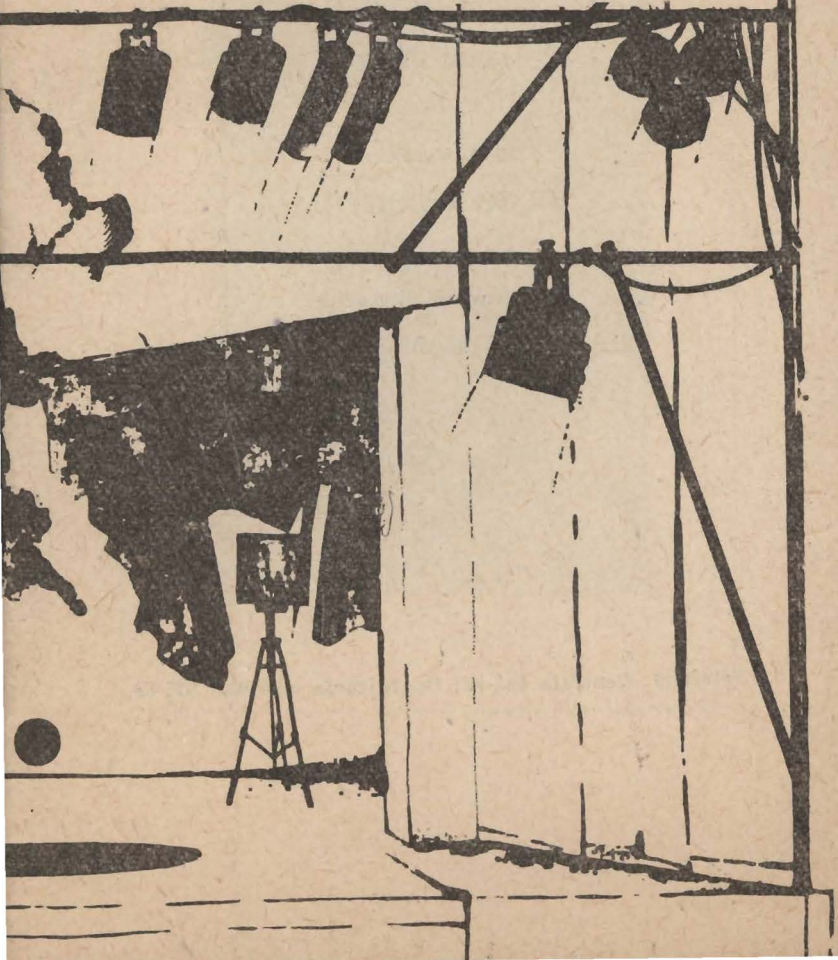
STANISŁAW
WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE



PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI ŁÓDZKIEJ
Łódź, ul. Kopernika 8

