



**STARY
TEATR
WYZWOLENIE**

STARY TEATR

ul. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: J. P. GAWLIK

STANISŁAW WYSPIAŃSKI WYZWOLENIE RZECZ NAPISANA W ROKU 1902 DZIEJE SIĘ NA SCENIE TEATRU KRAKOWSKIEGO

AKTORZY:

E. CIEPIELA, H. HALCEWICZ, A. KAMIŃSKA,
E. KOLASIŃSKA, I. OLSZEWSKA, A. POLONY,
M. SADECKA, H. SMÓLSKA, J. GRABOWSKI,
S. GRONKOWSKI, Z. JOZEFCAK, T. JURASZ,
E. LUBASZENKO, E. LUBERADZKI, T. MALAK,
B. NOWAK, J. RADZIWIŁOWICZ,
W. RUSZKOWSKI, W. SADECKI,
M. SŁOJKOWSKI, B. SMELA,
R. STANKIEWISZ, S. SZRAMEL, J. ŚWIĘCH,
J. TRELA, E. WNUK, F. WOJCIK,
R. WOJTCOWICZ, Z. ZAZULA, M. ŻARNECKI

REŻYSERIA

KONRAD SWINARSKI

MUZYKA

ZYGMUNT KONIECZNY

SCENOGRAFIA

KAZIMIERZ WIŚNIAK

PREMIERA W STARYM TEATRZE
w dniu 10 maja 1974 r.



„DROŹDZE 1974“
nagroda „Polityki“
za działalność
która stała się
zaczynem myślenia

POLITYKA

W 11 (889) numerze POLITYKI z 16. III. 1974 r. ukazał się — pod powyższym tytułem — komunikat kolegium o przyznaniu w 1974 r. dorocznej nagrody tego pisma czterem członkom naszego teatru — twórcom jego obecnej formuły i linii artystycznej

JANOWI PAWŁOWI GAWLIKOWI
JERZEMU JAROCKIEMU
KONRADOWI SWINARSKIEMU
ANDRZEJOWI WAJDZIE

„Za nowotarską działalność teatralną,
która wzbudziła szeroki oddźwięk społeczny“.

„Wystarczy — czytamy dalej — przywołać tytuły „Dziady” oraz słynne przedstawienie szekspirowskie „Sen nocy letniej” czy „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” i „Żegnaj, Judaszu” I. Iredyńskiego w reżyserii Konrada Swinarskiego; „Proces” Kafki, „Matka” i „Szewcy” Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Jerzego Jarockiego; adaptacje „Biesów” Dostojewskiego i świeży spektakl „Nocy Listopadowej” inscenizowane przez Andrzeja Wajdę. Nie jeden sukces, lecz pasmo sukcesów, osiągniętych w ciągu niespełna pięciu lat! Każde z tych przedstawień było wydarzeniem, niejedno z nich stało się obiektem ostрых, zasadniczych sporów i czasem i napaści. Passa Starego Teatru przywodzi na myśl najlepsze okresy w dziejach sceny narodowej, jak choćby bliską niektórym przynajmniej z wymienionych twórców działalność Leona Schillera, opierając się na podobnych założeniach repertuarowych i podobnym stosunku do widza. Stary Teatr podjął więc siłami różnych indywidualności dzieło wspólne: nową interpretację wielkiego dziedzictwa narodowego i światowego — stające się zaczynem fermentu artystycznego i myślowego i wywołujące niespotykane zainteresowanie publiczności — nie tylko krakowskiej.

Stary Teatr w Krakowie, niedawno obchodzący swe stulecie, również w trzydziestolecie był teatrem dobrym. W ostatnich latach stał się sceną najżywszą, czołowym ośrodkiem teatralnym w Polsce. Mówi się i zapewne nie bez racji, iż sukcesy tego teatru w ostatnim pięcioleciu nie byłyby możliwe bez działalności poprzedników, zwłaszcza ostatniego jego dyrektora, Zygmunta Hübnera i bez wielu wymienionych aktorów. Niejeden teatr w Polsce ma długą tradycję i solidny dorobek. Od dawna wszystkie nasze sceny działają w podobnych warunkach i podług tych samych przepisów. Stary Teatr potrafi dowieść, że wbrew oporom i trudnościom, nawet przy przestarzałej pragmatyce i przy akompaniamencie nieustających rozważań „czy znowu będziemy się nudzić w teatrze?” — da się zerwać z zasadą „plus minus średnio” i stworzyć teatr żywy, ambitny, świetny.



