

PAŃSTWOWY TEATR NOWY



Z Krasiński

NIE-BOSKA KOMEDIA



ZYGMUNT KRASIŃSKI

NIE-BOSKA KOMEDIA

Dramat w 3 częściach

W adaptacji Bohdana Korzeniewskiego

WYSTĘPUJĄ:

W części I.

Poeta	MIECZYŚLAW VOIT
Postać I	BOGDAN BAER
Postać II	JANUSZ KUBICKI
Postać III	EUGENIUSZ KAMIŃSKI
Postać IV	LECH WOJCIECHOWSKI LEONARD PIETRASZAK
Anioł	EUGENIA HERMAN
Żona	ZOFIA PETRI —
Ojciec Beniamin	STANISŁAW SKOLIMOWSKI
Ojciec chrzestny	MARIAN NOWICKI
Matka chrzestna	JANINA JABŁONOWSKA
Panie	WIESŁAWA MAZURKIEWICZ BOHDANA MAJDA MARIA BIAŁOBRZESKA MARIA GÓRECKA MARIA PILARSKA
Panowie	JÓZEF PILARSKI SEWERYN BUTRYM JAN RUDNICKI TADEUSZ MINC JERZY ANTCZAK * * *
Jakub	BOLESŁAW BOLKOWSKI
Lokaje, husarzy	
Szatan-Dziewica	HANNA BEDRYŃSKA
Szatan I	GUSTAW LUTKIEWICZ —
Szatan II	DOBROŚLAW MATER
Szatan III	ZBIGNIEW PŁOSZAJ
Szatan IV	DANUTA MNIEWSKA KRYSTYNA CIESIELSKA
Szatan V	KRYSTYNA FELDMAN

Obląkany I	ZYGMUNT MALAWSKI
Obląkany II	JANUSZ KŁOSIŃSKI
Obląkany III	EDWARD WICHURA
Obląkany IV	BOHDAN MIKUĆ
Orcio	WANDA CHWIAŁKOWSKA WANDA OSTROWSKA
Lekarz	ZYGMUNT ZINTEL
Niańka	BRONISŁAWA BRONOWSKA

W części II.

Poeta, postaci — jak w części pierwszej

Pankracy	WOJCIECH PILARSKI
Leonard	MICHAŁ PAWLICKI
Bianchetti	TADEUSZ MINC
Przechrzta	JANUSZ KŁOSIŃSKI
Tłum rewolucyjny	cały zespół Teatru Nowego
Taniec wolnych ludzi	zespół Teatru Nowego
Dziewczyna	MARIA GÓRECKA
Klub lokajów	JAN RUDNICKI GUSTAW LUTKIEWICZ DOBROŚLAW MATER BOHDAN MIKUĆ ZBIGNIEW PŁOSZAJ
Rzeźnicy	EDWARD WICHURA ZYGMUNT ZINTEL oraz członkowie zespołu technicznego PTN
Wolne kobiety	WIESŁAWA MAZURKIEWICZ BOHDANA MAJDA MARIA BIAŁOBRZESKA
Rzemieślnik	ZYGMUNT MALAWSKI
Chłopi	zespół Teatru Nowego
Kochanki wolności	WIESŁAWA MAZURKIEWICZ BOHDANA MAJDA MARIA BIAŁOBRZESKA EUGENIA HERMAN DANUTA MNIEWSKA BARBARA HORAWIANKA KRYSTYNA CIESIELSKA

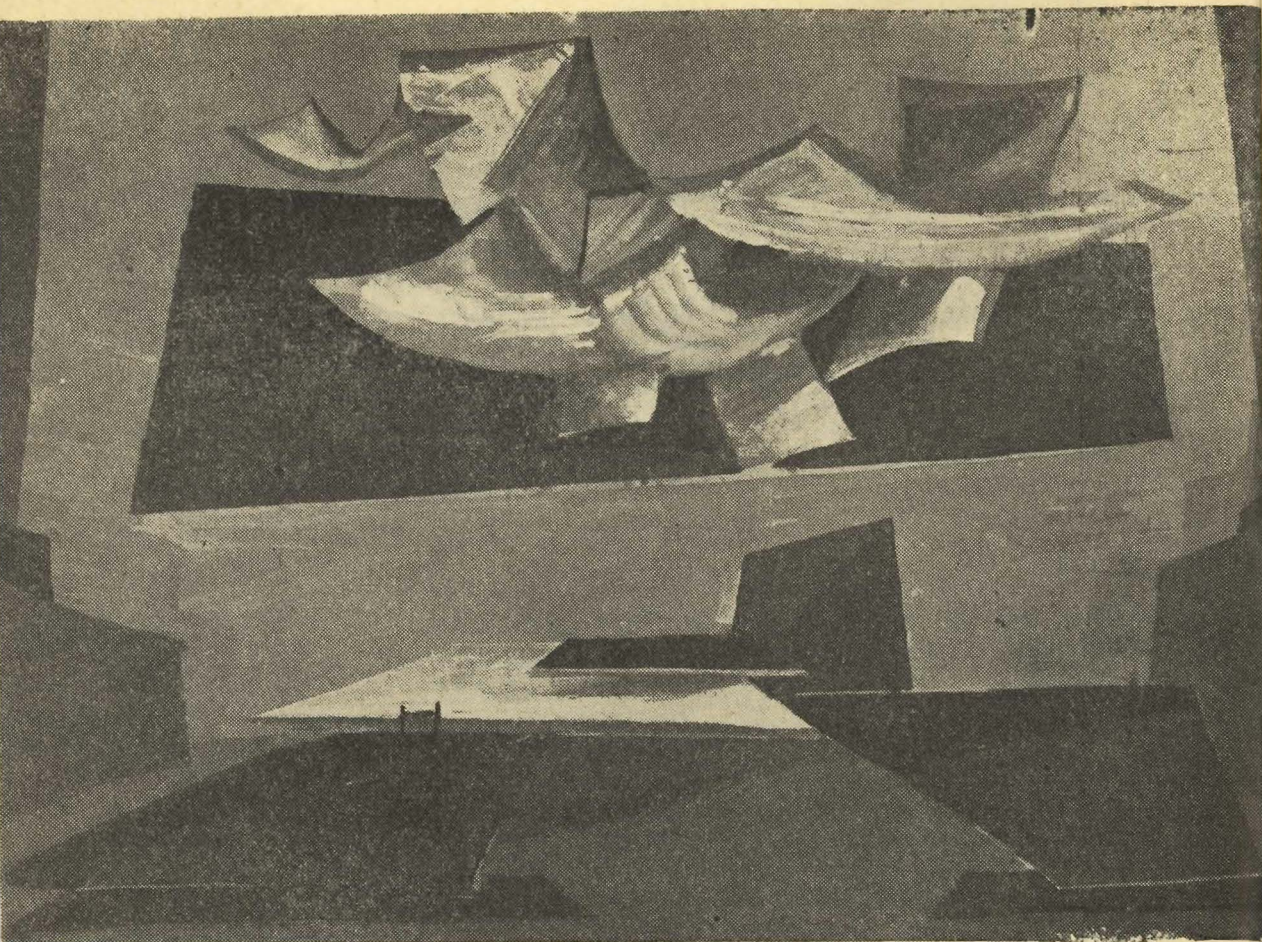
Artyści	JAN RUDNICKI JERZY ANTCZAK
Zabójcy	BOHDAN MIKUĆ ZBIGNIEW PŁOSZAJ * * *
Duchy wygnane	MARIAN NOWICKI TADEUSZ MINC ZYGMUNT MALAWSKI GUSTAW LUTKIEWICZ ZOFIA PETRI WANDA JAKUBIŃSKA

