

PAŃSTWOWY
TEATR
ZIEMI LUBUSKIEJ
W ZIELONEJ GÓRZE • DYREKTOR • MAREK OKOPINSKI

WIEŚCZYTY TEATR KALNE





WILHELM FELDMAN

* * *

Jeżeli u tragiców greckich spotykamy się czasem z pojęciem przeznaczenia, przypominającym druzgocę bez winy ślepe fatum (Edyp!), to Wyspiański widzi je, jak człowiek nowożytny. Wieczna krzywda człowieka wyraża się u niego w tym, że

*Czego unika, przed czym ucieka
To mu przed oczy żądza zwleka,
Żądza w najgłębszej tajni skryta...*

Pojęcie prawie Szekspirowskie. Fatum mieści się w n a s... poeta czuje przytem, że stoi przed zagadką. Na

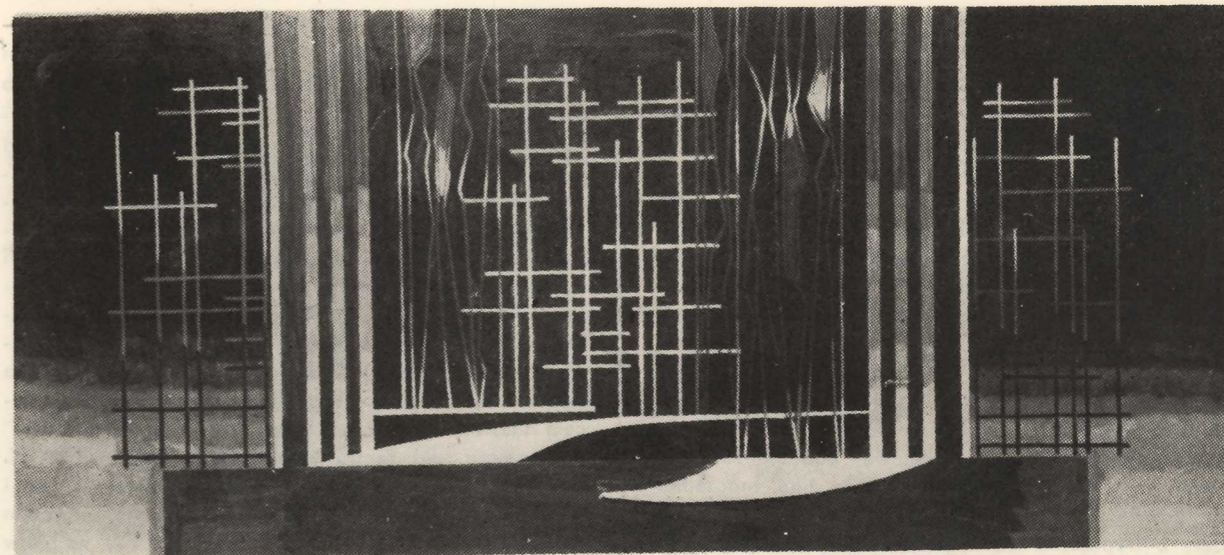
jednym miejscu zastanawia się: „kto... dał nienawiść narodom... kto stróżem naszych dusz, rzeźbiarzem naszych ciał”. Naturalista nowoczesny dałby odpowiedź ze stanowiska przyrodniczego; Ibsen np. widzi fatum w prawach przyrody. Wyspiański tu się zatrzymuje: wie tylko, że człowiek jest „krzywdzony”, urodzenie, traf, natura wpaja w człowieka namiętność, skłonność, charakter — winę, za którą mu życie każe pokutować. Czyż to nie tragizm? Czy to nie „wieczna krzywda?” A jednak — tu różni się Wyspiański od Przybyszewskiego — z tym Losem trzeba walczyć! Światopogląd jego jest bowiem heroiczny. Człowiek, mimo że jest ofiarą losu, dźwiga pełną odpowiedzialność. Człowiek, i — tu koncepcja szersza, niż u innych poetów — naród. Istnieje bowiem swoboda wewnętrzna, wskazująca prawa i obowiązki. Nie są one jednoznaczne z jakąkolwiek dogmatyczną moralnością. Kto jest tym, czym go uczyniła natura, stoi właściwie poza dobrem i złem. Miarą jest tylko najwyższe prawo, jakie zna poeta: Żywota prawo.

(Ze „Współczesnej literatury polskiej” — 1919 r.)