DROŻDŻE DLA STAREGO TEATRU

nr 74 z 28. III. 1974 r.

Tegoroczna nagroda „Drożdży” przyznawana przez redakcję „Polityki” za działalność — jak głosi werdykt — „będącą zaczynem myślenia” przypadła dyrekcji i zespołowi reżyserów, skupionych wokół krakowskiego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej. Jest to fakt o charakterze ewenementu: świadczy on o zmianie stylu myślenia o teatrze, a także o jego funkcji we współczesnym społeczeństwie. Dotychczas bowiem popularne było mniemanie, że postęp wykuwa się w biurach projektowych, w laboratoriach wielkiego przemysłu, w gabinetach uczonych i nad elektronicznymi pulpitemi managerów. Kultura zaś, w szczególności zaś taka, która z natury dociera do stosunkowo wąskiego kręgu odbiorców (a więc i teatr) to jedynie ornament, ozdoba służąca wypoczynkowi intelektualnemu po trudach fizycznych lub intensywnej pracy myślowej nad ważniejszymi zagadnieniami niż — na przykład — rozterki królewicza duńskiego Hamleta. Trzeba przyznać, że teatr dość chętnie brał na siebie tę funkcję, uciekając jak od ognia od myślowej prowokacji, od angażowania również intelektu widza, obok oczu, uszu oraz rąk, służących do klaskania.

Staremu Teatrowi przypadła rola przełamania tego stereotypu. Stereotypu — dodajmy — szkodliwego społecznie, gdyż spychanie kultury na dalszy plan nie może nie zawocować negatywnymi skutkami w przyszłości, choć w terminie i skali nie dających się jeszcze przewidzieć. Stary Teatr od wielu już lat — doborem repertuaru i interpretacją — dowodzi, iż teatr może być właśnie owym „zaczynem myślenia”, że również w teatrze, podobnie jak w każdej dziedzinie twórczości ludzkiej, mogą się dziać rzeczy, przyczyniające się do — najogólniej pojmowanego — postępu.

Potrzeba było jednak czasu, by ta rola Starego Teatru została dostrzeżona. Kolejne premiery były owszem — szeroko omawiane, komentowane, opisywane, ale przez krąg profesjonalnych krytyków, ludzi teatru oraz teatralnych bywalców. Pozostawała więc ogólna, kulturotwórcza rola tego teatru w cieniu jego funkcji czysto artystycznej, dającej przecież wspaniałe rezultaty. Dopiero nagroda „Polityki” — przyznawana przecież — przypomnijmy — ludziom takim jak prof. Heliodor Muszyński czy zespół „Życia i Nowoczesności” dowiodła, że w powszechnej świadomości,

nawet pośród ludzi nie zajmujących się bezpośrednio teatrem, Stary Teatr przekroczył — rzecz można „swe kompetencje” i stał się zjawiskiem o charakterze ogólniejszym.

Staramy się omawiać każdą niemal z premier tego teatru. Relacjonowaliśmy czytelnikom takie wydarzenia artystyczne, jak premiery „Biesów” i „Nocy listopadowej” w reżyserii Andrzeja Wajdy; „Sen nocy letniej”, „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” i „Dziady” w reżyserii Konrada Swinarskiego; „Matka” i „Szewcy” oraz „Proces” w reżyserii Jerzego Jarockiego... Niedługo zapewne mówić będziemy, jak wszyscy, o „Wyzwoleniu”, znów w inscenizacji Swinarskiego. Ale aby doszukać się źródeł dzisiejszego znaczenia Starego Teatru, trzeba byłoby sięgnąć głębiej w jego przeszłość: w przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy to Władysław Krzemiński położył zręby dzisiejszego zespołu. Od 1963 roku, za dyrekcji Zygmunta Hübnera datuje się wielki wzlot teatru. Najnowsza dramaturgia obca i polska (Genet, Frisch, Albee, Jonesco, obok Witkacego, Różewicza, Mrożka, Brandysa...), świetni aktorzy, doborowy zespół reżyserów (Swinarski i Jarocki), sensacyjne, pamiętne premiery („Zmierzch” Babla, „Pokojówki” Geneta)...