W części III.

Poeta, postaci, Orcio — jak w części pierwszej

Bianchetti, Przechrzta — jak w części drugiej

Arcybiskup	SEWERYN BUTRYM
Mnisi	ZYGMUNT MALAWSKI DOBROŚLAW MATER BOHDAN MIKUĆ GUSTAW LUTKIEWICZ
Ojciec chrzestny	MARIAN NOWICKI
Ojciec Beniamin	STANISŁAW SKOLIMOWSKI
Panie	JANINA JABŁONOWSKA WIESŁAWA MAZURKIEWICZ MARIA BIAŁOBRZESKA MARIA GÓRECKA EUGENIA HERMAN BARBARA RACHWAŁSKA MARIA PILARSKA
Panowie	JÓZEF PILARSKI JAN RUDNICKI TADEUSZ MINC ZYGMUNT ZINTEL EDWARD WICHURA ZBIGNIEW PŁOSZAJ JERZY ANTCZAK
Jakub	BOLESŁAW BOLKOWSKI
Lokaje, husarzy, żołnierze.	
Szatany	HANNA BEDRYŃSKA DANUTA MNIEWSKA BARBARA HORAWIANKA KRYSTYNA FELDMAN



Widma ZYGMUNT MALAWSKI
GUSTAW LUTKIEWICZ
BOHDAN MIKUĆ
DOBROŚLAW MATER
ZOFIA PETRI
MARIA GÓRECKA
KRYSTYNA FELDMAN
Husarz GUSTAW LUTKIEWICZ
Kobieta BOHDANA MAJDA
Tum rewolucyjny cały zespół Teatru Nowego

Inscenizacja i reżyseria: BOHDAN KORZENIEWSKI
Dekoracje i kostiumy: JÓZEF SZAJNA
Muzyka: GRAŻYNA BACEWICZ
Tańce: JADWIGA HRYNIEWICKA
Asystent choreografa: KRYSTYNA CIESIELSKA
Asystent reżysera: KRYSTYNA FELDMAN

Adam Mickiewicz o „Nie-Boskiej Komedii“

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, prozaiczną 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 terażniejszości.

Czas jego, miejsce, postacie, wszystko to jest tworem poetyckim. Czas ten jeszcze nie nadszedł, ma on nadejść: dramat przeniesiony jest w przeszłość. Pierwszy to 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 przesady, 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 mogliśmy 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 przesadami, ze swoim ciasnym sposobem widzenia i osądzania rzeczy, wyglądają na karykatury.

Z dwóch stron oskarżano 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 widoku zła tryumfującego. Ale naprawdę, poemat ten jest tylko jękiem rozpaczliwego 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 opieszale.

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. Można by jednak wystawić ją częściowo, gdyby odstąpić od obecnych zwyczajów teatralnych; należałoby wprowadzić na scenę samego poetę. Opowiadanie, stanowiące nader istotną część tego dramatu, musiałyby być wygłaszane przed publicznością przez poetę i ilustrowane obrazami panoramicznymi. Wreszcie niebo i piekło można by 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. Można by 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 dramaty niechaj całkowicie zapomną o teatrze i o scenie.

(Literatura słowiańska, kurs trzeci i czwarty)

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

Utwór literacki i jego dramatyczna adaptacja

(Na marginesie stosunku Nie-boskiej komedii do sceny)