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

2 Twórczość Stanisława Wyspiańskiego (1869—1907) przedstawia w całości i w szczegółach taki ogrom i taką różnorodność zagadnień, iż chcąc ująć syntetyczny jej obraz w sposób pełny i samodzielnie pomyślany, trzeba by ogarnąć dziedziny badań bardzo rozległe. Wyspiański miał w sobie jakby renesansowy rozmach.



Skupiał w swej umysłowości całokształt życia i sztuki. To było zapewne przyczyną, że — nie znajdując dla swej indywidualności pełnego wyrazu w dziedzinie malarstwa sztalugowego, a wystarczającego pola, gdzie mógłby rozwinąć swe zakrojone na wielką miarę po-

3

Janusz Warpechowski:
Projekt dekoracji

mysły dekoracyjne — zawczasu zwrócił się do teatru, aby na jego deskach wypowiedzieć się najszerszej. A jeśli Wyspiański trwale zapisał swe imię w poezji, dramacie, teatrze, w malarstwie, sztuce dekoracyjnej, grafice i drukarstwie — jeżeli w twórczości swej zahaczył o muzykę, teorię estetyki, politykę i metafizykę; jeśli w sztuce jego odnajdujemy klasycyzm, romantyzm, wagnerianizm, symbolizm, ekspresjonizm, unanizm, futurizm, tradycjonalizm i prekursorstwo — mamy chyba prawo uważać go za jednego z najwięcej uniwersalnych twórców naszych, który na tle tych wszystkich zagadnień, w ramach tych i wielu innych dziedzin, prądów i kierunków, wyrasta jako indywidualność genialna, w całokształcie i aż do najdrobniejszych szczegółów urobiona z jednej bryły samorodnego kruszcu.(...)

„Wyzwolenie” (którego tytułowe podobieństwo ze „Zwolonem” Norwida nie jest może bez znaczenia) było przede wszystkim obrazem własnego zmagania się poety z trapiącymi go zagadnieniami. Nie szukać tu dokładnie sprecyzowanych poglądów, które by można ująć w systematyczny wykład. Cały akt drugi, będący udramatyzowaniem wielkiego monologu, jest przesycony nawalem tłoczących się myśli, częstokroć sprzecznych lub ledwo zaznaczonych, bez bliższego wytłumaczenia. Myśli te są połączone znowu tylko jednością wzruszeniowego napięcia. Podziw zaś wzbudza, że ta bardzo

długa dysputa poety z samym sobą okazała się ogromnie sceniczną, że właśnie rozmowy Konrada z Maskami zajmujące cały akt, w którym się nic nie dzieje, tylko myśli, trzymają widza teatralnego w niesłabnącym zaciekawieniu. Jest to chyba najwięcej uderzający dowód instynktu teatralnego, jaki posiadał Wyspiański w niezwykłym rozmiarze. Również ze stanowiska oceny psychologicznej akt II „Wyzwolenia” przedstawia wyjątkowo obraz inscenizacji przebiegu procesów myślowych w ich nieorganizowanym, dowolnym, lecz zupełnie naturalnym kojarzeniu się uczuciowym. Jest to także najlepiej zrealizowany program artystyczny znacznie późniejszego surrealizmu. Zamiaru takiego Wyspiański na pewno nie miał, bo „Wyzwolenie”, dla którego bodźcem musiało być opracowanie inscenizacji „Dziadów” Mickiewicza dla teatru krakowskiego (wystaw. 31. X. 1901, tegoż roku wydana w książce), było — jak i „Wesele” — dziełem doraźnego natchnienia, przyczem co widoczne z dochoowanych rękopisów — najpierw powstał akt II, ukończony 4 stycznia 1902 roku, następnie akt III, a w końcu akt I, napisany w kwietniu tegoż roku. Ta kolejność twórcza nie jest bez znaczenia w związku z osiągniętymi wynikami, skoro się zauważy, że akt III skupia się właściwie w jednej wstrząsającej sytuacji o charakterze wybitnie ekspresjonistycznego wybuchu, akt zaś I, ze sceny najmniej sugestywny, jest

już nie krajobrazem społecznym jak „Wesele”, lecz zbiorowiskiem rozrzuconych grup rzeźbiarskich, wyobrażających różne stany w ich stosunku do polskiej rzeczywistości. W tej ekspozycji tła dramatycznego dla Konrada, mimo mocne fragmenty, nie trudno dostrzec chwilę osłabienia polotu twórczego artysty...

(„Obraz współczesnej literatury polskiej (1885—1933)”, 1934 r.)

