

TEATR

im. STEFANA JARACZA



OLSZTYN

ELBLĄG

Stanisław Wyspiański

WYZWOLENIE

**Rzecz napisana w roku 1902,
dzieje się na scenie teatru
krakowskiego**

Dyrektor i kierownik artystyczny
JAN BLESZYŃSKI

Zastępca dyrektora
JAN RAUBE

Kierownik literacki
BOŻENA WINNICKA

Kierownik muzyczny
JANUSZ MAĆKOWIAK

Teatr odznaczony

Złotą Odznaką Honorową
**„ZASŁUŻONYM
DLA WARMII I MAZUR”**

Odznaką Honorową
„ZASŁUŻONYM ZIEMI GDAŃSKIEJ”



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

KONRAD

Muzo, chcę naród przedstawić.

MUZA

*A, to musi odbywać się tak,
by naród mógł się bawić.*

„Wyzwolenie”, akt I

Stanisław Wyspiański

WYZWOLENIE

O s o b y :

Konrad	EDWARD WNUK
Robotnik	* * *
Reżyser	JERZY STASIUK
Muza	JANINA BOCHEŃSKA
Karmazyn	JÓZEF CZERNIAWSKI
Holysz	ANTONI CHĘTKO
Prymas	ROMAN SZMAR
Kaznodzieja	RYSZARD OLSZAK
Prezes	KONRAD WAWRZYŃIAK
Przodownik	JERZY BOŃCZAK
Mowca	ANDRZEJ WALDEN
Ojciec	WŁADYSŁAW BADOWSKI
Syn	ROMAN MICHALSKI
Harfiarka	ZINAIDA ZAGNER
Starzec	WACŁAW RYBCZYŃSKI
Córki	JOANNA BIESIADA
	SONIA CIESIELSKA
	HALINA LUBACZEWSKA
	LUBOMIRA TARAPACKA
	ROMAN MICHALSKI
	WACŁAW RYBCZYŃSKI
	ANDRZEJ SKUBISZ
* * *	JAN BŁESZYŃSKI

Maski

JERZY BOŃCZAK, ANTONI CHĘTKO, JÓZEF CZERNIAWSKI, ROMAN MICHALSKI,
RYSZARD OLSZAK, WACŁAW RYBCZYŃSKI, JERZY STASIUK, ANDRZEJ WALDEN

Scenografia:

WŁADYSŁAW WIGURA

Układ tekstu i inscenizacja:

JAN BŁESZYŃSKI

Muzyka:

MARIAN SAWA

Układ ruchu:

WITOLD GRUCA

Asystent reżysera:

ANDRZEJ WALDEN

Kontrola tekstu:

JADWIGA CHĘTKO

Przedstawienie prowadzi:

JULIAN ZAGWOJSKI

Dziesiąta premiera sezonu XXVII dnia 15 kwietnia 1972 r. w Olsztynie

WSPÓLBRZMIENIE JEST TU SEDNEM SPRAWY

Najistotniejsza rola Wyspiańskiego polega na tym, że stworzył kilka dzieł, w których jak nikt inny wyraził nastroje, pragnienia i tęsknoty swego pokolenia, w których ukazał nurtujące je sprzeczności, i którymi jednocześnie ujarzmił w pewien sposób wyobraźnię narodową. Narzucił jej pewien tok myślenia, pewną problematykę, z którą następne pokolenia — czy chcą czy nie chcą — muszą się liczyć. I tę siłę zachował Wyspiański także i w latach późniejszych, niezależnie od tego, że jego popularność zaczęła zanikać i że dokładniej znano go w coraz węższym kręgu. Często wielkie pomysły popularyzują się w niewiadomo jaki sposób, jak gdyby niosła je sama atmosfera. Nadają kierunek myślom innych twórców, choć świadomość ich źródeł zdaje się zanikać. Ukazanie tych źródeł po pewnym czasie jest dla nowych odbiorców niespodzianką radosną i mającą w sobie coś z olśnienia.

Obserwując publiczność większości powojennych przedstawień Wyspiańskiego, odnosiłem na ogół wrażenie, takiego świątecznego zaskoczenia. Na pewno nie nowe (już dzisiaj znacznie mniej nowe) formy dramatyczne i teatralne były tym,

co najsilniej przemawiało ze sceny do widzów: zasłuchanych, zakłopotanych nieraz trudnością i niejasnością poszczególnych myśli i fragmentów, ale jednocześnie instynktownie zdradzających, że te myśli poruszają w nich jakieś bardzo istotne pokłady uczuciowe. I sądzę, że od analizy tych związków z dzisiejszą widownią należałoby rozpocząć rozważania o odradzającym się znaczeniu Wyspiańskiego.

W ten sposób — powiedziałaby ktoś ironicznie — zbliżamy się do takiego pojęcia o nim, jakie zarysowano ongiś, nazywając go „wieszczem”? To słowo może zdenerwować naszych drogich prymitywnych racjonalistów. Ale chodzi o treść, nie o słowo. Mówimy o poezji politycznej, zaangażowanej w walkę filozoficzną i moralną, mówimy o odbiciu w sztuce przeżyć narodu, o szkole — trudnej, skomplikowanej i nieraz bolesnej — narodowego czucia. A ponieważ w obecnej chwili sprawy te znów stały się dla naszego pokolenia szczególnie ważne i nabrzmiały, łatwo pojąć, że taka literatura (bo powtórzmy, iż to właśnie, a nie stylistyka stanowi istotę literatury, w tym leży jej wielkość i siła, i tym udziela ona głębszej atrakcyjności teatrowi) nagle zaczyna brzmieć wspaniale. A właściwie — współbrzmieć. Współbrzmienie jest tu sednem sprawy (...)