Kolejny dyrektor Jan Paweł Gawlik dodał do dorobku poprzednika kolejne sukcesy. To za jego kadencji Stary Teatr zaczął odnosić sukcesy światowe („Biesy” na Sezonie Świątowym w Londynie), odbyły się najgłośniejsze premiery (takie choćby jak „Dziady”).

Stary Teatr ma znakomity zespół aktorski. Wystarczy wymienić nazwiska: Anny Polony, Ewy Lassek, ostatnio Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej, Jana Nowickiego, Jerzego Nowaka, Jerzego Binczyckiego... Grają oni obok wielu świetnych młodych aktorów, którzy tu, w Starym, mają ogromne możliwości zaprezentowania się w pierwszorzędnym rolach najlepszemu repertuarowi (romantycy!). Przypomnijmy też ilu czołowych aktorów Warszawa zawdzięcza Staremu Teatrowi (Anna Seniuk, Antoni i Wojciech Pszoniakowie, Marek Walczewski). Ale dość wyliczeń skoro i tak nie zdołam wyliczyć wszystkiego, czym Teatr im. Modrzejewskiej bogaty... Przyłączamy się do gratulacji dla dyrekcji Starego Teatru i jego reżyserów, wyróżnionych nagrodą „Drożdży”, nagrodą — nie zapominajmy — bardzo zobowiązującą. Możemy być jednak pewni, że dostarczą nam oni nie raz „zaczynu myślenia”.

Maciej Karpiński

REPERTUAR SZTUK NA 2-ch SCENACH w STARYM TEATRZE w LATACH 1970-76

Antoni Cwojdzkiński	HIPNOZA
reżyseria	Mieczysław Daszewski
scenografia	Ewa Czuba-Wróblewska
premiera	15. III. 1970 r.
ilość widzów	37 685

Arthur Müller	CENA
przekład	Kazimierz Piotrowski
reżyseria	Piotr Paradowski
scenografia	Wojciech Krakowski
premiera	18. IV. 1970
ilość widzów	28 974

Edward Albee	WSZYSTKO W OGRODZIE
przekład	Kazimierz Piotrowski
reżyseria	Jerzy Jarocki
scenografia	Lidia Mntlicz i Jerzy Skarżyński
premiera	24. V. 1970
ilość widzów	37 027

William Szekspir	SEN NOCY LETNIEJ
przekład	K. I. Gałczyński
reżyseria	Konrad Swinarski
scenografia	Krystyna Zachwatowicz
muzyka	Zygmunt Konieczny
premiera	22. VII. 1970
ilość widzów	42 386
Tomasz Łubiński	ZEGARY
reżyseria	Jerzy Kreczmar
scenografia	Andrzej Cybulski
premiera	27. IX. 1970 r.
ilość widzów	13 850
Jarosław Marek Rymkiewicz	KRÓL MIĘSOPUST
reżyseria	Bogdan Hussakowski
scenografia	Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński
muzyka	Andrzej Zarycki
premiera	11. X. 1970 r.
ilość widzów	16 047
Stefan Żeromski	UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA
reżyseria	Tadeusz Minc
scenografia	Wojciech Krakowski
premiera	20. XI. 1970
ilość widzów	23 069
Hans Krendlesberger	ZADANIE
przekład	Henryk Vogler
reżyseria	Romana Próchnicka
scenografia	Teresa Ponńska
premiera	19. XII. 1970
ilość widzów	4 726
Christopher Marlowe	TRAGICZNE DZIEJE DOKTORA FAUSTA
przekład i adaptacja	Bohdan Korzeniewski
reżyseria	Bohdan Korzeniewski
scenografia	Wojciech Krakowski
muzyka	Jerzy Kaszycki
premiera	7. II. 1971
ilość widzów	13 995
Ireneusz Iredyński	ŻEGNAJ JUDASZU
reżyseria	Konrad Swinarski
scenografia	Konrad Swinarski
premiera	14. III. 1971
ilość widzów	10 984