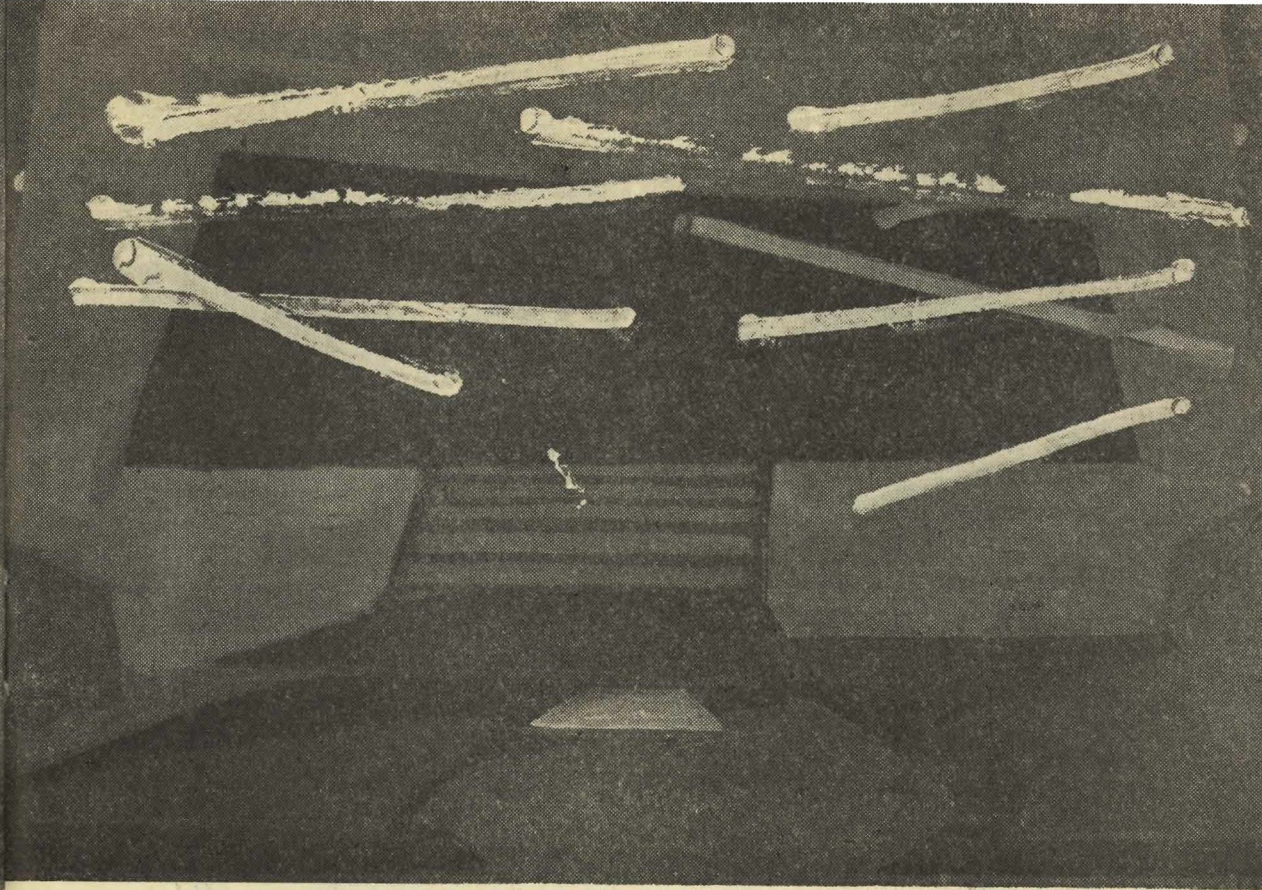
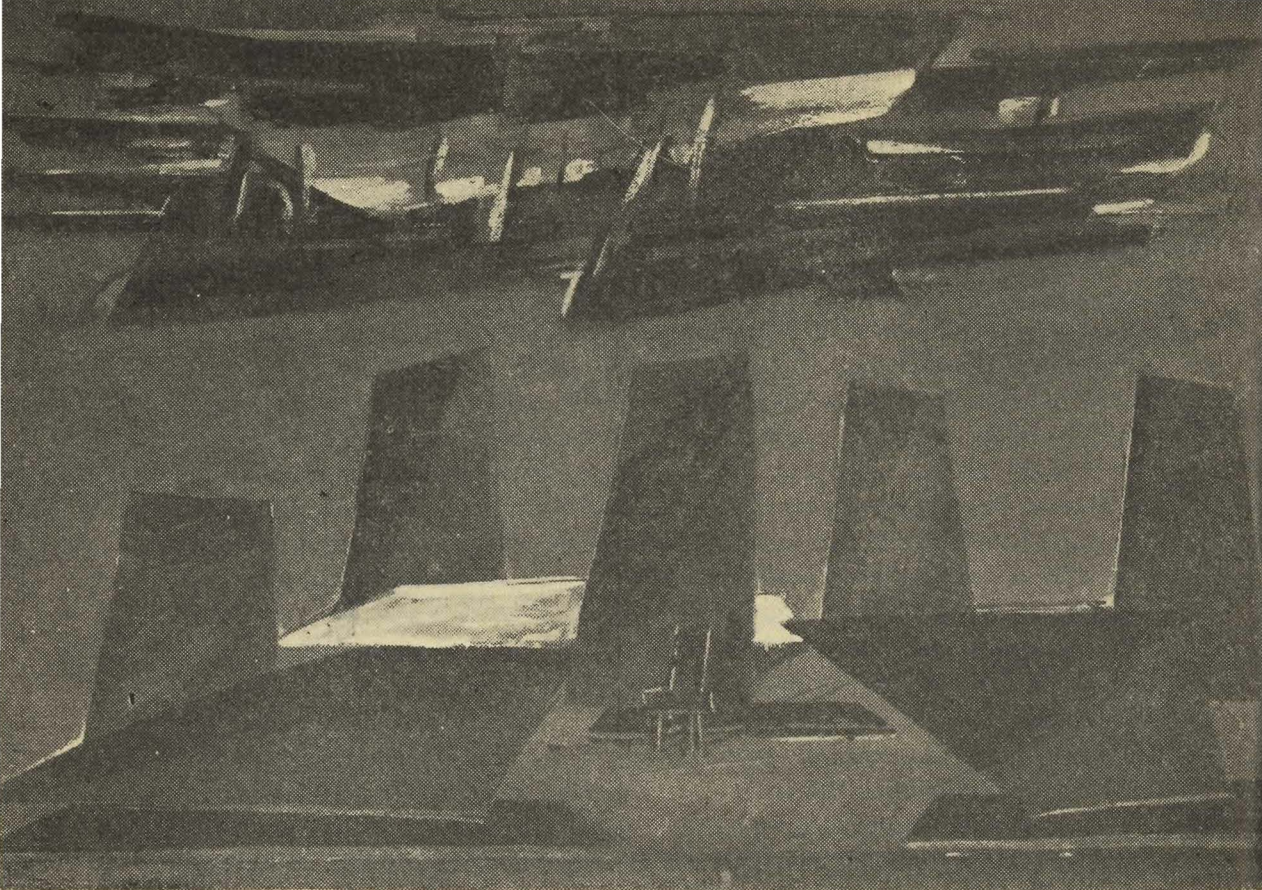
Jesteśmy tak dalece zżyci z teatralnym bytowaniem Nie-Boskiej Komedii Zygmunta Krasińskiego, z jej scenicznymi sukcesami w Polsce i za granicą, że może się nam w pierwszej chwili wydać niedorzecznością twierdzenie, iż ów arcytwór naszej romantyki nie jest dramatem teatralnym. A jednak tak się ma rzecz istotnie. Daje temu wyraz już Mickiewicz a daje wyraz przy tej samej sposobności, która mu posłużyła do roztożenia nimbu nad Nie-Boską Komedią i do wyznaczenia jej żelaznego miejsca w przyszłym monumentalnym teatrze ludowo-narodowym — w swoich wykładach w Collège de France.