Sam Wyspiański miał (między innymi), tyle wspólnego ze swoim bohaterem „Wyzwolenia”, że będąc umysłowością bardzo artystowską i oddychającą artystowską atmosferą, jednocześnie objawiał niezwykłą wrażliwość wobec życia społecznego, narodowego; i po tę przede wszystkim problematykę sięgał w swoim pisarstwie. Dlatego możemy dziś spotkać na kartach jego dramatów myśli, które mamy ochotę zestawiać z naszymi własnymi refleksjami, zrodzonymi z innych, późniejszych doświadczeń.

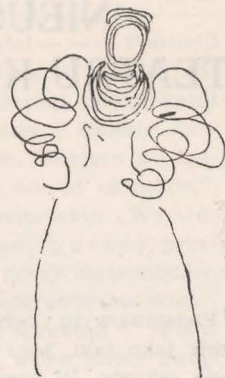
Edward Csató: „W związku z premierami: Wyzwolenia”, „Teatr” nr 3, 4, 1958 r.



„Tam-tam” nazywa się narzędzie
w orkiestrze, które dzwon udaje.
Jak mówią teatralne zwyczaje,
używa się mniej więcej wszędzie,
gdzie się do sztuki dzwon dodaje.
A więc w „Kościuszcze” do przysięgi,
z dna wód w „Zaczarowanym kole”;
raz się z nim w górne idzie sprzęgi,
raz się znów staje z nim na dole.
Jest „tam-tam” rzeczą właśnie taką,
że zawsze się w nią tłucze jednako.
Wrażenie, jakie wywołuje,
jest tym, co w sobie kto poczuje.
„Tam-tam” jest w stanie dzwon

Zygmuntów

z przedziwną oddać dokładnością,
wazy zaś ledwo kilka funtów
i każdy dźwignie go z łatwością,
co uprzystępnia szerszej masie
w teatrze drzeć przy tym hałasie,
imitującym nastrój dzwonu
z przedziwną subtelnością tonu.



O Zygmuncie! słyszałem ciebie
i natychmiast poznam, gdy usłyszę.
Niech ino się twój głos zakolebie
i przenikliwy wżre się w ciszę,
niech ino wpadną pierwsze tony,
już wiem: żeś Ty jest w ruch puszczony,
że wołasz, wołasz: PÓJDŹCIE ZE MNA,
i wołasz wiek już nadaremno.
Oni się, co najwyżej zastłuchają,
i oczy mgłą im łez napłyną.
A gdy ty wołasz: WZNIJDŹ, POTĘGO,
wrażenia u nich pierwsze miną.
A gdy ty wołasz: DZIEJÓW KSIĘGO,
ROZEWRZEJ KARTY NAD NARODEM.
NARODZIE, WRÓŻĘ,
ZMARTWYCHWSTANIESZ,

choć stoją jeszcze, choć czekają,
czekają: kiedy brzmieć przestaniesz
i ton ostatni twój zawarczy...
Gdy więc za tobą pójść nie godni,
a częstych wrażeń tęsknią głodni:
na ten użytek „tam-tam” starczy.

„Wyzwolenie” akt I

NIEUSTANNA TEATRU KONIECZNOŚĆ

Podstawowym bohaterem „Wyzwolenia” jest teatr jako taki, jego swoistość, jego urzędzenia, jego sekrety. W kręgu akcji zamyka się oczywiście coś bardziej od teatru ważnego. Wkracza w tę akcję sprawa narodu, Polski, polskiej poezji, polskich ran — ale wszystko w teatrze, jakby w swoim luźnym odbiciu. Nieustanna z teatrem analogia, nieustanne przywoływanie teatru, dla idei „Wyzwolenia”, nieustanna więc teatru konieczność. (...)

Zdaje mi się, że „Wyzwolenie” najgłębiej i najwyraźniej złączyło się zarówno z teatrem krakowskim jak i z dyrekcją Pawlikowskiego. Solski (czy Solski plus Alfred Woycicki?) trafnie we „Wspomnieniach” zauważa, że emocjonalnej protoplazmy „Wyzwolenia” szukać należy w inauguracyjnym, w dniu 21 października 1893 r. odbytym wieczorze, jakim w postaci publicznej próby generalnej Pawlikowski rozpoczął swoją dyrekcję teatru krakowskiego. Autorzy „Wspomnień” szczegółowo opisują tę próbę, a w niej, po zakończeniu pierwszej części widowiska, nieoczekiwaną parabazę:

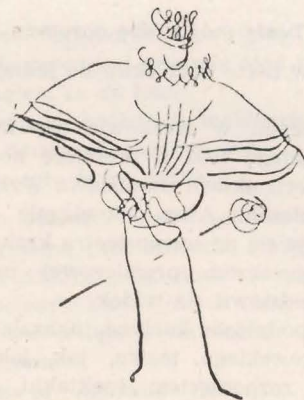
„...gdy znów podniesiono kurtynę ukazała się pusta scena, bez dekoracji, bez aktorów. Nagie mury, teatr bez złudy! Po chwili weszli maszyniści i zaczęli ustawiać dekoracje. Gdy wszystko było gotowe weszli aktorzy grający w „Konfederatach” — — — a z głębi kulis wszedł prawie niepostrzeżenie Pawlikowski. Skontrolował każdy szczegół urzędzenia, niejedno kazał

zmienić, co natychmiast wykonano — — — rozpoczął próbę światła — — — Podzielili się kilkoma jeszcze uwagami z Kotarbińskim, ze mną i ze Spitziaрем, potem kazał wygasić wszystkie światła i spuścić kurtynę. Widownia milczała. Dopiero po kilku sekundach zatrzęsała się od oklasków”.