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

* * *

Poezję Wyspiańskiego przeorały wszerek i wzdłuż plu-gi komentarzy. Ba ta poezja łatwą nie jest, i on sam nie chciał aby była łatwą; to nie owe dźwięczne szumki-dumki Harfiarki z „Wyzwolenia”, rozplywające się w wielkie nic. Tak samo jak w życiu Wyspiański żąda od nas wysiłku woli, tak samo w poezji swojej żąda ogromnego wysiłku myśli, aby nadążyć za nim w te sfery, w których ona się porusza swobodną stopą jak w swojej przyrodzonej dziedzinie. Poezja Wyspiańskiego jest nieskończenie intelektualną, skomplikowaną, wieloplanową; pełna jest ukrytych myśli, pełna ironii czyhających na nasze wzruszenia Hamletowych „pułapek na myszy”, jakie raz po raz zastawia słuchaczom. I jeżeli o kim można ze słusnością użyć wyrażenia, że był człowiekiem z innej planety, to o Wyspiańskim: z jakiejś planety, gdzie atmosferę, zamiast powietrza stanowi warstwa czystego tlenu.

5 A jednak poezja ta działa i działa na wszystkich. Jest to prawdziwe misterium, gdyż dramat, który

się rozgrywa w „Wyzwoleniu”, dramat tak na wskroś ce-
rebralny, jest, z konieczności, dla większej części słu-
chaczy, księgą zamkniętą na siedem pieczęci: ale,
równocześnie nie ma z pewnością ani jednego, który by
nie czuł, iż spełniają się na scenie rzeczy wielkie. Al-
boż poezję mózgiem się odczuwa? Czyż nie stokroć
większy ma w tym udział dźwięk, obraz i ów tajemniczy
fluid, który zamknięty w naczyniu Słowa, promieniuje
ku widowni teatru, sprawiając, iż po zapadnięciu kur-
tyny, opuszcza się salę w stanie jakiegoś odurzenia?
To są czynniki uchodzące wszelkiej analizie i najsub-
telniejsze rozbiory myślowe przejdą z a w s z e o b o k
samej rzeczy.

(Fragment recenzji „Flirt z Melpomeną”
Wieczór pierwszy — 1920 r.)

„Wyzwolenie”

Teatr im. J. Słowackiego

Kraków 1957

Reżyseria: Bronisław

Dąbrowski

Scenografia: Andrzej Stopka



ANDRZEJ KIJOWSKI

ZANIM PÓJDĘ NA „WYZWOLENIE”

Właśnie rozlepiano plakaty o premierze „Wyzwolenia” w Teatrze Narodowym... Krakowskiego przedstawienia nie widziałem. Tremę mam szaloną, jak zawsze przed każdą taką wielką narodową premierą, tremę mam taką, jakbym np. miał córkę po raz pierwszy wprowadzać w świat i wiedział, że jest trochę tępawa, trochę krzywa, i trochę źle ułożona. Co to będzie? Co świat na nią powie? I jak ja po tym wszystkim będę wyglądał? Bardzo cczę naszą wielką narodową literaturę, kocham ją i wierzę w nią, ale wołałbym jej nie wyprowadzać na świat!o dzienne ze strachu przed jej kompromitacją a moją klęską. Kiedyś Konstanty Puzyra napisał, że „osoby dramatu” w „Weselu” to karykaturalne fantomy młodopolskiej wyobraźni, z całą świadomością wprowadzone przez poetę. Że ponad kompromitacją żywych ludzi dckonuje się kompromitacja ich wyobraźni, ich mitologii. Oczywiście, pomysł Puzyry

nie miał nic wspólnego z tekstem Wyspiańskiego, ale jakże ja dobrze rozumiem Puzyrę! Jakże bym chciał, żeby było tak właśnie jak to on napisał. Puzyra chciał uratować dobry smak Wyspiańskiego. Chciał wybronić jakoś poetę przed nim samym za to, że obok rzeczy świetnych, daje takie gruzły grafomanii i bredni, za które wstydzi się później każdy prawy Polak obdarzony — na swoje nieszczęście — jakim takim smakiem.