Nie do sztuki dramatyczno-teatralnej należy ze swej natury Nie-Boska Komedie, 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 decydującą 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 Komedie 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. Tolstoja *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 scenicznego 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 on również w sferze koncepcyjnej. Różnica pomiędzy jego pracą twórczą, a pracą tragedio- czy komediopisarza polega tylko na tym, że materiał jego twórczej inwencji jest już raz opracowany artystycznie, podczas gdy tragedio- czy komediopisarz czerpie go bądź bezpośrednio z życia, bądź z legend, kronik lub opracowań pozaliterackich.

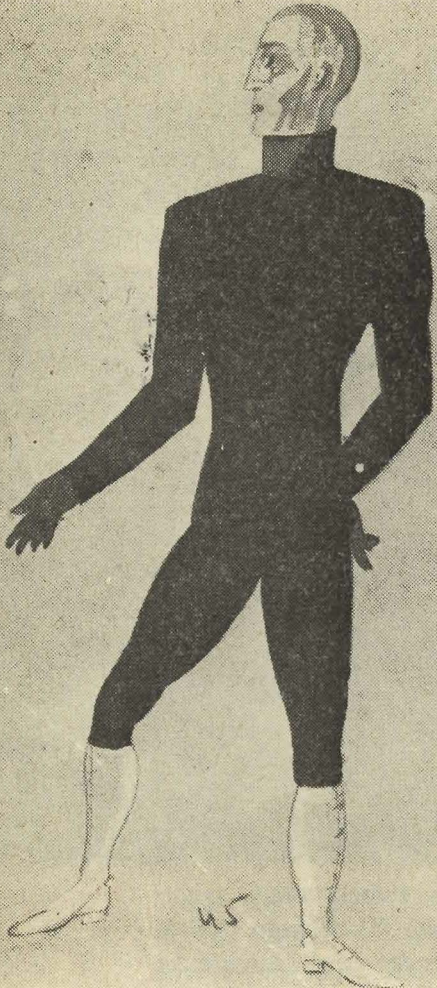
Różnica ta jednak odbija się na odmienności zadań i metod twórczych, swoiście określając zobowiązania adaptatora. Nie będąc niewolnikiem macierzystego utworu — bo jako twórca być nim nie może, a zresztą nie pozwoli na to odmienna natura rodzajowa adaptacji — dramaturg —

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 materiałem 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 wodzą 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 zindywidualizowanym 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 odzegnać się od natury praw twórczych.

Czy macierzysty utwór traci na owym odczytaniu go przez dramaturga-adaptatora oczyma Historii? Sądźmy, że nie tylko nie traci, ale zyskuje. Z okazji 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 przewyżniają — czas, a przewyżniają go tylko dzięki temu, że mu — w każdej jego chwili — służą.

Każda inscenizacja Nie-Boskiej Komедii 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. Dowodzą tego nie tylko wielkie inscenizacje Nie-Boskiej Komедii Leona Schillera, w Warszawie w 1926 r. i w Łodzi w 1938 r., ale także wszystkie inne inscenizacje poczynawszy od krakowskiej inscenizacji Józefa Kotarbińskiego w 1902 r. poprzez inscenizację Arnolda Szyfmana (w Warszawie w 1920 r., w Łodzi w 1925 r.), po inscenizację Wacława Radulskiego współpracującego z Andrzejem Pronaszko w teatrze Williama Horzycy (we Lwowie w 1935 r.). Każda z nich wyrażała swoją chwilę historyczną z pozycji ideowych swego twórcy. Wyraża również swoją chwilę historyczną adaptacja sceniczna Bohdana Korzeniewskiego przeznaczona dla łódzkiego teatru, dla teatru, który zyskał już sobie dzielnością swych ideowych osiągnięć i charakterem swych artystycznych rozstrzygnięć skrótową nazwę „teatru Dejmkę“.