Wystarczy początek pierwszego aktu „Wyzwolenia” zestawić z tym nastrojem pustej przestrzeni scenicznej, z pokazem pracy maszynistów, a może i z momentem „Konfederatów barskich”, dziełem tego samego twórcy, któremu i Konrad żywot swój zawdzięcza, a ten nowy związek Wyspiańskiego z teatrem krakowskim zarysuje się bodaj nieodparcie — i da ostateczne uzasadnienie, że w „Wyzwoleniu” ...

RZECZ DZIEJE SIĘ NA SCENIE TEATRU KRAKOWSKIEGO

Adam Grzymała-Siedlecki
„Wyspiański i teatr”. Praca zbiorowa
wydana przez Teatr im. J. Słowackiego,
Kraków 1957



Z MYŚLĄ O INNYM TEATRZE

Mylne byłoby mniemanie, że Wyspiański pisał swoje dramaty wyłącznie z myślą o małej scenie krakowskiego teatru. Wiedział, iż nazbyt dobrze, że teatr prowadzony na zasadach dochodowości, wiele ze swej strony uczynił, udzielając gościny ledwie trzeciej części jego dramatów, ponieważ ich wystawienie zawsze wymagało nowych wydatków i olbrzymiego nakładu pracy. Wiedział o tym, lecz nigdy nie zniżał się do kompromisu z tym stanem rzeczy. Większość swoich dramatów tworzył z myślą o innym teatrze, dobrze znanym jego wyobraźni, z myślą o innych aktorach, z którymi w marzeniach się przyjaźnił.

Pisał te dramaty dla swojej wymarzonej idealnej sceny, sprawdzając wyniki na deskach tej sceny, licząc się z wymaganiami idealnej widowni. Stąd różnice między „editio princeps” jego niegranych nigdy sztuk, a ich następnymi wydaniem; stąd zmiany, poprawki i udoskonalenia.

Dotknięty straszliwą chorobą Wyspiański zamknął się w swoim domu i odtąd pisał wyłącznie dla tego idealnego teatru.

Teatr mój widzę ogromny

— napisał w liście poetyckim do jednego z przyjaciół. (. .)

Teatr Miejski w Krakowie zapowiedział na sobotę 28 lutego 1903 r. premierę nowego dramatu w trzech aktach Stanisława Wyspiańskiego pt. „Wyzwolenie”. Afisz lakonicznie wyjaśniał: „Rzecz dzieje się na scenie teatru krakowskiego”. I zaprawdę oczom premierowej publiczności dziwny przedstawił się widok.

Gdy się podniosła kurtyna, ukazała się pusta scena krakowskiego teatru, tak jak wygląda ona przed rozpoczęciem spektaklu, pogrążona

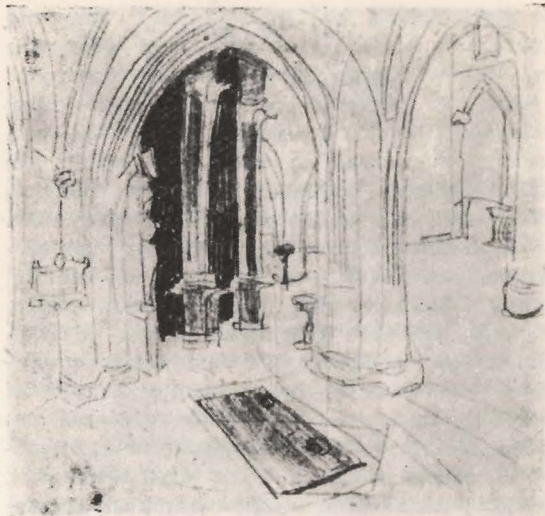
w ciemnościach, bo „jeszcze gazu i lamp nie świecono”. Scena pusta, jest w niej tylko paru robotników, którzy „głowy wsparli strudzone” i siedzą w milczeniu „pod ścianą, gdzie kulisy składano”, cierpliwie czekając na przybycie tych, którzy ich wezwą do codziennej pracy. Ale „choć kurtyny zakłęte, widowisko zaczęte”, bo wszedł Konrad, bohater Mickiewiczowskich „Dziadów”, których wystawienie Wyspiański niedawno umożliwił, przyjmując w inscenizacji swoją własną metodę, metodę szekspirowską. Konrad, którego Wyspiański świeżo odczytał, przemyślał i przetworzył, obdarzając nowym życiem, przepuszczając jego problem przez pryzmat własnego intelektu, aby wreszcie rozwiązać niepokojącą umysł Polaków zagadkę na swój sposób i własną sztuką na scenie Myśli Narodowej, z której jak Szekspir w „Hamlecie”, jak Mickiewicz w „Dziadach”, uczynił zwierciadło własnego życia; i to tak, że czyny bohatera, występującego w tragedii, będą czynami Wyspiańskiego, katastrofa, którą ściągnął, spadnie na Wyspiańskiego, a wyzwolenie Konrada będzie wyzwoleniem Wyspiańskiego.