Dyrektor
i kierownik artystyczny

JAN PERZ

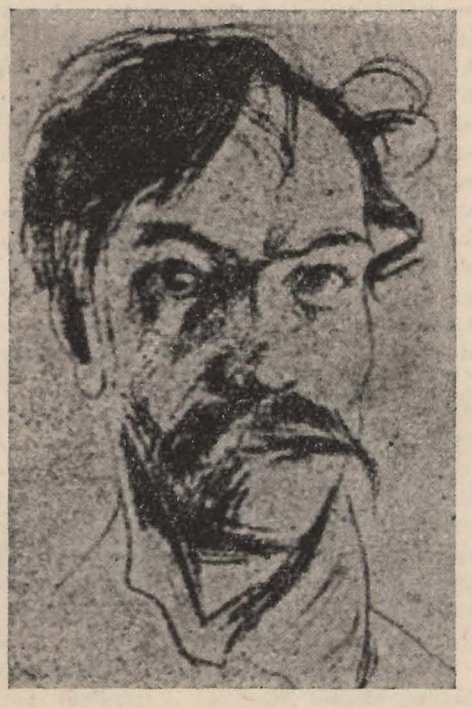
Z-ca Dyrektora

HENRYK HOLAJDA

Kierownik literacki

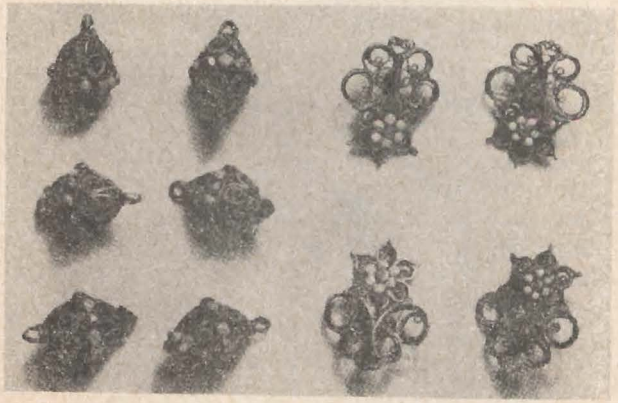
HALINA SZRAM-KIJOWSKA

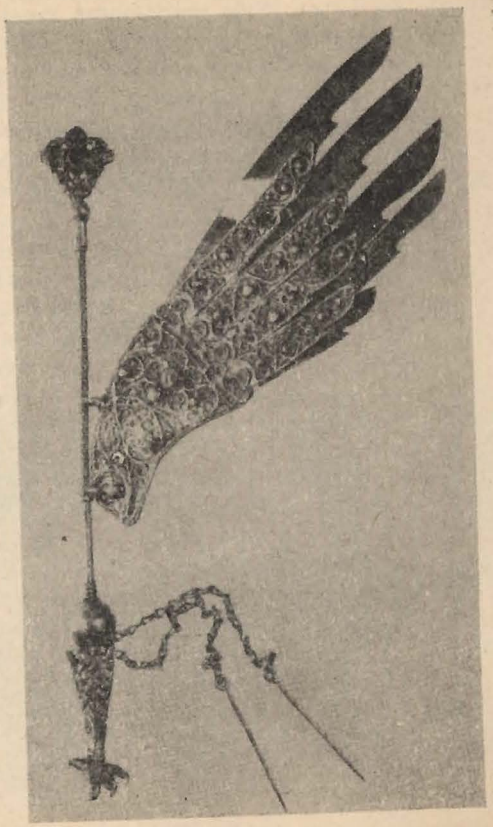
Telefony: Centrala 641-66; Organizacja widowni 678-88



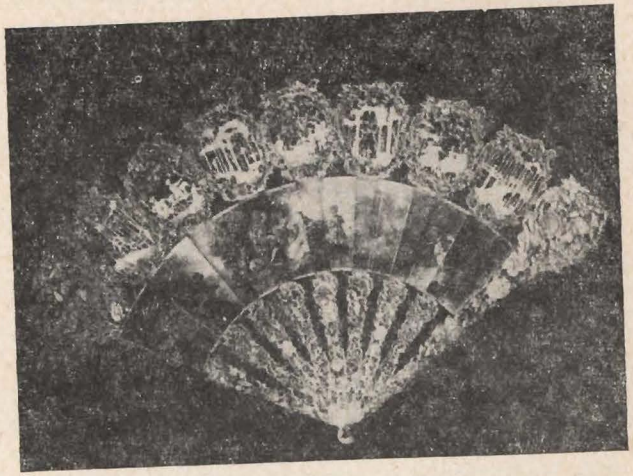
Stanisław Wyspiański (Kraków 1869—1907 Kraków) — pisarz dramatyczny, poeta, malarz. Syn rzeźbiarza Franciszka Wyspiańskiego kształcił się w latach 1879—87 w krakowskim gimnazjum św. Anny. Jego pierwsze próby literackie datują się z 1886 r. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki a równocześnie na Uniwersytecie Jagiellońskim historię oraz historię sztuki i literatury; studiów tych nie ukończył. W 1890 wyjechał na dalsze studia malarskie za granicę; był w Pradze, Wiedniu, we Włoszech, Szwajcarii i Francji; w Paryżu do r. 1894 zamieszkiwał czterokrotnie. Po powrocie do kraju Wyspiański osiadł w Krakowie. U schyłku lat dziewięćdziesiątych odegrał doniosłą rolę w ruchu modernistycznym. Jako kierownik graficzny „ŻYCIA" w latach 1897—99 po raz pierwszy w dziejach polskiego czasopiśmiennictwa uczynił z opracowania graficznego jeden z istotnych elementów stylu czasopisma. — W 1898 r. Wyspiański zadebiutował na scenie krakowskiej dramatem *Warszawianka* (ogłoszony „ŻYCIE" 1898, osobno 1901). Ta „pieśń z r. 1831" inauguruje cykl dramatów narodowych Wyspiańskiego, których zagadnieniem centralnym miał się stać problem walk o wyzwolenie narodowe i analiza przyczyn klęsk poniesionych w tych walkach. Pisząc *Warszawiankę* Wyspiański nie uważał jeszcze rewizji historii za swe główne zadanie pisarskie chciał po prostu odnaleźć nowy kształt sceniczny dla wizji znanych wydarzeń dziejowych, ukazać wielkość i tragizm powstania, któremu historia zgotowała klęskę. Dlatego nowatorstwo *Warszawianki* jest przede wszystkim nowatorstwem teatralnym, a nie myślowym. Wyspiański po-