Od inscenizatora

Reżyser, który wprowadza na scenę „Nie-boską komedię“ już przez to samo staje się nowatorem. Choćby w tym najpospolitszym znaczeniu słowa, że przedstawia widzom dramat nowy. Premiera „Nie-boskiej“ jak premiera „Dziadów“ jest ciągle jeszcze w Polsce nowością. Oba wielkie dzieła zapewne największe ze wszystkiego, co dotąd wydała sztuka polska, rzadko ukazują się w teatrze. Co zresztą wcale nie znaczy, że nie żyją w snach i wspomnieniach narodu. Podzielają pod tym względem dolę wielu innych dzieł naszych artystów, myślicieli i polityków. Przebywają w tych dalekich błękitach, gdzie od wieków snują się niespełnione polskie marzenia o nieograniczonej wolności i poszanowaniu prawa, o miłości ojczyzny i sojuszu narodów, o przywiązaniu do tradycji i zachwycie dla nowości. Wszystko to bytuje w przyszłości tak odległej, że dla dostrzeżenia zarysów tych marzeń trzeba posiadać wzrok proroczy. Nasze największe dramaty odgrywają się najczęściej w teatrze przyszłości, który wypatrzyły zamyślane oczy wizjonerów. Ich zwyczajną sceną jest scena z marzeń. Łatwo tam powstają z mgieł i obłoków gmachy, jakich dotąd nie ma w realnym świecie. Chmury posłusznie układają się w niby grecki amfiteatr, przybierają kształty nadludzkich bohaterów i zbijają w tłumy, których nie można objąć spojrzeniem. Tak powstaje polski teatr ogromny.

Ale później niezmiernie trudno jest zstąpić z nieba na ziemię. A to właśnie musi uczynić inscenizator. Do jego pierwszego obowiązku należą: sprowadzić sztukę z marzeń na surowe i ubogie deski sceniczne. I wtedy drogo płaci za wszystkie uroki nowości jakimi go nęcił rzadko grywany wielki dramat romantyczny. Zamiast nowatorstwa pozornego czeka go teraz nowatorstwo rzeczywiste, przynoszące wszystkie udręki i zmagania z opornym materiałem dzisiejszej sceny, aby choć w skromnej mierze spełnić sny o własnym wielkim teatrze, jedne z tych snów, które wypełniają ciągle znaczną część naszego życia narodowego.

Zaraz potem rodzą się inne trudności. Wywołują je te same przyczyny, które zawsze towarzyszą zjawiskom niezwykłym. Żadne zstąpienie z niebios nie obywa się bez zamętu w umysłach. „Nie-boska komedia“ posiada szczególny dar wywoływania nieporozumień. Tuż po ukazaniu się w druku stała się powodem zarówno zachwytów jak oskarżeń. Jednakowo namiętnych. Później podzieliła los wielu rzeczy i spraw polskich. Pobudzała do zacieklej, nieprzejednanych i — jak to często u nas bywa — źle uzasadnionych sporów. Wytworzyła też dwie odmienne tradycje. Jedna z tych tradycji, tradycja literacka, przebywała jedynie w teatrze z chmur i na szczycie tych chmur stawiała groźną zjawę



mściciela, aby za historię i również przeciw historii rozstrzygnął ostatecznie zawiłe sprawy ludzkie. Ta tradycja odznaczała się wyjątkową żywotnością i przygasła dopiero w ostatnich latach. Druga tradycja, tradycja teatralna, nie odznaczała się równą trwałością i konsekwencją. Rwała się i gmatwała jak wydarzenia w życiu zbiorowym, którym towarzyszyła. Różne też z dramatu wyciągała nauki. Raz za przykładem pierwszej wywoływała olbrzymią postać w koronie „ze splecionych piorników“, aby zagroziła drogę idącym tłumom głodnych i skrzywdzonych. Kiedy indziej sprzymierzała się z tymi tłumami i w sposób wstrząsający dopominała się wraz z nimi o chleb i sprawiedliwość. Ta ostatnia odmiana tradycji scenicznej „Nie-boskiej“ zyskała sobie w Polsce wyjątkowy szacunek, gdyż ukształtowała ją myśl, pasja społeczna i posłuszny tej myśli i pasji artyzm Leona Schillera.

Znakomita większość tradycyjnych, to znaczy skłóconych i stronnicych, opinii o „Nie-boskiej“ przetrwała do dzisiaj w zakamarkach pamięci zbiorowej. Przy wystawieniu dramatu odżywają one na nowo w formie namiętnych pytań, zarzutów, oskarżeń.

Na pytania dotyczące stosunku inscenizacji do książkowej postaci drama-



tu powinno odpowiedzieć przedstawienie. Nie należy chyba dopatrywać się artystowskiej pychy w tym oświadczeniu. Właściwą mową inscenizatora jest teatr, jak mową pisarza słowo, a mową kompozytora muzyka. Inszenizator ma prawo wypowiadać się tylko w mowie swojej sztuki, jeśli opanował jej sekrety w stopniu dostatecznym, aby scena nie kłamała jego myślom. Ze względu jednak na liczne nieporozumienia, jakie poprzedziły to przedstawienie „należy“ wyjaśnić słowami przynajmniej jedną sprawę. Jest ona dość ważna, aby to, co powiem, nabrało charakteru jeśli nie wyznania wiary to przynajmniej wyznania głównej myśli inscenizacyjnej.

Żadne dzieło prawdziwie wielkie, sędzę, nie trwa w posagowym kształcie, raz na zawsze zastygłe w swojej doskonałości i obojętne dla ludzi. Wielkość nielicznych dzieł sztuki polega właśnie na tym, że zmieniają się wraz z czasem, że każda epoka odkrywa w nich dla siebie nowe prawdy i piękności. Tylko taki twórca staje się istotnie klasykiem, który dla różnych pokoleń i na różny sposób jest ciągle współczesny.