To samo jest w „Wyzwoleniu”. Ba, gorzej jeszcze. W tym dramacie liczyć się może poważnie tylko to, co jest niepoważne. Tylko to, co jest ironią, parodią, drwiną i autodrwiną, I jeszcze dialog z niektórymi Maskami. Stop! A więc dość dużo. Szkoda, że sam nie jestem Konradem. Przydałaby mi się maska, na którą mógłbym zepchnąć część mojej rozterki. Bo to tak jest: chcę się wyzwolić (Maska: ?!), wyzwolić od bzdury i powiedzieć, że „Wyzwolenie” oprócz paru ustępów jest nic nie warte (Maska: !?). A jednocześnie wiem, że poza „Wyzwoleniem” nie ma tak wiele do uratowania, że jeśli „Wyzwolenie” nie przejdzie przez ucho igielne współczesnego smaku, to nic nie przejdzie, i całe nasze marzenie o narodowej tradycji, o narodowym teatrze, o własnej, organicznej ciągłości kultury weźmie w łeb po raz setny... Maska: Bronisz się? Jesteś gotów do kompromisów? Oczywiście, że jestem gotów i cała zabawa zaczyna się od nowa.

A „Wyzwolenie” tak wspaniale się zapowiada. Po bardzo niedobrym dialogu chóru i Konrada („Tam kiedyś trzeba dojść i wniknąć, a mocą rozprzeć wrota — nie patrzeć pozad”), po straszliwie mętnych pogroźkach robotników, następuje znakomita wręcz scena Reżysera, Konrada i Muzy. Mówi się tu rzeczy wspaniale, inteligentne, wierszem krótkim, szybkim, jędrnym:

REŻYSER: *Romantyzm sobie buja, wodzi
Coraz to wyżej, nie dba nic
a światek coraz niżej schodzi.
Cóż tam? Jest jaka sztuka?*

KONRAD: *Nic.*

REŻYSER: *Nic!? A my mamy wielką scenę:
dwadzieścia kroków w szerz i wzdłuż...*

Jeszcze lepszy jest dialog Muzy i Konrada:

KONRAD: *Wziąłem to Imię — Zgadniesz z czynu
czym będę, zgadniesz czym jestem;
chcę działać.*

MUZA: *Wiem, rozumiem: gestem.*

A potem dalej:

... — *Czy chcesz ducha
wyzwolić, — alboż duch ma pęta?
Czy myśl? — Myśl tak daleko biega*

*wolna — Czy sercu co dolega? —
Wyznaj, — ułożę rzecz na sceny
i MELANKOLIĘ zagram sama:
ja, jako rola, wielka dama...
a cały teatr mnie posłucha.*

Rolę Muzy powinna mówić jakaś wielka ironistka — słyszę jakiś niski, wibrujący głos, starannie z kostywną pedanterią znaczący rytm — ten wspaniały rytm dziewięciozłogłowca, który potem odezwie się w „Traktacie moralnym Milosza”.

Ale prawdziwy majstersztyk to dopiero wspaniała szopka narodowa z Karmazynem, Holyszem, Kaznodzieją, Prezesem etc. Tu już mamy do czynienia z zupełnie współczesną ostrością dowcipu. Najpierw jest doskonały komentarz autora o „tam-tamie” (ciekaw jestem jakby go można „zużyć”; może Reżyser powinien go mówić?).

*Jest „tam-tam” rzeczą właśnie taką,
Że zawsze się w nią tłucze jednako.
Wrażenie, jakie wywołuje,
jest tym, co w sobie kto poczuje.*

Wszystkie następne sceny są takie, że czytając je czuje się prawdziwie teatralne uniesienie: chce się dialog mówić głośno, grać przed sobą samym.

**„Wyzwolenie”
Teatr
Narodowy
Warszawa
1958 r.
Reżyseria
Wilam
Horzyca
Scenografia
Władysław
Daszewski**



Ale na tym wszystkim się kończy. Nic więcej do powiedzenia nie ma. O ile prolog z diablami w „Kordianie” mógł być rzeczywiście prologiem dramatu, o tyle ten I akt w „Wyzwoleniu” jest wszystkim. „Kordian” miał anegdotę historyczną i metafizyczną, „Kordian” miał bohatera, bohaterów, miał do przeżycia na scenie swoją psychologiczną i polityczną biografię, był żywym człowiekiem splątany w historyczne i pozahistoryczne sprawy. W „Wyzwoleniu” nie ma nic poza narodową szopką, poza ponurym kabaretem. Aby go przedłużyć poeta konstruuje wielką, mętną historię z Konradem i Geniuszem, historię rozgrywającą się w jednym tylko wymiarze metafizyki narodowej, jakąś taką teogonię narodową, która jest czystą bzdurą, nie tylko antyteatralną, ale w ogóle nieczytelną. Na szczęście plan dramatu gubi się pisarzowi i zamiast straszliwych zmagania geniuszów, demonów, prometeuszów etc. jest akt II — zadziwiający przede wszystkim przez swój chwyt sceniczny — dialog z Maskami — dialog miejscami świetny, ale zupełnie nie związany ani z aktem I ani z aktem III.