przestał na przeniesieniu do wizji powstania listopadowego antycznej tragedii losu, mimo iż poeta zaakcentował tu bardzo silnie patriotyczny zapał szeregowych żołnierzy i oficerów. Bardziej zasadniczy spór z historią przyniosły dopiero następne dramaty Wyspiańskiego, w których jako główne źródło słabości ruchu powstańczego wskazał autor krótkowzroczność, prywatę i dyktatorskie ambicje przywódców. To ostatnie stwierdzenie uogólniał Wyspiański jednak zbyt





szeroko, gubiąc najczęściej z oczu społeczną treść i społeczne ograniczenia ruchów niepodległościowych. Tak np. w *Lelewelu* (1899) przyczyną porażki powstania ma być spór o władzę między Lelewelem a księciem A.J. Czartoryskim, przy czym Wyspiański uchylił się właściwie od analizy ideologii obu tych przywódców, koncentrując się głównie na ich portretach psychologicznych i na malowaniu różnych scenek rodzajowych. W *Legionie* (1900) Mickiewicz-Brutus potraktowany został jako obrońca idei wolności przed uciskiem Cezara-Napoleona, równocześnie jednak Wyspiański zaatakował demokratyzm romantyków: w scenie, rozgrywającej się na Forum Romanum, Wolność odcięta z rydwanu Cezara, natychmiast miażdży wszystko — również i swych wyzwolicieli. Dramaturgia Wyspiańskiego, ostra i bezkompromisowa w swych dążeniach niepodległościowych i antyzaborczych, jest jednak — zwłaszcza w dramatach następnych — uwikłana w schematy myślowe nietzscheanizmu, które poeta podda częściowej rewizji dopiero w swych najpóźniejszych utworach: w *Powrocie Odysa* (1907), *Sędziach* (1907) i w scenach dramatycznych *Zygmunt August* (powst. 1907, wyd. pośmiertnie 1931). Wyspiański atakuje więc „tyranię" poezji romantyków, oskarżając ją o krępowanie sił narodowych, podważa różne mity romantyczne (zwłaszcza mit konieczności moralnego odrodzenia Polski i — dzięki niej — świata poprzez „ofiarę" i „odkupienie" dawnych grzechów narodowych), równocześnie jednak językiem koturnowym i „wieszczym", wzorowanym właśnie na romantykach, przeciwstawia romantycznym utopiom — zaczerpnięte z Nietzschego ideały woli życia, wielkości