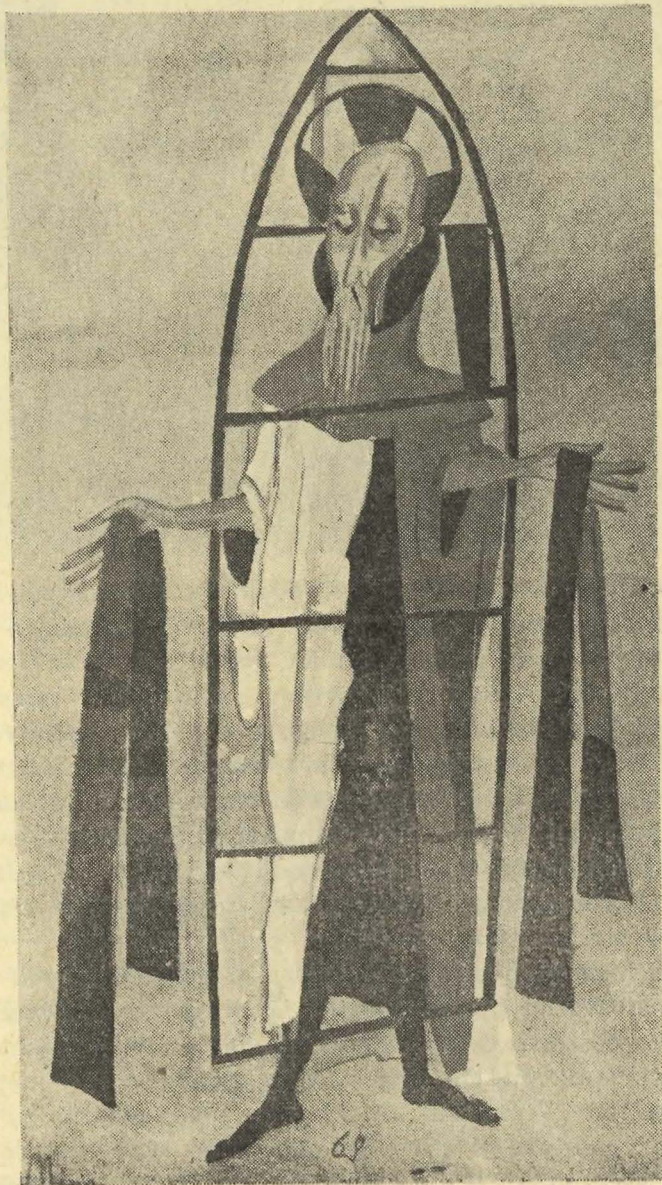
Pod tym względem nasz teatr romantyczny zajmuje wyjątkową pozycję w teatrze świata. Jest teatrem poetyckim i teatrem politycznym. Te

dwie sprzeczności, z których jedna — poezja — chce zawładnąć tym, co w ludziach jest długotrwałe i nieprzemijające, a druga — polityka — tym, co doraźne i ciągle zmienne, umie godzić w sposób niezwykle. Tej swojej szczególnej właściwości zawdzięcza aktualność wzrastającą przy gwałtownych przemianach społecznych. Nasi poeci romantyczni podjęli zadanie, które z miernym skutkiem stawiamy dzisiaj twórcom. Uprawiali wielką politykę. Podejmowali odpowiedzialność za losy narodu i losy ludzkości. Pragnęli być sumieniem świata. Sięgali nawet po poetycką władzę nad światem i wierzyli, że władza ta będzie trwalsza niż władza Metternichów i Talleyrandów. Co dziwniejsze, im to właśnie najczęściej historia przyznaje rację.

Ze wszystkich naszych poetów, tak bardzo zaangażowanych w politykę, Krasiński najbardziej był politykiem. Częściej nawet był politykiem niż poetą. Za odstraszący przykład tej jego działalności mógłby posłużyć ów artykuł wstępny do zachowawczej gazety, pisany kiepskim wierszem, jakim jest „Przedświt“. Ale i jemu udało się raz za młodu złączyć poezję i politykę w ten tajemniczy stop, który jest polskim wynalazkiem teatralnym. To „Nie-boska komedia“. Rachunek sumienia,

jaki wystawił w niej ten dwudziestoparoletni chłopiec ginącemu światu i nadchodzącej rewolucji nie stracił dotychczas swojej groźnej wymowy. Rewolucja, która się już dokonała na obszarach połowy świata może chyba ten rachunek wciągnąć do swoich poetyckich i politycznych doświadczeń.

Inscenizacja szukała w „Nie-boskiej“ tak pojmowanej społeczności. Starano się ją przekazać widzowi za pomocą środków, którymi posługujemy się dzisiaj, ale które wykształciły się w naszym teatrze i stanowią o jego odrębności.



STEFANIA SKWARCZYŃSKA

Łódź w dziejach scenicznych Nie-Boskiej Komедii

Węzły zadziergnięte pomiędzy sceną łódzką a Nie-Boską Komedią są tak dawne i tak silne, wkład Łodzi w jej dzieje teatralne jest tak wielki, że wprost wydaje się rzeczą naturalną, iż właśnie Łodzi przypada zaszczyt jej pierwszej po drugiej wojnie światowej inscenizacji w Polsce. W dzieje teatralne Nie-Boskiej wplotła się Łódź tuż po Krakowie, który pierwszy w 1902 r. wprowadził ją na scenę w opracowaniu J. Kotarbińskiego. Szczególną wymowę ma to, że zainteresowanie nią teatru łódzkiego przypada na rok 1905, a zatem na rok w którym Łódź własną swoją historią dała wyraz żywotności jej czołowej problematyki. Nie mniej nie tematykę rewolucyjną Nie-Boskiej wykorzystało opracowanie Mariana Gawalewicza, ówczesnego dyrektora Teatru Polskiego w Łodzi, lecz tematykę rodzinną. Wpłynął na to zapewne wzgląd na cenzurę, a rozgrzeszył decyzję inscenizatora pogląd J. Kallenbacha, który w Nie-Boskiej widział dwa odrębne dramaty, luźno ze sobą spojone. Dramat rodzinny ujął Gawalewicz w duchu Ibsenowskiej koncepcji biologicznego fatalizmu. Łódzka premiera Nie-Boskiej w Warszawie, dokąd wybrał się Gawalewicz z zespołem na czteromiesięczny pobyt, odbyła się 5 października 1905 r. W Warszawie dokooptował kilku wybitnych artystów, z których w Nie-Boskiej Komедii wystąpili: M. Tarasiewicz (Mąż) i J. Mrozowska (Orcio), oboje uczestnicy jej krakowskiego debiutu.