Cóż to za pomysł te Maski Konrada! Kto przed Wypiańskim (i kto po nim!) wpadł na to, żeby rozterkę bohatera i chaos jego myśli pokazać poprzez rozbicie jego monologu na dwadzieścia dwa dialogi z Maskami, które są projekcjami jego kolejnych stanów psy-

chicznych i postaw. I wreszcie jest to wprowadzenie na scenę monologu wewnętrznego: Konrad rozprawiając z Maskami, rozprawia w istocie ze sobą. Dialog jest pozorny — w granicach osobowości Konrada. Na scenie jest właściwie milczenie. Jest to coś podobnego do monologów Henryka V w filmie Lawrence'a Oliviera. Słychać głos bohatera lecz usta jego są nieruchome — głos jest w nim, bohater więc milczy.

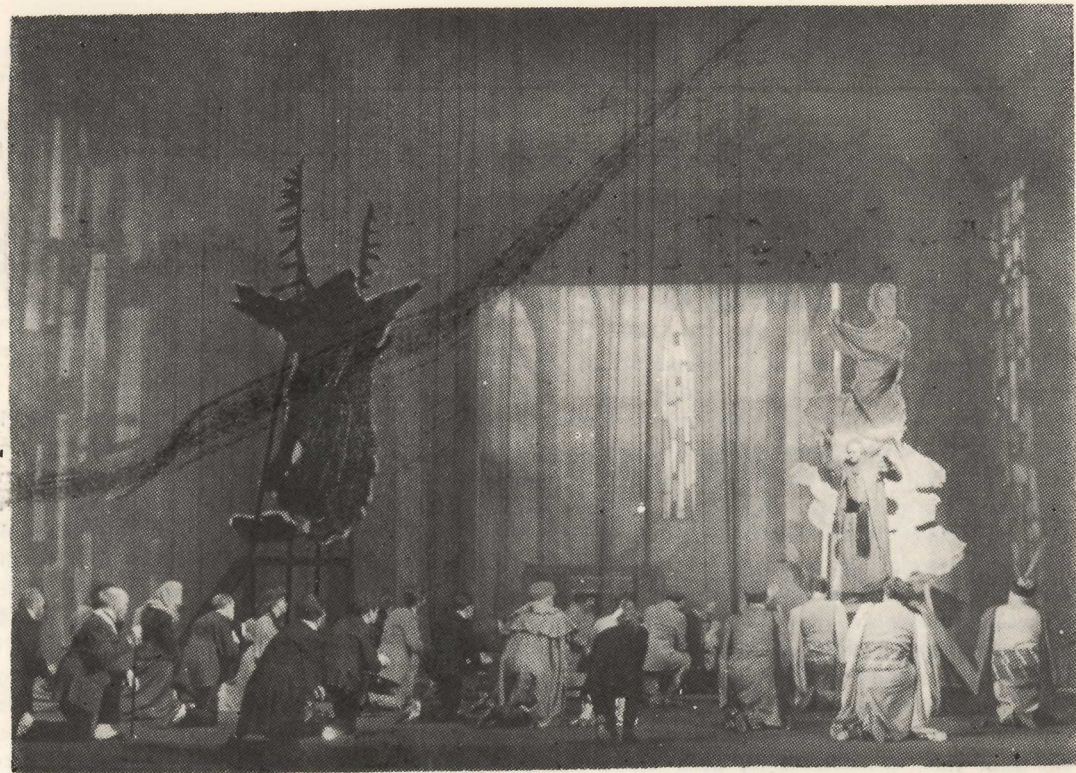
Jest to naprawdę wspaniała scena, choć oczywiście, trzeba ją skrócić, ograniczyć do kilku najlepszych Masek — może po prostu pościągać co lepsze powiedzenia, wśród których nie brak wprost genialnych, jak to np. „Musimy coś zrobić, co by od nas zależało, zważywszy, że dzieje się tak dużo, co nie zależy od nikogo”.

Akt II powinien poza tym kończyć się na Maskach, a cały dramat na akcie II. Reszta — co tu ukrywać — jest nieznośną bzdurą, dającą się oczywiście historycznie wytłumaczyć i zrozumieć, bzdurą ciekawą nawet dla badaczy — ale bzdurą, której nie powinno się w ogóle pokazywać, żeby inteligentnych widzów do reszty nie zniechęcić do literatury polskiej, a nie inteligentnym do reszty nie psuć smaku.