i mocy. Widać to najwyraźniej w *Wyzwoleniu* (1903), gdzie Konrad (symbolizujący postawę samego autora) obala posąg tyrana dusz, Geniusza — Mickiewicza. Równocześnie Konrad aspiruje w kluczowych scenach sztuki do roli wodza narodu; świadczy to, iż Wyspiański uległ również romantycznej idei „przywództwa duchowego" poezji w życiu narodowym. — Pochwale polskiej „idei państwowej" służy także dramat *Bolesław Śmiały* (1903), gdzie w obrazie konfliktu między biskupem Stanisławem Szczepanowskim a królem Bolesławem, Wyspiański, mimo, że ostatecznie nie rozstrzygnął sprawy w finale, opowiedział się jednak dość wyraźnie po stronie władzy królewskiej (świadczy o tym również nieukończony rapsod o św. Stanisławie, który miał być swego rodzaju epilogiem dramatu). W ten sposób odbija się typowy dla kryzysu intelektualnego Młodej Polski antagonizm między ideą „życia" a kanonem wartości moralnych. Rewizję poglądów Wyspiańskiego w tej sprawie przyniósł dopiero jego późny dramat *Zygmunt August*, gdzie konflikt „życia i wartości etycznych" ustąpił miejsca konfliktowi „dobra i zła" — z rozstrzygnięciem na rzecz „dobra". Do bardziej znanych dramatów „narodowych" Wyspiańskiego należy również *Noc listopadowa* (1904), sztuka o charakterze wybitnie „widowiskowym", łącząca wizję historyczną z motywami mitologicznymi; problematyka ruchów narodowowyzwoleńczych wyrażona została tutaj poprzez odwołanie się do antycznego pojęcia przeznaczenia, jednocześnie zaś grecki mit o Demeter i Korze symbolizuje niezłomną wiarę w wyzwoleniu narodu i w odrodzeniu państwowości polskiej. — Wyspiański jest również autorem dramatów współczesnych: *Klątwa* (1899), *Sędziowie* oraz *Wesele* (1901); ten ostatni dramat jest jego najsłynniejszym dziełem. Bezpośredni asumpt do napisania *Wesela* dało wydarzenie autentyczne: wesele bronowickie poety Lucjana Rydla z chłopką, w którym uczestniczył i Wyspiański. Wesele Rydla, znamienne dla ludomańskich tendencji Młodej Polski, potraktował Wyspiański jako punkt wyjścia do ogólniejszej analizy sytuacji narodowej u progu XX w. Wzorem dramaturgii romantyków (np. III cz. *Dziadów*) zastosował w *Wese-*

lu konstrukcję dwudzielną: dramat składa się ze scen utrzymanych w konwencji werystycznej oraz ze scen wizyjnych, które w sposób pośredni dopowiadają ideowe wnioski poety, a zarazem nadają postaciom występującym w scenach rodzajowych wymiar symbolu pewnych stereotypowych postaw ideologicznych i społecznych. Autor *Wesela* zaatakował tu manierę sztuki młodopolskiej oraz tendencje chłopomańskie, poddał także krytyce konserwatyzm galicyjski i tradycyjne koncepcje solidarystyczne, wedle których lud, inteligencja i szlachta powinny zapomnieć o wzajemnych urazach, ponieważ wymaga tego wspólny interes narodowy; rola przywódcy narodu przypadła w tych koncepcjach inteligencji pochodzenia szlacheckiego. Wyspiański osłonił utopijność tych pozornych rozwiązań, wprowadzając na scenę upiora Szeli i przywodząc w ten sposób na pamięć tragiczne doświadczenie powstania galicyjskiego 1846. Kierunek krytyki Wyspiańskiego nie jest wszakże jednoznaczny. Wyszydzając różne śmiesznostki „chłopomaństwa", ukazując jego utopijność Wyspiański zdaje się równocześnie oskarżać inteligencję o to, że nie potrafiła zostać przywódcą duchowym ludu. Stwierdzenie to prowadzi Wyspiańskiego do pesymistycznych wniosków w ocenie współczesnych możliwości społecznych, politycznych a także i artystycznych inteligencji. — Interpretacja Wesela, podobnie jak i innych dramatów Wyspiańskiego, utrudniona jest przez daleko posuniętą wieloznaczność tych utworów. Wyspiański, który nawiązywał do wzorców dramatu romantycznego, był bowiem w swej poetyce najbliższy symbolizmowi, mimo, że nie podzielał mistycznych założeń filozoficznych tego kierunku;

w niektórych utworach szedł na polu eksperymentatorstwa scenicznego jeszcze dalej, wprowadzając np. w *Wyzwoleniu* — podobnie jak L. Pirandello — chwyt „teatru w teatrze" i czyniąc właściwym terenem akcji — świadomość bohatera. Wpływy modernistycznej „nastrojowości" i symbolizmu zaznaczają się również w „klasycznych" dramatach Wyspiańskiego, takich jak *Meleager* (1898) oraz *Protesilas i Laodamia* (1899); w innych utworach widoczne są także związki z ekspresjonizmem. Dramaty Wyspiańskiego pisane językiem patetycznym, silnie stylizowanym, zdobnym