Fiodor Dostojewski	BIESY
adaptacja	Albert Camus
przekład	Joanna Guze
opracowanie sceniczne	Andrzej Wajda
reżyseria	Andrzej Wajda
scenografia	Andrzej Wajda
kostiumy	Krystyna Zachwatowicz
muzyka	Zygmunt Konieczny
premiera	29. IV. 1971 r.
ilość widzów	107 540
Stanisław Ignacy Witkiewicz	SZEWCY
reżyseria	Jerzy Jarocki
scenografia	Krystyna Zachwatowicz
muzyka	Stanisław Radwan
premiera	13. VI. 1971
ilość widzów	23 998
John Osborne	MIŁOŚĆ I GNIEW
przekład	W. Komarnicka i K. Tarnowska
reżyseria	Jan Maciejowski
scenografia	Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński
premiera	20. VI. 1971
ilość widzów	23 994
Paweł Landowski	POKÓJ NA GODZINY
przekład	Jan Calka
reżyseria	Romana Próchnicka
scenografia	Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński
premiera	2. X. 1971
ilość widzów	31 955
William Szekspir	WSZYSTKO DOBRE CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY
przekład	Maciej Stomeczyński
reżyseria	Konrad Swinarski
scenografia	Kazimierz Wiśniak
muzyka	Stanisław Radwan
premiera	3. X. 1971
ilość widzów	21 692
Jean Claude Carrière	NOTATNIK
przekład	Joanna Wilńska
reżyseria	Ewa Kotogórska
scenografia	Teresa Ponńska
premiera	12. XI. 1971
ilość widzów	15 877

Aleksander Fredro **ŚLUBY PANIENSKIE
CZYLI MAGNETYZM SERCA**
reżyseria Marek Walczewski
scenografia Lidia Mnticz i Jerzy Skarżyński
muzyka Stanisław Radwan
premiera 17. XII. 1971
ilość widzów 23 774

Samuel Beckett **RADOSNE DNI — KOMEDIA**
przekład Mary i Adam Tarnowie
reżyseria Bogdan Hussakowski
scenografia Krystyna Zachwatowicz
premiera 5 III. 1972
ilość widzów 9 811

August Strinberg **SJLNIEJSZA — WIĘŻ**
przekład Jan Lewandowski
reżyseria Jitka Stokalska
scenografia Kazimierz Wiśniak
muzyka Zbigniew Bujarski
premiera 25. III. 1972
ilość widzów 5 182

**SPRAWA STANISŁAWA
BRZOWSKIEGO**
scenariusz Ireneusz Kasprzysiak
Tadeusz Malak
reżyseria Tadeusz Malak
scenografia Wojciech Krakowski
premiera 25. III. 1972
ilość widzów 4 491

Jarosław Abramow **KLIK KLAK**
reżyseria Jerzy Markuszewski
scenografia Kazimierz Wiśniak
premiera 11. V. 1972
ilość widzów 83 775

Stanisław Ignacy Witkiewicz **MATEKA**
reżyseria Jerzy Jarocki
scenografia Krystyna Zachwatowicz
muzyka Stanisław Radwan
premiera 7. VII. 1972
ilość widzów 15 581

Tadeusz Różewicz **NA CZWORAKACH**
reżyseria Jerzy Kreczmar
scenografia Lidia Mnticz i Jerzy Skarżyński
muzyka Zbigniew Turski
premiera 7 VII. 1972
ilość widzów 4 870

Stanisław Grochowiak **LĘKI PORANNE**
reżyseria Wanda Laskowska
scenografia Zofia Pietrusińska
premiera 23. IX. 1972
ilość widzów 15 830

Michał Szatrow **BOLSZEWICY**
przekład Eugentusz Sztrojt
reżyseria Andrzej Przybylski
scenografia Józef Zboromirski
premiera 5. XI. 1972
ilość widzów 4 106

Stanisław Przybyszewski **GODY ŻYCIA**
oprac. dramaturgiczne i reżyseria Wanda Laskowska
scenografia Zofia Pietrusińska
premiera 18. XI. 1972
ilość widzów 22 428