Bohater, wszystkim dobrze znany, wchodzi w takiej postaci, w jakiej wszedł ze sceny z końcem mickiewiczowskiego dramatu; bohater, z którego ust zaledwie wczoraj publiczność słyszeć mogła te słowa:

*Ja kocham cały naród! — objąłem w ramiona
wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia,
przycisnąłem tu do łona,
jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec:
chcę go dźwignąć, uszczęśliwić,
chcę nim cały świat zadziwić...*

Ten sam bohater może zaledwie wczoraj, może przed tą samą publicznością, wyzywał do walki Boga, by zdobyć „rząd dusz” w narodzie, i „rządzić czuciem”, które jest w nim; Konrad Mściel znowu wstępuje na scenę, by dokończyć swego dramatu.

Będzie to komedia dell'arte, a jej tema-



Stanisław Wyspiański. Przypuszczalny szkic dekoracji do „Polski Współczesnej”, „Wyzwolenie” akt II i III.

tem przypowieść o Polsce współczesnej, improvizowana przez „najlepszych aktorów świata” w tragikomiczno-historyczno-sielsko-patetyczno-pompatycznym stylu. (...)

Grając tę „Boską komedię” dell’arte przed publicznością, przed sumieniem narodu — Klaudiusza, pogrążają go w ciemną otchłań polskiego inferno; grają dziwny dramat Konrada, brzmiący jak „pacierz, co płacze, i piorun, co błyska”.

„Sztuka grana się kończy; nie kończy się myśl Konradowa”. Wszyscy inni wychodzą z ról, choć pozostają w kostiumach. Robotnicy „rozbierają dekoracje i płótna, odstawiają je w kąty...” Tylko Konrad nie wychodzi z roli: dla niego czyn spełniony jest czynem prawdziwym nie fikcją, czynem a nie gestem. Zbudzony jak gdyby z głębokiego snu przez zbierających się do odejścia aktorów, nie poznaje miejsca, gdzie się znajduje.

Konrad zostaje „sam już na wielkiej, pustej scenie”, w której zawarta jest jego niemoc i jego

siła. Wszedł w Świątynię wielką, ciemną, ku której dążył, lecz teraz już nie wie, dokąd dąży. Na proch się jego myśl skruszyła... nie wie, jak wyjść z kręgu czarów Sztuki. Zostaje zupełnie sam.

Czy jesteś, Polsko tylko ze mną?

— rzuca w pustce rozpaczliwe pytanie.

Leon Schiller: w tomie „Myśl teatralna Młodej Polski”, Warszawa 1966.

SZTUKA KTÓRA NIE DEKLAMUJE

Słusznie powiedział Stanisław Brzozowski, że Wyspiański wtedy myśli jasno i logicznie, kiedy myśli kształtami i obrazami.

Dzięki temu symbole Wyspiańskiego nie są jedynie chwytem literackim pełniącym funkcję dekoracji, ale niejako organicznie, w sposób konieczny wynikają z jego myśli i koncepcji artystycznych. Rola ich nie ogranicza się zatem do tłumaczenia myśli na język plastyczny, do przekazywania w sposób zmysłowy pewnych wartości duchowych. Bo kiedykolwiek Wyspiański

dochodzi na drodze poznania intuicyjnego do jakichś uogólnień, zawsze wyniki przemyśleń narzucają mu się w postaci symbolu. I dlatego też w przeciwieństwie do mdłych — może i poetycznych, wyrafinowanych, wdzięcznych czy nawet wzruszających, ale przecież mdłych — symboli modernistycznych, symbole Wyspiańskiego żyją.

A cały ten proces nabiera jeszcze intensywności dlatego, że tak często — niemal zawsze — rozwija się u Wyspiańskiego wedle prawideł snu.

Zwróćmy uwagę, przecież nawet wtedy, kiedy pragnie odsłonić najgłębszą tajemnicę psychiczną którejś z „rzeczywistych” postaci dramatu, niewidoczną „harpie” która opanowała jej duszę, która ją dręczy i kieruje jej postępowaniem, nawet wtedy ucieka się do charakterystyki zewnętrznej. Odwołuje się do kształtów istniejących i dobrze znanych. Gdzieś się je widziało, potem zapadły pod próg świadomości, a teraz ożywają nagle życiem pozornie samoistnym. Nie ma w nich nic przerażającego, pojawiają się obojętne niby martwe przedmioty ze snu czy zniemacka powracające wspomnienie.

To nie tylko wynik wyboru artystycznego, aniżaden „chwyt” literacki, choćby i w najlepszym znaczeniu tego słowa. Świadczy o tym najlepiej uprzywilejowane miejsce, jakie pośród jego tematów zajmują układy charakterystyczne dla koszmaru, zmory dręczącej wyobraźnię we śnie. (...)

Ale odkryciem najdonioślejszym, którego dokonał w trakcie tych poszukiwań, było zmieszanie postaci „rzeczywistych” z historycznymi czy mitologicznymi. Pomysł naprawdę twórczy, efekty niezwyklej mocy i subtelności zarazem. Wyspiański mógł bowiem korzystać z tych kombinacji niczem z tematów muzycznych rozwijając je i przeplatając, a „rzeczywistość”, którą przedstawiał, wzbogacił o nowy, dziwny i pociągający wymiar odsłaniający naszej wyobraźni świat nierzeczywisty, pełen nieskończonego, niepochwytanego czaru, narastającego jak muzyka. (...)