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

Konrad	— **Andrzej Jurczak**
Robotnik I	— **Zbigniew Bielski**
Robotnik II	— **Bogdan Juszczyk**
Robotnik III	— **Jerzy Czupryniak**
Reżyser	— **Henryk Dudziński**
Muza-Hestia	— **Danuta Cwynarówna**
Karmazyn	— **Remigiusz Rogacki**
Hołysz	— **Tadeusz Trygubowicz**
Prezes	— **Eugeniusz Rawski**
Przodownik	— **Euzebiusz Olszewski**
Kaznodzieja	— **Marian Harasimowicz**
Prymas	— **Tadeusz Kożusznik**
Samotnik	— **Włodzimierz Tympalski**
Starzec	— **Edward Łowicki**
Córka I	— **Władysława Skwarska**
Córka II	— **Genowefa Korska**
Geniusz	— **Jerzy Staszewski**
Stary Aktor	— **Aleksander Benczak**
Aktor	— **Remigiusz Rogacki**
Rekwizytor, maszynista	— ***
Maski	— **Zbigniew Bielski**
	— **Henryk Dudziński**
	— **Remigiusz Rogacki**
	— **Włodzimierz Tympalski**

Muzyka:
PIOTR HERTEL

Plastyka ruchu:
Janina Niesobska

Scenografia:
Henry Poulain

As. scenografa:
Kazimiera Szczepaniak

Reżyseria:
Aleksander Strokowski

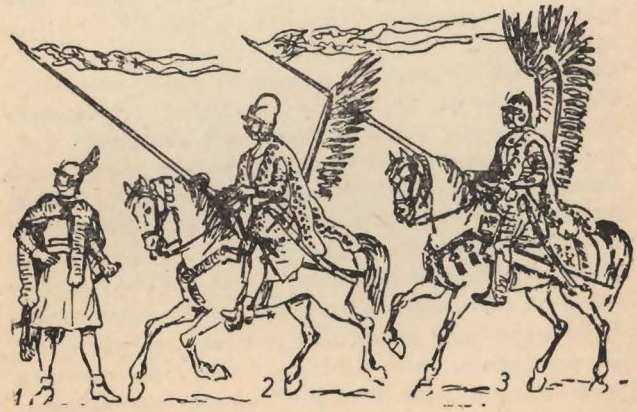
As. reżysera
Tadeusz Kożusznik

PIERWSZA PREMIERA SEZONU 1971/72

w archaizmy, choć często i aforystycznie zwięzłym, wyróżniają się szczególną różnorodnością konwencji artystycznych, obfitym nagromadzeniem symboli, aluzji literackich i motywów antycznych które autor miesza z motywami współczesnymi oraz z motywami zaczerpniętymi z historii Polski. Tak np. akcja *Akropolis* (1904), sztuki głoszącej jeszcze nietzscheańską pochwałę życia w całej jego surowości i gwałtowności, rozgrywa się na Wawelu, lecz obok postaci z dziejów rodzimych (ożywione posągi wawelskie) występują tu także figury mitologiczne. Wyspiański przełamywał werystyczne tradycje teatru XIX-wiecznego i przeciwstawiał im postulat jednolitej koncepcji inscenizacyjnej, która — tu Wyspiański kontynuował koncepcje R. Wagnera — powinna być syntezą różnych sztuk: muzyki, plastyki, aktorstwa i literatury; szczególny nacisk kładł przy tym na rolę scenografii i kostiumu, a więc na widowiskowy aspekt sztuki scenicznej. W ideach tych spotykał się Wyspiański z wielkim reformatorem teatru europejskiego G. Craigiem i wyprzedzał eksperymenty teatralne L. Schillera. Polski teatr XX-wieczny w niejednym jeszcze korzysta z żywotnych aspiracji Wyspiańskiego. Swoje idee na temat sztuki scenicznej wyraził Wyspiański m.in. w studium o Hamlecie Szekspira (*The tragicall Historie of Hamlet, prince of Denmarke*, 1905) przede wszystkim zaś realizował je w bieżącej praktyce teatralnej. W latach 1901—04 brał udział w pracach teatru krakowskiego, gdzie opracowywał inscenizacje sztuk własnych a także przygotował pierwsze wystawienie wszystkich części *Dziadów* (opublikował również *Adama Mickiewicza Dziady, sceny dramatyczne, jak*

