświetlenie:
LUDWIK KOLANOWSKI
Akustyka:
JACEK SIEWIOR i STANISŁAW TARASEK

Brygadierzy sceny:
ZDZISŁAW KOWZUŃ i WOJCIECH PERŁAK
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej:
KRYSTYNA SZCZEPANIK
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej:
ANTONI FOLFASIŃSKI
Pracownia perukarska:
HENRYK JARGOSZ
Prace modelatorskie i malarskie:
BRONISŁAWA i EDWARD SOLECCY
Prace stolarskie:
BOGDAN WALENTOWICZ
Prace ślusarskie:
ANTONI WTOREK
Prace tapicerskie:
STANISŁAW KASPRZYK

Organizacja widowni:
kierownik WŁODZIMIERZ BRODECKI
prowadzi sprzedaż biletów, przyjmuje zamówienia indywidualne i zbiorowe codziennie w godz. 9.00—16.00, tel. 44-27-66.
Kasa teatru czynna na dwie godziny przed spektaklem.

Redakcja programu:
JOANNA WOŹNIAK
Opracowanie graficzne programu:
LECH PRZYBYLSKI

DN-8 496/85 1000 L-18/325

W REPERTUARZE

Lucjan Rydel
BETLEEM POLSKIE
Reżyseria: Henryk Giżycki
Scenografia: Józef Napiórkowski

Karol Wojtyła
HIOB
Reżyseria: Tadeusz Malak
Scenografia: Józef Napiórkowski
Ryszard Stobnicki

Aleksander Fredro
ZEMSTA
Reżyseria: Stanisław Igar
Scenografia: Józef Napiórkowski
Ryszard Stobnicki

Barbara Wachowicz
CZAS NASTURCJI
Reżyseria: Bohdan Głuszczak, Wacław Ulewicz
Scenografia: Józef Napiórkowski
Ryszard Stobnicki

Kornel Makuszyński
PRZYGODY KOZIOŁKA MATOŁKA
reżyseria: Matylda Krygier
scenografia: Elżbieta Oyrzanowska-Zielonacka

Scena „Nurt"
Kazimierz Moczarski
ROZMOWY Z KATEM
Reżyseria: Jan Budkiewicz
Scenografia: Jerzy Szeski

Julian Tuwim
BAL W OPERZE
Opracowanie tekstu i wykonanie: Henryk Giżycki
Scenografia: Janusz Trzebiatowski

Roman Brandstaetter
MILCZENIE
Reżyseria: Wacław Jankowski
Scenografia: Tadeusz Smolicki

W przygotowaniu:
Michał Bułhakow
UCIECZKA

Cena 30 zł

Egzemplarz bezpłatny