Wyspiański cudownie zrozumiał, że istnieje wielka sztuka niezwykle bogata, bo wzbogacająca, sztuka która nie deklamuje, ale podpowiada, a dzięki temu, potrącając jakąś strunę w duszy słuchacza, wydobywa szczególnie różnicowane i długo pobrmiewające tony harmoniczne. Cóż za triumf w porównaniu z naturalizmem i opisowością pisarzy, którzy uważali za swój obowiązek mówić wszystko do najdrobniejszych szczegółów!

Claude Backvis: „Wyspiański i polska koncepcja dramatu”, „Pamiętnik Teatralny” z. 3—4, 1957 r.

Wyuczono papugę wyrazów o sztuce,
przyznać trzeba, że łatwość miała w tej
naucze;
więc gdy wyraz „secesja” wymawiać
pojęta,
witała tym wyrazem wszystkie nowe
dzieła.
Więc styl mój krzesel z lekarskiego domu
nazwała „secesyjny” — płynnie i bez
sromu.
Czekać trzeba cierpliwie, aż po pewnym
czasie
nowy frazes papudze w pamięć wbić
znów da się.
Jakkolwiek rzecz ta kształtu Sztuki nie
odmieni,
frazes jednak wystarczy, by Myśl diabli
wziemi.

2 marca 1905

PRZED WSZYSTKIM DRAMAT OSOBISTY

KONRAD

*Sam już na wielkiej pustej scenie.
Na proch się moja myśl skruszyła.
Wstyd mię i rozpacz precz stąd żenie. —
Na Świętym-Krzyżu północ biła.*

*Kędyż się zwrócę? Wszędy nicość,
wszędy pustkowie, pustość, głusza;
tęskni samotna moja dusza
i nad mą dolą płacze litość.*

*Z czym pójdę do dom, smutny, biedny?
Na proch się moja myśl skruszyła:
niewolnik wielkiej myśli jednej,
w niej moja niemoc, moja siła.*

*Czy jesteś, Polsko — tylko ze mną?
Sztuka mię czarów siecią wiąże:
w Świętynię wszedłem wielką, ciemną —
dążyłem, — nie wiem dokąd dążę.*

*Pogasły światła, co świeciły,
rzucone w płóciem wielkie łuki,
łachmany, co świątynią były.
Jak wyjdę z kręgu czarów Sztuki?*

„Wyzwolenie”, akt III

Wyspiański wcześniej pojął, że jego misją historyczną była budowa teatru ogromnego, o którym tylko marzyć mogli jego poprzednicy. Po powrocie z Paryża w roku 1894 dobrze już wiedział czego chce. Do urzeczywistnienia wielkich planów zabrał się jednak dopiero w 1897 i z przerażeniem stwierdzamy, że na ich wykonanie pozostało mu zaledwie dziesięć lat. Niczem Proust rozpocznie też Wyspiański rozpaczliwe wyścigi z czasem. Stąd gorączkowy pośpiech, o którym trzeba pamiętać, zanim się go oskarży o niedbalstwo. Skądże miał brać czas na poprawność, nie mówiąc już o doskonałości? Wiemy, że godził się zaczynać od nowa, ale poprawiać — nigdy. I tylko za tę cenę zdołał wypełnić swoje powołanie.

Powstała w tak krótkim czasie twórczość Wyspiańskiego imponuje rozmiarami, różnorodnością i ambicją. Jego prace krytyczne, a zwłaszcza lirykę — niezgrabną, ale wzruszającą — trzeba by omówić osobno. Dramatów naliczymy szesnaście, chociaż warto by do nich doliczyć rapsody, w których także utajony jest dramat. Dla przejrzystości chciałoby się podzielić tę twórczość na kategorie: na dramat antyczny, współczesny, historyczny i fantastyczny. Taki podział niepotrzebnie rozbiłby jednak harmonijną całość, zacierając jednocześnie ewolucję myśli i techniki Wyspiańskiego. Łatwo odgadnąć, że na scenie Wyspiańskiego żarzy się przede wszystkim jego dramat osobisty. Wszystkie inne są tego żaru światłem lub odbiciem. Nikt przed nim silniej nie nasycił, żeby nie powiedzieć: przesycał swego teatru myślą i symbolami. Nigdy jeszcze teatr nie wydawał się do tego stopnia fun-

Kochany Panie,

*I ciągle widzę ich twarze,
ustawnie w oczy ich patrzę —
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze.*

*Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.*

*Jak sztuka jest sztuką moją,
melodię słyszę choralną,
jak rosną w burzę nawalną,
w gromy i wichry się zbroją.*

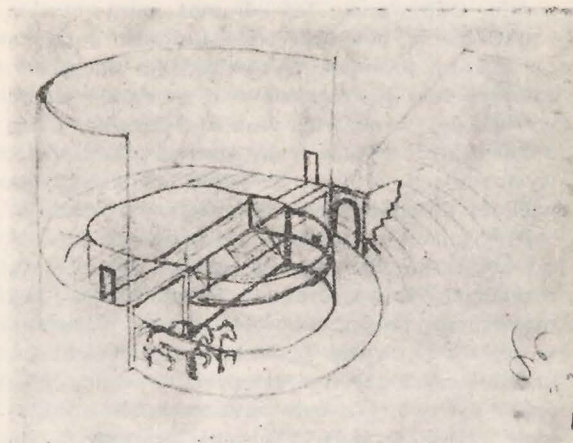
*W gromach i wichrze szaleją
i gasną w gromach i wichrze —
w mroku mdlejące i cichsze —
już ledwo, ledwo widnieją —
znów wstają — wracają ogromne
olbrzymie, żyjące — przytomne.*

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

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

6 sierpnia 1904

(List do Adama Chmiela)



Stanisław Wyspiański. Projekt teatru, 1905 r.