Tak więc Łodzi przypadło wniesienie Nie-Boskiej na scenę warszawską, co z wdzięcznością pokwitowała prasa i szeroka opinia stolicy.

W Łodzi premiera Nie-Boskiej w tymże opracowaniu Gawalewicza odbyła się 14 lutego 1906 r. Nie była ona jednak powtórzeniem przedstawienia warszawskiego, nie wzięli w niej bowiem udziału artyści krakowscy. Rolę Męża objął teraz W. Brydziński, rolę Orcia J. Daniłowiczówna; L. Duninówna zastąpiła Natalię Pomian w roli Żony. Wraz z odejściem artystów, którzy brali udział w krakowskim debiucie Nie-Boskiej — zniknął z przedstawienia nalot romantyczny ustępując miejsca czystemu pozytywizmowi dramatu tendencyjnego.

Ale zasługa Łodzi wobec Nie-Boskiej Komедii nie ograniczyła się do jej wprowadzenia na scenę warszawską i łódzką. Gawalewicz u schyłku swej łódzkiej dyrektury wyjechał z zespołem łódzkim do Petersburga, gdzie wystawił Nie-Boską w kwietniu 1906 r., zyskując dla niej zainteresowanie także rosyjskiej prasy. W ten sposób Łódź przyczyniła się do pierwszej inscenizacji Nie-Boskiej za granicą zapoczątkowując petersburskim przedstawieniem jej dzieje na scenach obcych.

Łodzi przypadła także z czasem zasługa wprowadzenia na scenę zaboru

rosyjskiego rewolucyjnej tematyki Nie-Boskiej. Oczywiście w ówczesnych warunkach politycznych możliwe było wystawienie tylko jakiegoś fragmentu z drugiej połowy utworu. Wybór padł na scenę rozmowy pomiędzy Pankracym a hr Henrykiem, którą zainscenizował Teatr Popularny w opracowaniu jego dyrektora, Andrzeja Mielewskiego. On sam kreował rolę hr Henryka, rolę zaś Pankracego współkierownik teatru — B. Bolesławski. Fragment Nie-Boskiej znalazł się razem z trzema fragmentami Irydiona w ramach przedstawienia zorganizowanego ku czci Krasieńskiego w stulecie jego urodzin. Premiera odbyła się 22 lutego 1912 r. Na inscenizację Nie-Boskiej w całej okazałości jej pełnej tematyki musiała Łódź poczekać do czasów niepodległości Polski. Wystawił ją Teatr Miejski za dyrekcji A. Szyfmana i B. Gorczyńskiego w opracowaniu dramaturgicznym A. Szyfmana, tym samym które święciło triumfy w Teatrze Polskim w Warszawie w 1920 r., w opracowaniu plastycznym B. Kudewicza, w reżyserii J. Kochanowicza. On sam kreował Pankracego, A. Szymański hr Henryka, J. Zmijewska Żonę, a Orcia Z. Gryf-Olszewska.