O jakież to jałowe zajęcie pisać źle o rodzimej literaturze. Nie ma na nią żadnej rady. Inna nie będzie. Chodźmy na „Wyzwolenie”,

(„Teatr i film” — nr 6/1958 r.)

„Wyzwolenie”
Teatr
Śląski
Katowice
1957
Reżyseria
Józef
Wyszomirski
Scenografia
Wiesław
Lange



WOJCIECH NATANSON

ŻYWE MASKI „WYZWOLENIA”

Józef Wyszomirski wystawił w Katowicach w sposób wręcz frapujący „Wyzwolenie” Wyspiańskiego. Co w tym dramacie wydaje się sprawą najdonioślejszą? Jego teatralność. Akcja „Wyzwolenia” to swoisty „teatr w teatrze”, *commedia del arte* — na temat wystawienia pewnej sztuki, a mianowicie „Komedii o Polsce współczesnej”. Przełomowym, niejako kulminacyjnym momentem utworu wydaje się końcowe nieporozumienie między Konradem a jego partnerami z teatru. Dla nich z chwilą zapadnięcia kurtyny wszystko się już skończyło, można się rozcharakteryzować, przebrać — i iść do domu czy do restauracji. Dla Konrada zwysięstwo odniesione nad Geniuszem nie jest już tylko częścią rzeczywistości teatralnej. Konrad chciałby przenieść tę sprawę poza ramy przedstawienia, poza teatr. Wierzy w skuteczność istotnego, a nie iluzyjnego, a nie „umownego” działania.

12

Tu właśnie tkwi moim zdaniem istota myśli Wyspiańskiego. Był on jednym z nielicznych artystów i pisarzy swego pokolenia, którzy wierzyli w celowość i możliwość działania. „Kochanka moja zwie się: wola!” — mówi Konrad. Wyspiańskiego filozofię można nazwać woluntaryzmem. Gdy po „Weselu” część widzów i krytyków uznała zawarty w utworze protest przeciw bierności i letargicznej apatii za sprawę czysto estetyczną, Wyspiański zapragnął „Wyzwoleniem” udowodnić — że ten bohater utworu „wybieży w świat, w naród, wołając: Więzy rwij!”.

Tak więc ów „teatr w teatrze”, owa inscenizacja snu nocy krakowskiej powinna być uwypuklona i wypunktowana w nowoczesnej inscenizacji „Wyzwolenia”, pragnącej wykazać palącą aktualność utworu. Zdaje mi się, że Józef Wyszomirski, ten właśnie problem rozwiązał w sposób niezwykle pomysłowy, wręcz odkrywczy. Jednym z najtrudniejszych i najbardziej kłopotliwych zadań inscenizacyjnych była i jest sprawa II aktu wypełnionego dyskusją między Konradem a Maskami. Pamięamy próby ekspresjonistycznego czy fantasmagorycznego rozwiązywania tych scen. Zelwerowicz pokazywał podobno „Wyzwolenie” w swej słynnej inscenizacji sprzed lat 30 jako fosforujący wyniki. W innych inscenizacjach Konrad prowadził monolog, a słowa Masek stanowiły echo własnych jego myśli. Osterwa pierwszy — jeśli się nie

myle — traktował te rozmowy jako z żywymi i konkretnymi ludźmi, przychodzącymi w odwiedziny do Konrada, przygotowującego się do III aktu. Wyszomirski poszedł śmiało w wytkniętym przez siebie kierunku. Akt drugi dzieje się u niego równocześnie z całą drugą połową pierwszego aktu, ze scenami zbiorowymi „Komedii o Polsce współczesnej”, Konrad także i tutaj przygotowuje się do swego wielkiego pojedynku z Geniuszem. Natomiast Maski — to aktorzy schodzący ze sceny lub czekający na swoje wyjście, tak więc cały ów drugi akt jest ściśle i konsekwentnie związany ze wspomnianą już sprawą „uteatralnienia” akcji utworu. Nie zapominamy ani na chwilę, że znajdujemy się za kulisami teatru grającego sztukę o Polsce współczesnej, dawniej ów drugi akt był „oderwany” od pomysłu rzuconego w akcie pierwszym przez Konrada, Muzę i Reżysera, przy współudziale maszynistów. Inne środki użyte przez inscenizatora zmierzają do podobnych celów: przedstawienie rozpoczyna się przy otwartej kurtynie, jak u Vilara(...) Konrad wchodzi na scenę po raz pierwszy nie od strony kulis lecz z widowni. Nie ma on romantycznego kostiumu, lecz młodopolski strój wizytowy.