REZULTAT PRZERAŻAJĄCEJ REZYGNACJI

Zdarzenie tak codzienne, jak przedstawienie teatralne jest dramatyczne, znaczy kryje w sobie tajemnicę przeszłą. Dramat jest skonstatowaniem faktu. Fakt nigdy nie jest; mocą swej istoty zawsze był. Jaka jest przeszłość przedstawienia teatralnego, które razem z poetą i aktorami jest wynikiem woli, wyroczonej i ostatecznej, faktu, czynu, rezygnacji. Jak widać: jest to forma tego nowego dramatu Wyspiańskiego. Tu nic się nie dzieje teraz, dzieło się dawniej. Z aktu w akt zmierza ku temu, co jest teraz, Początek i koniec nie różnią się niczym. Ludzie nie zmienili się wcale, ani rzeczy — może po-

zornie. Odbywa się ten dramat poza czasem i przestrzenią, ponieważ trwa, ile czasu potrzeba na to, aby promień, wychodzący z oka poety, zatoczył koło i wrócił do oka. A dzieje się to w rozległej wyobraźni. Jest to Marzenie, które wyrasta z prawdy, więc jest prawdą. Ten poeta, wystawiający dramat, ta scena, te kulisy dla wielkiej świadomości są rezultatem przerażającej rezygnacji, są końcem, (Rezygnacja nie znaczy koniecznie akt rozpaczny lub pokory) — bywa rozmaicie). Nowy dramat Wyspiańskiego jest magicznym kołem, albo też sceną, w której, w tej duszy, w tej przeszłości, dzieje się coś, knowa i czyni, gdy tymczasem na zewnątrz cicho jest i martwo, jak było zawsze. Wielkie i rozległe czyny, igrające z losami, dramaty — te dokonywują się w duszy, w przeszłości — teraz człowiek jest już tylko smutkiem marzącym. Dramaty odbywają się w duszach radosnych, które umieją porzucić szczęście zdobyte. Ten dramat jest zatem wnętrzem, z którego nie ma wyjścia, jakby z celi więziennej o zapartych drzwiach.

Stanisław Lack: „Studja o St. Wyspiańskim”, Częstochowa 1924

PRAWDA RZECZYWISTOŚCI

Rozpatrując (...) osnowę „Wyzwolenia”, na razie wyłącznie z realnego punktu widzenia, *sub specie diei*, to jest schowawszy wszystkie sprawy odwieczne pod korzec, spostrzeżemy na pierwszy rzut oka, że motyw kontrastowy, podjęty przez poetę już w „Weselu”, tu stanowi mocno pogłębione, fundamentalne założenie dzie-

ła, i to nie tylko jako składowa część jego treści ideowej, ale także jako pomysł artystyczny i dekoracyjny w postaci kontrastu teatru i rzeczywistości tudzież ich analogii. Ukryta poniekąd w „Weselu” satyryczna tendencja autora przez ten namacalny i oczywisty symbol uwydatnia się, zyskuje na wyrazistości.

W tym motywie, przeciwstawiającym nagą prawdę rzeczywistości i kapryśną iluzję teatru, wiążą się zaś, spotykają i krzyżują wielorakie, różnorodnie załamane momenty tragiczne ucieleśniającego się ideału. I tak: oznacza tu teatr w symbolicznej przenośni zwykłego fenomenu życia komedii ideału, którą wspólnymi siłami, z rutyną i w zgranym ansamblu, w kostiumach, każdy w swej roli, jak kogo stać, przebieczujemy w niedzielę i święta. Oznacza humbug, blagę, pozę, gest, krasomówczą swadę i bohaterski górny lot od parady. Oznacza marną parodię uczuć, szych, i szminkę, tragiczną maskę i kaznodziejski ton, patriotyczne zapusty, karnawał oddeklamowanej martyrologii, rewolucyjne kulisy, reduty, bal kostiumowy, fajerwerk i wodotryski, pioruny na bębnoch, tradycyjne tam-tam. (...)

Ale poza tą piękną satyrą (o! przyschnie nam na twarzy ślina, przyschnie, rękę, do tygodnia w pośmiertną maskę bezducha!) — poza tą satyrą oznacza teatr w dalszej figurycznej metonimii, już w szerszym rozumieniu rzeczy, przy bardziej smętnym roztkliwieniu pobłażliwej jakoby tolerancji, kategorię poetyczności w ogóle, poetyczności świadomej czy mimowolnej, poetyczności jako niezbędnej dawki tlenu dla płuc, dławiących się w dusznym powietrzu pospolitej szarzyzny, poetyczności jako chwilowej wentylacji zanieczyszczonej atmosfery, jako swobodnego niby tchnienia inwalidów duchowych, na jedno choćby mgnienie oka zdobyte „w niemałym trudzie dla pokrzepienia serc”. (...)