Hans Krendlesberger **WYWIAD**
przekład Henryk Vogler
reżyseria Romana Próchnicka
scenografia Daniel Mróz
premiera 14. I. 1973
ilość widzów 19 181

Adam Mickiewicz **DZIADY**
inscenizacja i reż. Konrad Swinarski
scenografia Konrad Swinarski
kostiumy Krystyna Zachwatowicz
muzyka Zygmunt Konteczny
premiera 18. II. 1973
ilość widzów 69 646

David Rabe **JAK BRAT BRATU**
przekład Janina Hera
reżyseria Wanda Laskowska
scenografia Zofia Pietrusińska
premiera 6. V. 1973
ilość widzów 1 782

Mieczysław Piotrowski **MARSZ**
reżyseria Jerzy Grzegorzewski
scenografia Jerzy Grzegorzewski
muzyka Stanisław Radwan
premiera 29. VI. 1973
ilość widzów 3 973

Franz Kafka **PROCES**
Przekład Bruno Schulz
adaptacja powieści i reżyseria Jerzy Jarocki
scenografia Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński
muzyka Stanisław Radwan
premiera 13. VII. 1973
ilość widzów 29 563

Adam Kreczmar **HYDE PARK**
reżyseria Jerzy Markuszewski
scenografia Jan Polewka
muzyka Jerzy A. Marek
premiera 26. X. 1973
ilość widzów 25 690

Michał Bałucki **DOM OTWARTY**
reżyseria Jerzy Kreczmar
scenografia Jan Kościński
kostiumy Barbara Jankowska
premiera 27. X. 1973
ilość widzów 23 032

Aleksander Fredro **MAŻ I ŻONA**
reżyseria Wanda Laskowska
scenografia Zofia Pietrusińska
muzyka Jerzy Dobrzański
premiera 26. XI. 1973
ilość widzów 23 421

Stanisław Wyspiański **NOC LISTOPADOWA**
adaptacja i reżys. Andrzej Wajda
scenografia Andrzej Wajda
kostiumy Krystyna Zachwatowicz
muzyka Zygmunt Konieczny
premiera 13. I. 1974
ilość widzów 75 252

Jacek Janczarski **KOPEĆ**
reżyseria Jerzy Markuszewski
scenografia Kazimierz Wiśniak
premiera 28. II. 1974
ilość widzów 39 215

William Gibson **DWOJE NA HUŚTAWCE**
przekład Kazimierz Piotrowski
i Bronisław Zieliński
reżyseria Anna Polony
scenografia Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński
premiera 10. III. 1974
ilość widzów 30 956

Leon Kruczkowski **PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI**
reżyseria Marek Okopiński
scenografia Krystyna Zachwatowicz
premiera 9. V. 1974
ilość widzów 9 315

Stanisław Wyspiański **WYZWOLENIE**
reżyseria Konrad Swinarski
scenografia Kazimierz Wiśniak
premiera 30. V. 1974
ilość widzów 36 452

**PAN PUNTILA I JEGO
ŚLUGA MATTI**
przekład Zbigniew Krawczykowski
reżyseria Maciej Prus
scenografia Kazimierz Wiśniak
premiera 24. XI. 1974
ilość widzów 20 305

Antoni Czechow **WIŚNIOWY SAD**
przekład Jerzy Jarocki
reżyseria Jerzy Jarocki
scenografia Jerzy Konarski
premiera 1. II. 1975
ilość widzów 19 680

wg H. Stendhala **TEORIA ŚMIECHU**
z piosenkami
P. J. de Berangera
opracowanie tekstu Marta Stebnicka
i reżyseria i Piotr Skrzynecki
scenografia i Kazimierz Wiśniak
premiera 8. III. 1975
ilość widzów 2 652

Antoni Czechow *NIEDŹWIEDŹ, OŚWIADCZYNY*
przekład Artur Sandauer
reżyseria Jerzy Błnczycki
scenografia Kazimierz Wiśniak
premiera 15. III. 1975
ilość widzów 20 541

Stanisław Tym *ROZMOWY PRZY WYCINANIU
LASU*
reżyseria Jerzy Markuszewski
scenografia Kazimierz Wiśniak
premiera 19. X. 1975
ilość widzów 11 216

Bohdan Urbankowski *BIAŁE OGRODY*
reżyseria Romana Próchnicka
scenografia Bolesław Greczyński
muzyka Zygmunt Konieczny
choreografia Jerzy Maria Birczyński
premiera 17. XII. 1975
ilość widzów 6.486

ROZMOWA PO PRÓBIE

Jan Błoński — Konrad Swinarski

JAN BŁOŃSKI: Patrząc na próby, odnoszę wrażenie, że twoją największą troską jest „ucieleśnienie” Konrada. Żeby, broń Boże, nie okazał się tylko symbolem, żeby zachował ludzki wymiar...