były grane w teatrze krakowskim, dnia 31 października 1901 roku 1901). W 1906 został profesorem w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych; był też członkiem Rady Miejskiej Krakowa. Ważniejsze dzieła Wyspiańskiego, poza wymienionymi wyżej, to *Legenda* (1897), *Daniel* (powstał 1893, wyd. pośmiertnie 1908), rapsody *Kazimierz Wielki* (1900) i *Bolesław Śmiały* (1902) *Achilles* (1903) *Henryk Pobożny* (fragment poematu, 1903), *Piast* (fragment poematu, 1903) *Legenda II* (1904), *Samuel Zborowski* (fragmenty powstały 1905, wyd. pośmiertnie 1910), *Skałka* (1906); ponadto sporo wierszy ulotnych, bardzo prostych i dalekich od młodopolskiej maniery, wreszcie przekłady *Cyda* P. Corneille'a (1907) i *Zairy* Woltera (wyd. pośmiertne 1910).

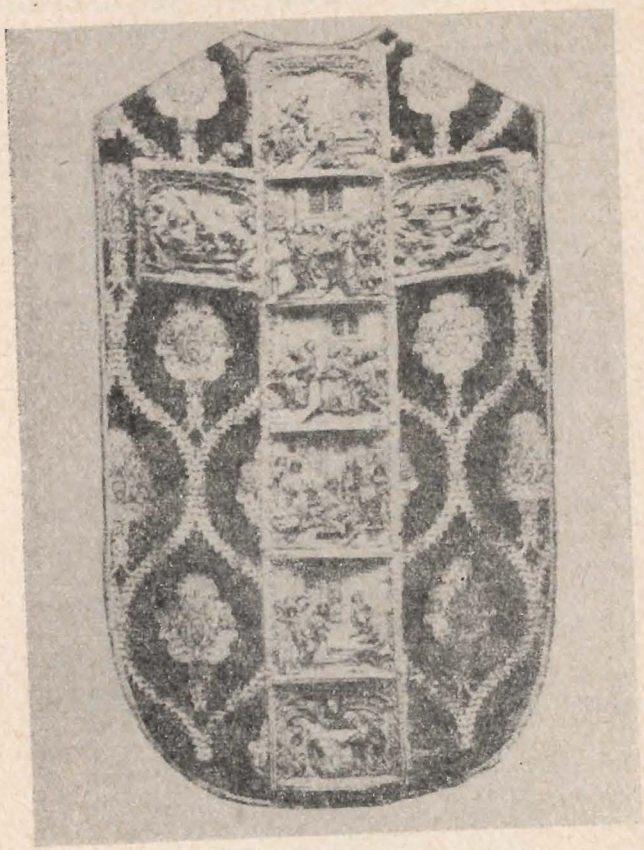
Z. ŻABICKI



STANISŁAW BRZOZOWSKI

W epoce naszej całe dziedziny osobistego, najbardziej osobistego życia, są tłumione przez współczesną nam rzeczywistość, nie znajdują w niej żadnego zastosowania. Życie nowoczesne, nieskończenie skomplikowane i zróżnicowane, wytworzyło też niesłychanie zróżnicowaną i złożoną duszę nowoczesną, z jej nigdy nieznanymi dotąd kryzysami, walkami wewnętrznymi. To wszystko musi znaleźć swój wyraz na scenie. Musi znaleźć na niej także wyraz swój głęboka przeciwstawność takiego wysubtelnionego, chorobliwie napiętego jak zbyt naprężona struna, życia osobniczego i ciążącej nad nim konieczności społecznej. Wreszcie tkwi głęboko w duszach współczesnych żądza przeciwstawienia się zbiorowemu życiu gromad ludzkich, opanowania go, zawładnięcia nim. Teatr naszej epoki ma tu wskazany swój kierunek: dramaty duchów jako takich i dramaty narodów, klas, tłumów — oto jego zadanie.