Duchowy rozwój zróżniczkowany tu przez podział pracy; poetyczni rozpadają się na wytwórców i odbiorców. Poetyczność staje się normalną

funkcją społeczną: miarowym oddechem duszy narodowej — przeobraża się w stałą pozycję narodowego dorobku, tworzy zwyczajowy, tradycyjny repertuar narodowych ideałów. Jest to poetyczność zawodowa, poetyczność oficjalna, reprezentacja i ekspozytura poetyczności, poetyczność z obowiązku, periodyczna, stale za abonament lub bilet wstępu pozująca. Wypływa z jałowej potrzeby wymiany myśli, wypowiedzenia się czy popisu z jednej strony, z gonitwy wrażeń, godziwej rozrywki, budującej zabawy, z drugiej.

*Sztuka będzie, gdy przyjdzie publiczność,
i kwita.*

*Teatr dla publiczności jest — publika cení.
Trzeba umieć ją zająć — entuzjazm jest, jeśli
ktoś umie na tych strunach zagrać jak*

na harfie;

*jeśli nie umie, nie ma na co się porywać.
Gadaj sercem, a będą głową przytakiwać,
jak gdybyś sercem grał...*

„Chcesz przedstawić naród? A, to musi odbywać się tak, by naród mógł się bawić. Więc się odbywa wszystko za wspólną umową, a na rozpoczęcie gra się poloneza, jeśli polski temat, i rzuca jako pierwszą kartę wielkie Słowo”.

Recepta? Bierze się dwa deka mąki, trzy gramy trudu, litr pasji, bólu, skarg, żalu, smętku, lęku, grozy i litości. Przybiera się pozę goryczy i zmęczenia, zapowiedzi, wróżb i proroctwa, rzuca się na scenie lub w okładce wykrzykniki wyrzutów, spowiedzi, oskarżeń, chłosty i tworzy się tak współczesną Polskę, sercem szczerym, tak jak ją widzimy współcześnie dokoła. (. . .)

Wszak mamy narodową scenę:

*dwadzieścia kroków wszecz i wzdłuż.
Przecież to miejsce dość obszerne,
by w nim myśl polską zamknąć już,
by się te iskry ducho-żerne,
co u rozstajnych siedzą dróg,
zeszły tu wszystkie za nasz próg
w światło kinkietów — zacząć ruch.*

Cóż za rola? Co za czyn tragiczną inscenizować grę! Stawiać węgielne kamienie polskiej sztuce teatralnej; dłużyć repertuar polskiego Bayreutha, Olimpijskich Igrzysk, kłócić się o sceniczną Kolebę na Gubałówce! Kunsztem sztuki galwanizować trupy i zgrywać się do nitki, aż się ten plomień, co gorze, wypali, aż się to serce, co bije, przekrwawi. A jednak „Wyzwolenie”. I oto nowa cyfra w złotym kalendarzu polskiego teatru, płonąca żagiew, którą ten królewski Spowiednik duszy narodowej z brutalnym rozmachem szalonego Orlanda, nieuniknione spełniając przeznaczenia, ciska pod apatycznie zadrżmane strzechy, rozkochane w sielance, baśni i elegii. Zatem sprzeczność? Czyżby? A może jeden z fenomenów nieśmiertelnej konsekwencji wieczystych niekonsekwencji, którymi jak piłką igrają złośliwie, mefistofelesowskie czeredy chochlików, jadowitych jaszczurek, sondujących sumienie podjadków z II aktu, „tej okropności ideowej i artystycznej” (jak się śmiesznie wyraził jeden z mych przyjaciół, choć także członek hamletowskiej gromady reżyserów sprawy wieczystej).

Ostap Ortwin: „O Wyspiańskim i dramacie”, Warszawa 1969

Poezjo — wiecznież cię po sprzętach
szukać trzeba,
wśród zwiędłych kwiatów,
gdy wesół wczoraj kwiat opada i omdlewa;
czyliś ty tylko jest w tych głosach
z oddalenia,
w ełach z innych światów,
urokiem snów i czarem chwil omdlenia;
czy nie ma ciebie tam, gdzie czas rozkwitu,
gdzie walka i gdzie walki przesilenia;
czyliś posągiem tylko śmierci bytu;
tym przeto duszy panująca,
że pokonanym dajesz promień słońca,
a wszystkie duchy zwycięstw uskrzydłone
wtedy twe siostry, gdy padną zwalone;
czyliś jest chwila, czyli jesteś wieczna,
czyliś jest słowo — nazwa niedorzeczna,
więc twoja siła i moc, co porywa,
ani jest chwila, ni wiekiem,
lecz sercem, czuciem, wolą —
jest człowiekiem!

15 kwiecień 1905

(W liście do Stanisława Łacka)

ODWIECZNY KONFLIKT: AUTOR—DYREKTOR TEATRU

Z korespondencji Wyspiańskiego
z Józefem Kotarbińskim

Mój Kochany Dyrektorze!

Być może, że pierwszorzędni autorowie dramatyczni oryginalni polscy pobierają taką właśnie tantiemę 10 proc.

Muszę jednak przypomnieć, że nie ma wcale takich pierwszorzędnych autorów polskich dramatycznych, których bym ja się ośmielił uznać wogóle za dramatycznych autorów.