(Fragment artykułu „Twórczość”; 1958/5)

STANISŁAW HEBANOWSKI

KILKA SŁÓW O INSCENIZACJI „WYZWOLENIA”

Zielonogórska inscenizacja „Wyzwolenia” nie jest inscenizacją całego dramatu. Jest próbą zmontowania przedstawienia z najbardziej interesujących, jak nam się wydaje, scen tego niejednolitego utworu, budzącego tyle najbardziej sprzecznych opinii i najróżniej

13

interpretowanego. Iluż to komentatorów usiłowało rozsupłać węzłki gordyjskie namotane wokół tej sztuki. Dla jednych najważniejszą sprawą było tragiczne zmaganie się Konrada z Geniuszem i Eryniami, dla innych gryząca satyra na Polskę współczesną. Krytycy oceniali rozmaicie nawet wartość poszczególnych aktów. Dla Czachowskiego najmniej sugestywny jest akt I, a trzeci akt „skupia się właściwie na jednej wstrząsającej sytuacji o charakterze wybitnie ekspresjonistycznego wybuchu”. Andrzej Kijowski — w bardzo ciekawym szkicu — zachwyca się właśnie „wspaniałą szopką narodową z I aktu, a chętnie widziałby zakończenie dramatu na „Maskach” — reszta wydaje mu się „bzdurą, której nie powinno się w ogóle pokazywać”.

Sądzę, że rzeczywiście do współczesnego widza przemówią raczej groteskowo-szopkowe sceny, niż gubiące się w wielosłowniu tyrady, przypominające mlócenie pustej słomy.

Dla Boya poezja Wyspiańskiego jest „nieskończenie intelektualna... cerebralna”. Natanson widzi jej wielki urok w woluntarystycznej postawie autora. Zbigniew Raszewski (w artykule „Paradoks Wyspiańskiego”) zastanawia się nad opinią Wacława Borowego, który powiedział o Wyspiańskim, że „był to oryginalny fenomen — wielki poeta, który jednocześnie nie był wiel-

kim pisarzem”. Raszewski nie przyjmuje tego sądu, wychodząc z założenia, że termin „poeta” bez reszty mieści się w zakresie pojęcia „pisarz” — ale nie próbuje bronić Wyspiańskiego jako pisarza. Wielkość Wyspiańskiego widzi nie w wartości literackiej jego dramatów, lecz w tym, że Wyspiański jest wielkim artystą teatru. „Lektura jego dramatów — pisze Raszewski — nasuwa dzisiaj wrażenie, że to nie dzieła literackie, ale raczej partytury teatralne zawierające w samej treści pewne rygory, których najbardziej kapryśny inscenizator zlekceważyć nie może”.

Już tych kilka całkowicie sprzecznych opinii określa trudności, jakie napotyka teatr podejmujący się wystawienia „Wyzwolenia”. Zasugerowany zdaniem Raszewskiego o „partyturach teatralnych” Wyspiańskiego — z dużym niepokojem przyjąłem do wiadomości, że reżyser spektaklu Marek Okopiński — postanowił część Masek wpleść w akcję aktu pierwszego, jako glosy do sztuki o Polsce współczesnej. Kiedy poznałem jednak proponowany układ scen — doszedłem do wniosku, że to przesunięcie może jedynie mieć wpływ na scenerię poszczególnych aktów — nie zmienia jednak prawie wcale toku rozumowania Konrada.

Bo chyba to też pewne, że poezja Wyspiańskiego nie jest „cerebralna”, lecz wyrasta ze szczególnego napięcia emocjonalnego. Usunięcie jednej czy kilku ce-

gielek, co np. zburzyło by swoistość racjonalistycznych konstrukcji Ionesco — nie ma tutaj wpływu na logikę akcji. Wydaje się, że tak zaskakująca nagłymi zwrotami w dyskusji — scena z Maskami przypomina raczej surrealistyczną „écriture automatique” (pisanie automatyczne), niż świadomie organizowany dialog.

Andrzej Kijowski przypisuje „złemu smakowi” Wyspiańskiego wszystko to, co dziś u niego drażni i zawstydza. „Zły smak” to termin rozciągly i niezupełnie precyzyjny. D'Alembert obwiniał o „zły smak” Marivaux”. Dobremu smakowi Rafaela przeciwstawiano zły, manieryczny smak Michała Anioła... Chyba, że złym smakiem nazwiemy to, co wydaje nam się programowym belkotem i pozbawionym wszelkiej selekcji wielosłowiem.