Gdy o tych dramatach, o zagadnieniach życia wielkich zbiorowości ludzkich mowa, twórczość Wyspiańskiego zdaje się domagać koniecznie omówienia. Opinia publiczna i zdanie krytyki uznało w nim, w tym znaczeniu właśnie, dramaturga narodowego. I Wyspiański jest nim niewątpliwie: każdy jego pomysł dramatyczny wykracza daleko poza sferę osobistego życia, obejmuje związki jego z całością narodu i tę całość w pierwszym rzędzie ma na względzie. Przeżycia, stanowiące podstawę i związek jego dramatów, są przeżyciami nie jednostek, lecz społeczeństwa. Społeczeństwo całe przeżywa niemoc nieuniknioną,



nieuleczalną swej poezji, nie umie przepaści między nią i życiem swym wyrównać. I tak jest w znacznej części dramatów Wyspiańskiego. Tu jednak dołącza się okoliczność komplikująca, a ważna, gdyż wypływająca z samej organizacji artystycznej poety. Kompozycja dramatów Wyspiańskiego jest nie teatralna, lecz malarska. Myśli on obrazami. Jego teatr to obrazy, nagle wprawione w życie! W sztukach jego dialog nie przekracza nigdy granic tego, co już środkami malarskimi wypowiedzieć się daje, z tym zastrzeżeniem, że w tych granicach transpozycje Wyspiańskiego są pierwszorzędnej potęgi, że zaś poza tymi granicami środki jego odmawiają mu posłuszeństwa — to jest wina już nie niedostatecznego jego władztwa nad nimi, nie tego, że Wyspiański nie umie czegoś wypowiedzieć, lecz jedynie wynikiem tej okoliczności, że poza tymi granicami, poza zakresem działania zasadniczego malarskiej wyobraźni, nie umie jasno myśleć. Przez nieporozumienie tylko może go ktoś nazwać myślicielem. Myśli on potężnie, ale tylko obrazami — tak jak muzyk umie myśleć głębiej w tonach. Ponieważ jednak pomiędzy zadaniami, jakie sobie myśl arstystyczna Wyspiańskiego stawia i środkami, jakimi rozporządza, istnieje niezgoda, dzieła jego są zawsze niedociągnięte, niedopowiedziane. Twierdzić zaś, że teatr Wyspiańskiego zainicjuje u nas nowy kierunek, jest to przewidywać, że zrodzi się szereg artystów o tak potężnej, ale pomimo wszystko niezharmonizowanej wewnętrznie, w każdym razie zaś niezwykłej i rzadkiej organizacji twórczej, jaką odznacza się Wyspiański. Ponieważ zaś jest to wysoce nieprawdopodobnym, więc naśladowanie Wyspiańskiego musiałoby doprowadzić

do najnieznośniejszej z manier, jakie sobie tylko wyobrazić można gdyż w podstawie tego naśladowania nie leżałoby — co jest w takich sprawach jedyną możliwą okolicznością łagodzącą — nawet względne powinowactwo natur twórczych.

(Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe)

LEON SCHILLER

Teatr mój widzę ogromny

— napisał w liście poetyckim do jednego z przyjaciół.

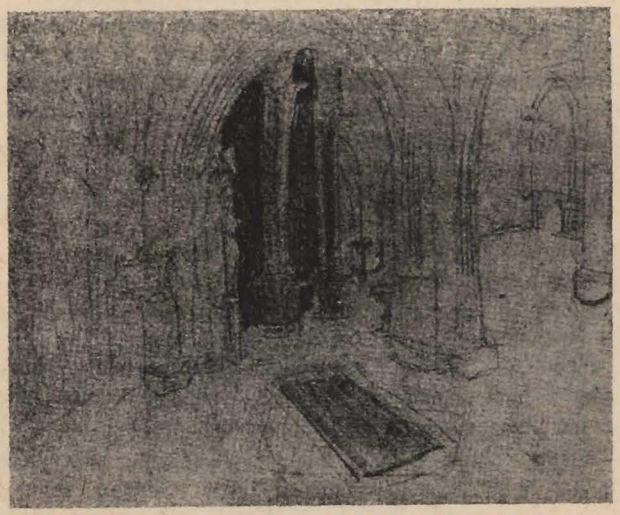
Wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny (...)
W gromach i wichrze szaleją
i gasną w gromach i wichrze —
w mroku mdlejące i cichsze-
już ledwo, ledwo widnieją —
znów wstają — wracają ogromne,
olbrzymie, żyjące, przytomne.

Grają — tragedię mąk duszy
w tragicznym teatru skłonie,
żar święty w trójnogach płonie
i flet zawodzi pastuszy.