To zaś, co pp. Tetmajer Kazimierz i L. Rydel pobierali z teatru, nie może mnie nic obchodzić, przecież „Zaczarowane koło” i „Zawisza Czarny” są to dzieła nic nie warte, jako dzieła dramatyczne.

Cóż więc mnie może obchodzić, ile ich autorowie pobierali tantiemy.

„Wesele” jest to dramat, na którym Kochany Dyrektor nie traci, teatr bywa wysprzedany, pełno jest ludzi — nie dajcie biletów za darmo byle komu to przyjdą i tak, więc nie nadużywam teatru, jeżeli chcę od wieczoru 100 Zlr, bo dla mnie to teatr zrobić może, bo jest tym razem warto, — a wszyscy inni wszelkiego kalibru autorowie „pierwszorzędni” mogą pobierać tantiemy, jakie zechcą, i mogą przeznaczać dochody ze swoich sztuk na jaknajbardziej filantropijne cele — to mnie nie może nic obchodzić.

Bardzo nad upadkiem polskiego teatru w ogólności boleję, bardzo boleję nad lichotami, w jakich siedzi teatr krakowski, bardzo boleję nad utraczaniem Pawlikowskim, który na „Legion” nie znalazł trzech tysięcy — i mam nadzieję i wiarę, i pewność, że temu wszystkiemu dam radę, a wtedy tylko stawiam żądania, gdy rzeczywiście są normalne.

Dyrektor Kochany do teatru nie potrzebuje dokładać ani do mnie dokładać. Dyrektor tylko potrzebuje dla mnie odłożyć z tego, co każdy wieczór przyniesie, te sto guldenów, o które proszę.

Dzisiaj wieczorem w teatrze być nie mogę, bo ja jestem chory wciąż i wiele mi leżać nie wolno.

Jutro rano niech Pan Czapelski do mnie wstąpi albo Dyrektor, albo Pan Kayser. — Będę oczekiwał do godziny 12-tej.

Pozostaję z wysokim poważaniem

Stanisław Wyspiański

Dnia 23/3-ego 1901, Kraków

HIPOLIT WÓJCICKI DO WYSPIAŃSKIEGO

21.IV.1904 r.

Sz. Panie! Ponieważ Sz. Pan interpelował przez osoby trzecie Dyrekcję T. w kwestii zamierzonego wystawienia „Akropolis”, przeto mam zaszczyt oświadczyć, że Dyrektor poznawszy najnowsze Pańskie dzieło doszedł z żalem do przekonania, że mimo poetycznych zalet nie kwalifikuje się ono na scenę. Rekwizyty Pańskie do „Bolesława” z podziękowaniem odsyłamy. Z głęb. szac.

Hip. Wójc.

WYSPIAŃSKI DO WÓJCICKIEGO

Sz. Panie Sekretarzu!

Przez żadne osoby trzecie nikogo o „Akropolis” nie interpelowałem.

Wypraszam sobie nadal podobnie głupie listy i głupie uwagi.

St. Wyp.

Kr. dn. 21. kw. 1904 r.

KOTARBIŃSKI DO WYSPIAŃSKIEGO

Laskawy Panie!

Za Pański list brutalny i niedorzeczny, wystosowany na ręce mego Sekretarza, zasługujesz Pan na najostrejsze skarcenie, ponieważ jednak jesteś Pan człowiekiem chorym i niepoczytalnym, przechodzę nad tą sprawą do porządku dziennego.
dn. 22. IV. 1904 r.

Kot.

Kierownik techniczny:
EDMUND GIECZEWSKI

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej: ZOFIA ZIMMER * krawieckiej męskiej: GRZEGORZ FRANKOWICZ * perukarskiej: HENRYKA GRUSZCZAK * stolarskiej: JÓZEF RESZEĆ * ślusarskiej: ALEKSANDER MARKOWSKI * malarskiej: RYSZARD GIECZEWSKI * modelatorskiej: JUSTYNA MAJEWSKA * tapicerskiej: WIKTOR JANKOWICZ * szewskiej: GERHARD FOKS * rekwizytorskiej: JAN SOKÓŁ * kierownik działu akustycznego: HENRYK KOZŁOWSKI

Koordinacja pracy artystycznej,
organizacji widowni i reklamy:
STANISŁAWA RYBCZYŃSKA

SCENA W ELBLĄGU

Kierownik administracji:
STANISŁAW MACIEJAK

Główny elektryk:
TADEUSZ GEREJ

Brygadier sceny:
ARKADIUSZ BOGDANOWICZ

Organizator widowni:
NINA BŁESZYŃSKA

SCENA W OLSZTYNIE

Kierownik administracji:
IRENA KRAWCZYK

Główny elektryk:
MIROSLAW SZOSTAKOWSKI

Brygadier sceny:
KAZIMIERZ JURGIN

Organizator widowni:
ZOFIA BAŁKO

Kierownik sceny objazdowej:
WOJCIECH STACHOWICZ

ROZEMNIARZE BEZPŁATNIE

CENA 4 ZŁ,—

W repertuarze:

Aleksander Fredro
SŁUBY PANIEŃSKIE

Jahn Patrick
KAŻDY KOCHA OPAŁĘ

W przygotowaniu:

Antoni Czechow
CZAJKA

Opracowanie
i redakcja programu:
BOŻENA WINNICKA