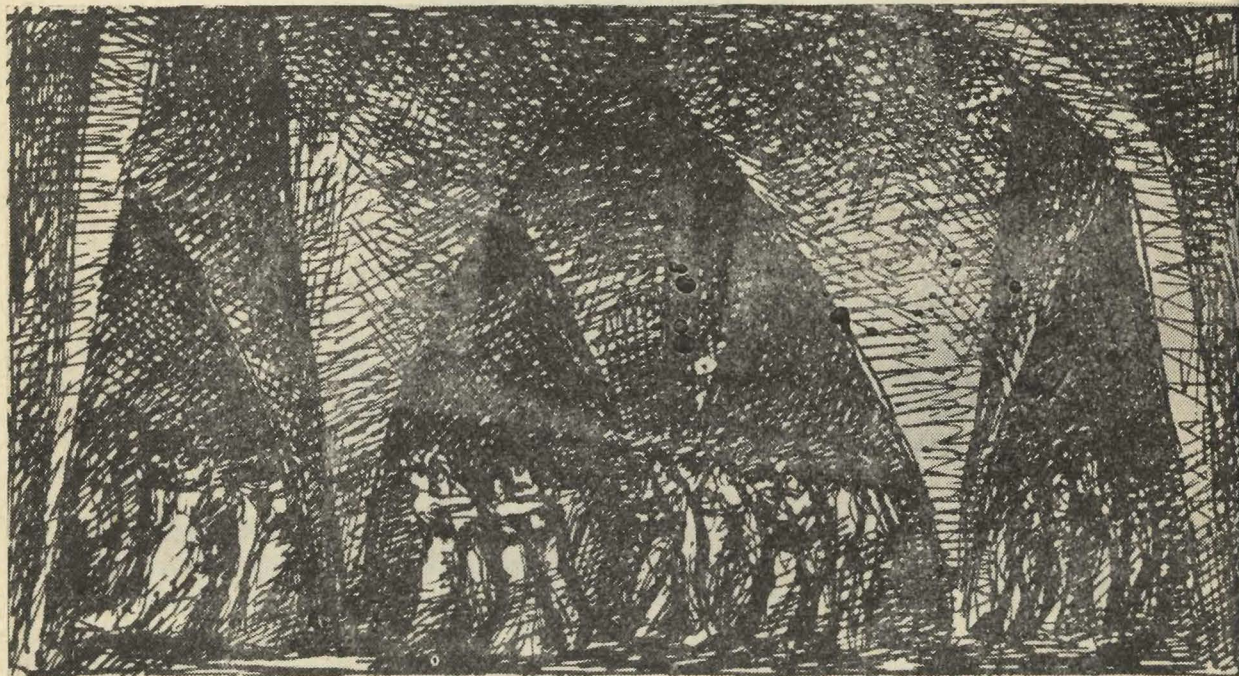
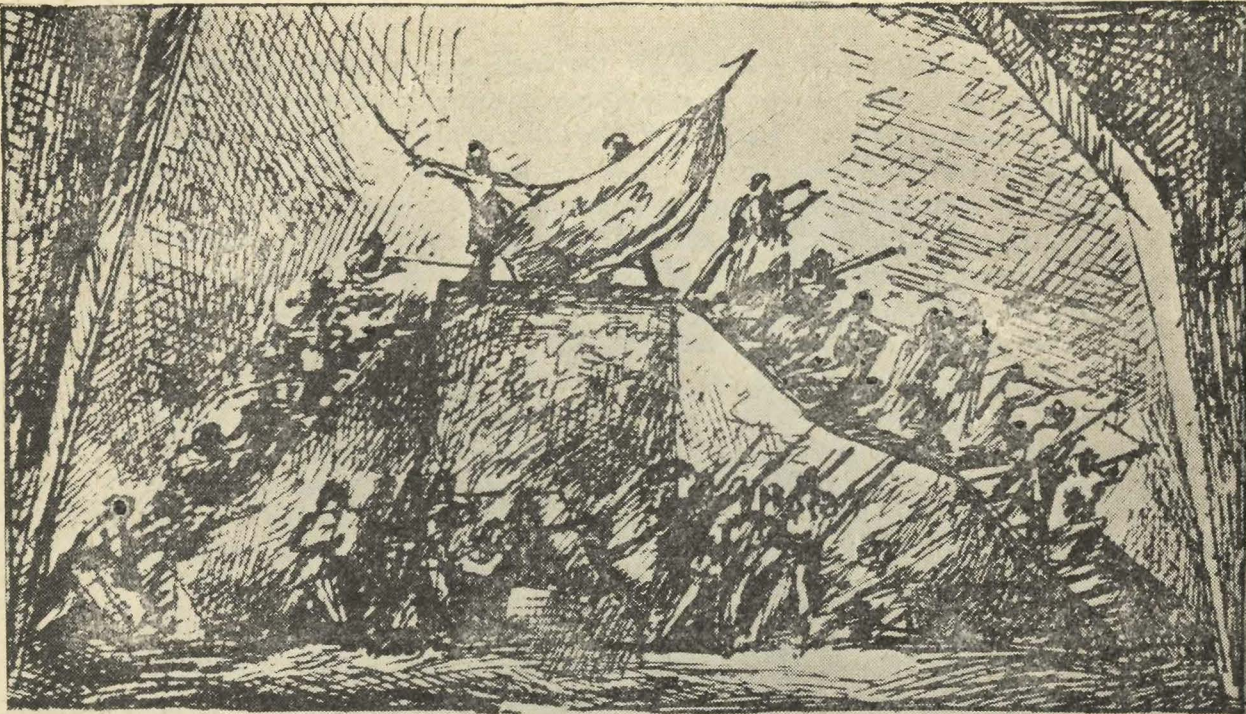
Triumfem jednak Nie-Boskiej w Łodzi — w skali nie tylko lokalnej, ale ogólnopolskiej — była łódzka inscenizacja Leona Schillera w Teatrze Polskim. Premiera odbyła się 12 marca 1938 r. Opracowanie scenograficzne było dziełem O. Axera, muzyczne J. Maklakiewicza. W roli Pankracego wystąpił W. Hańcza, w roli hr Henryka W. Krasnowiecki; Żonę kreowała J. Biesiadecka, Orcia A. Połomska. Leon Schiller, który pozyskał już sobie szeroką widownię w czasie swojej reżyserii w Łodzi w sezonie 1929/30, wybrał Nie-Boską na jubileuszową uroczystość swojej setnej inscenizacji. Sięgał do niej po raz drugi wsławiwszy się, pierwszą, zrealizowaną w 1926 r. w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Warszawie, w całej Europie. Teraz ujął ją inaczej. Bojowy demokrat nadał jej wymowę antyfaszystowską i prorewolucyjną, uderzawszy poprzez krytykę obu wodzów we współczesnych „Führerów“. Osłoną dla wyrazistej wymowy ideowej stał się kostium historyczny, który niegdyś w 1926 r. Schiller odrzucił. Łódź wchłaniała z zapartym oddechem monumentalne widowisko, imponujące maestrią gry zespołowej, zrytmizowaniem całości przepojonej muzyką. I nie tylko Łódź. Zjeżdżano się z całej Polski, by powitać nowe arcydzieło sztuki teatralnej.

Bliską pozostała nadal Leonowi Schillerowi Nie-Boska, kiedy — już w nowej rzeczywistości polskiej — znalazł się w Łodzi po drugiej wojnie światowej jako dyrektor Teatru Wojska Polskiego i rektor Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Słuchaczy swoich wprowadzał w arkana inscenizacji Nie-Boskiej, dla której o miejsce w polskim repertuarze usilnie walczył. Także tutaj, w Łodzi, rozpoczął pracę nad nowym jej ujęciem teatralnym, nad ujęciem które nie doczekało się scenicznej realizacji. Jest jakaś logika dziejowa w tym, że pierwsza po drugiej wojnie świa-



towej realizacja teatralna Nie-Boskiej komedii, inscenizacja Bohdana Korzeniewskiego przypadła właśnie Łodzi, która pierwsza wprowadziła ją na scenę w zaborze rosyjskim i przyniosła ją Warszawie, która zainicjowała jej dzieje sceniczne za granicą, która pozwoliła jej zabłysnąć wysokim płomieniem sztuki w ostatniej z inscenizacji międzywojennego dwudziestolecia, w inscenizacji Leona Schillera, śmiałej politycznie a mocnej jak krzyk ostrzegawczy rzucony narodowi pędzonemu w przepaść ludobójczej wojny.

PROJEKTY
DEKORACJI
i KOSTIUMÓW
JÓZEFA SZAJNY



„Nieboska komedia” w inscenizacji L. Schillera, Łódź, 1938.
Opracowanie scenograficzne O. Axera.

Cena zł 3,—

Ze zbiorów
Rudolfa Bożkiewskiego

19
PREMIERA: CZERWIEC 1959