Ja słucham, słucham i patrzę —
poznaję — znane mi twarze,
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze! [1])

Jak wysoko Wyspiański cenił teatr, jak doniosłą wyznaczał mu misję w duchowym życiu narodu, dowodem fakt, że w swoim dramacie, o którym mógłby jak Słowacki o swoim „*Genesis z Ducha*" powiedzieć, że to było dzieło z wszystkich, jakie napisał, najważniejsze, w dramacie, w którym wieszcz Jowiszowymi piorunami rozdziera pierś narodu, by drzemiącą w jej głębi duszę unieść na orlich skrzydłach w tęczową sferę swych myśli, w tym dramacie pisanym krwią, łączy losy Polski z losami „Nowego Teatru".

I w tym, jak zawsze, bierze sobie za wzór Shakespeare'a, i to, tego Shakespeare'a, który „*Hamleta*" pisał". Tak samo jak Shakespeare'owi przychodzi mu pomysł wprowadzenia teatru w teatrze, aktorów.



St. Wyspiański
Scenografia *Wyzwolenia*
Szkic 1903 r.

„którzy by grali „Zabójstwo Gonzagi“ wobec aktorów, którzy by byli podobnej zbrodni sprawcami“. Przychodzi mu pomysł pokazania *„owego starego teatru ze wszystkimi jego właściwościami i nawyknieniami niby artystycznymi — a które już w szablon przeszły, z typami starego teatru, czarnymi charakterami, królami i królowymi, tragiczną patetycznością, historyczno-patetyczno-komicznym liryzmem, w którym ci ludzie jeszcze wierzą i nad nim do łez współczują — a on jest tylko fałszywym alarmem — udaniem“.*

Tym „najlepszym na świecie“ histrionom starego teatru chce *„przedstawić rzecz, z której się już podśmiewano wśród publiki — w sytuacji zgoła nowej. Chciał zaplątać tę rzecz tak w tragizm głównej sztuki, żeby przy zachowaniu wszystkich cech jej śmieszności, śmieszną nie była; żeby tak dziwne wrażenie robiła, jakby ten czyn wiodła jakaś ręka niewidzialnego FATUM — jakby to był KTOŚ niewidzialny, co jest sędzią i sądzi — co sumienia zbrodni na jaw dobywa“*[2]. I temu dramatowi, tak podobnemu do sławnego Zabójstwa Gonzagi, Wyspiański, Hamlet i Shakespeare w jednej osobie, daje tytuł *„Wyzwolenie“*, ponieważ *„prawdziwa sztuka ma za istotny cel nie tylko przeniesienie człowieka w chwilowy sen o wolności, lecz także uczynienie go prawdziwie wolnym“* [3].

(Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański; Myśl teatralna Młodej Polski — WAIF, Warszawa 1966)

---

[1]) Wyspiański, 6. VIII. 1904 (przyp. aut.)

[2]) Wyspiański „Hamlet“ (przyp. aut.)

[3]) Friedrich Schiller „Braut von Messina“ (przedmowa), (przyp. aut.).

KONTROLA TEKSTU:
JANUSZ ZIĘCINA

KIEROWNIK ADMINISTRACYJNO-GOSPODARCZY
WOJCIECH ŚLOSARSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY
TADEUSZ MIERZEJEWSKI

KIEROWNIK DZIAŁU ORGANIZACJI WIDOWNI
TADEUSZ RATAJCZYK

PLASTYK
CZESŁAW PINTERA

KIEROWNICZKA DAMSKIEJ PRACOWNI KRAWIECKIEJ
JÓZEFA BESZTAK

KIEROWNIK MĘSKIEJ PRACOWNI KRAWIECKIEJ
MIECZYSŁAW KIDOŃ

KIEROWNIK PRACOWNI PERUKARSKIEJ
ZDZISŁAW PAPIERZ

KIEROWNIK PRACOWNI ŚLUSARSKIEJ
ANDRZEJ WOJCIECHOWSKI

KIEROWNIK PRACOWNI STOLARSKIEJ
FRANCISZEK KUBIAK

BRYGADIER SCENY
FRANCISZEK ZGAGACZ

OŚWIETLENIE
JANUSZ BOLEK
MAREK STASZEWSKI

Cena 2 zł

Redakcja programu:
HALINA SZRAM-KIJOWSKA

Okładka:
Henri Poulain

Typo Łódź. Zam. 973. Nakł. 2000. S 5