Ale również krzywdząca jest zapewne opinia, że Wyspiański był złym pisarzem. Przecież właśnie w „Wyzwoleniu” znajdziemy fragmenty i całe sceny o zdumiewającej sile i poetyckiej czystości. A są to znów — jakby na przekór głoszonemu przez poetę kultowi woli i czynu — wiersze w których jakby rezygnował z tężyzny ducha i poddawał się wzbierającej emocji.

„Chcę, żeby w letni dzień...” ten piękny wiersz pojednania — dyktowało poecie serce. I może trzeba pogodzić się z tym, że Wyspiański raz był dobrym, kiedy indziej złym poetą. Nie ma tak wielu pisarzy, którzy by

zawsze byli wielcy. Ile spotykamy w historii literatury słabych wierszy wielkich poetów...

Reżyser zielonogórskiego przedstawienia — wybierając tylko sceny z dramatu — chciał wyeksponować sztukę o Polsce współczesnej i ocalić jak najwięcej scen z Maskami, które stają się komentarzem do rozgrywanej „Szopki” — a jednocześnie podkreślają powikłaną drogę Konrada ku światu zewnętrznemu i jego niemożność wyjścia poza krąg własnej osobowości.

W zamierzeniu wydaje mi się ta adaptacja dosyć bliska propozycjom Andrzeja Kijowskiego.

Sezon teatralny 1962/63

Z-ca dyrektora: Olgierd Sochacki

Z-ca dyrektora do spraw finansowych: Kazimierz Kaszukur

Kierownik techniczny: Edward Stolarski

Główny elektryk: Władysław Lisowski

Brygadier sceny: Tadeusz Orkowski

Światła: Zygmunt Szymankiewicz

Rekwizytor: Alojzy Götz

Kierownik pracowni stolarskiej — Stanisław Świątek, malarskiej — Waldemar Jodkowski, modelatorskiej — Tadeusz Rogowski, tapicerskiej — Bronisław Walczak, fryzjerskiej — Emilia Daniel, krawieckiej — Wolf Klejman, kostiumy damskie — Walentyna Rogowska, garderobiana — Daniela Kozłowska.

Wydawca: Państwowy Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze. Opracowanie „Zeszytu”: Stanisław Hebanowski. Projekt okładki i afisza: Witold Nowicki. Redaktor techniczny: Stefan Wachnowski

Druk. Zielonogórskie Zakłady Graficzne, zam. 290/137 L II. 63. 700 egz. — Z-4/134

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

Osoby w/g kolejności wejścia:

Konrad — Józef Fryzlewicz

Reżyser — Zbigniew Szpecht

Głos I — Jarosław Strzemień

Muza — Anna Wróblówna

Głos II — Lech Pietrasz

Karmazyn — Wirgiliusz Gryń

Holysz — Jarosław Strzemień

Głos III — Zdzisław Grudzień

Prezes — Zygmunt Malanowicz

Przodownik — Rajmund Jakubowicz

Głos IV — Rajmund Jakubowicz

Mówca — Aleksander Iwaniec

Głos V — Alina Horanin

Ojciec — Stanisław Cynarski

Syn — Andrzej Mrozek

Harfiarka — Nina Girycz

Głos VI — Andrzej Mrozek

Samotnik — Bogusław Jerke

Echo — Andrzej Tyralewski

Głos VII — Maciej Dzienisiewicz

Starzec — Maciej Dzienisiewicz

Córki — Alina Horanin

Barbara Zgorzalewicz

Prymas — Lech Pietrasz

Głos VIII — Wirgiliusz Gryń

Głos IX — Alina Horanin

Głos X — Jarosław Strzemień

Głos XI — Maciej Dzienisiewicz

Głos XII — Andrzej Tyralewski

Głos XIII — Aleksander Iwaniec

Głos XIV — Bogusław Jerke

Głos XV — Zygmunt Malanowicz

Stary aktor — Stanisław Cynarski

Aktor — Lech Pietrasz

UKŁAD TEKSTU I REŻYSERIA — MAREK OKOPIŃSKI
SCENOGRAFIA — JANUSZ WARPECHOWSKI
WSPÓLPRACA LITERACKA — STANISŁAW HEBANOWSKI
Asystent reżysera — Barbara Zgorzalewicz
Inspicjent — Hieronim Mikołajczak

Premiera 23 lutego 1963 r.

NR 6 (47)
ROK V

Cena zł. 5-