KONRAD SWINARSKI: Konrad walczy nie tylko o ideały, walczy także o swoją świadomość i dlatego jego „wyzwolenie” ma wiele znaczeń. Staralem się w praktyce sprowadzić do wspólnego mianownika wyzwolenie od własnej klątwy i wyzwolenie narodu od jego klątwy.

JB: Ale chyba jest tak, że po to, aby rozumieć, na czym ta klątwa polega, trzeba sobie najpierw powiedzieć, kim są maski. Było kilka interpretacji... Albo, że to ucieleśnienie sprzecznych myśli Konrada. Albo, że to aktorzy, z którymi on dyskutuje o przedstawieniu, jakie właśnie inscenizuje w teatrze. Albo wreszcie, że to „rzeczywiści” ludzie, ściślej, wyobrażenia ludzi, którzy otaczają Konrada w jego życiu.

KS: Mnie się zdaje, że o maskach można nieskończenie... Po prostu poddałem się jednej myśli, mianowicie tej, że jeżeli Wyspiański w sobie i swoim bohaterze, Konradzie, widzi człowieka, który dąży do jakiejś prawdy, to maski są społeczeństwem, które przestaje na półprawdach. One są ukształtowane jak ludzie, którzy, że tak powiem, nie podlegają zmianie i nie wyciągają konsekwencji z własnych dążeń. Ja tu widzę poprostu odbicie całego społeczeństwa, klas, warstw, obozów, typów ludzkich. Dlatego wprowadziłem maski, o których nie ma autorskiej informacji, począwszy od Franciszka Józefa albo austriackiego policjanta, który przecież mówił po polsku...

JB: Słowem, podkładasz pod maski wyobrażenia postaci, które otaczały Wyspiańskiego w realnym świecie 1902 roku.

KS: Tak, tylko te maski zmieniają się w miarę akcji jakby w opiekunów, a potem w lekarzy Konrada.

JB: Problem tylko, czy one go leczą czy dręczą...

KS: W swoim mniemaniu go leczą, a w jego mniemaniu dręczą. Mnie się zdaje, że ta sprzeczność musi być zachowana do końca. Napaść masek nie jest jednoznaczna, one go napadają w jego wyobraźni.

JB: To prowadzi do nowego pytania... Jak wiadomo, „Wyzwolenie” miało dwa zakończenia.

KS: Trzy.

JB: Trzy?

KS: No, bo jedno napisał, a potem skreślił.

JB: Ja właśnie o tym myślę. Jeżeli pokaże się na scenie słowa zapisane w didaskaliach — owo wymarzone „wyzwolenie” Konrada w nieokreślonej przyszłości — pozostanie wrażenie, że bohater wygrał, wygrał nie tylko jako idea, także jako człowiek. Jeśli zaś skreśli się te refleksje poety — jak on to sam zrobił w wydaniu z 1906 roku — to Konrad okaże się bohaterem bardziej tragicznym.

KS: Chyba Wyspiański nie rezygnuje i z tej dialektyki... Konrad wygrał dlatego, że jest jedyną postacią w utworze, która próbuje dojść prawdy. Ale przegrywa tym, że — podobnie jak Edyp — traci wzrok na końcu i istnieje już tylko we własnym świecie, który wzrosnąć może, ale może także zostać zapomniany.

JB: W tym sensie Antygona i Edyp także wygrywają. Ale Antygona jest trupem, a Edyp wyrwał sobie oczy. Więc dla ciebie Konrad to taka sama postać tragiczna.

KS: Bo to tak my mówimy w Polsce.

JB: Myślę o Konradzie jako żywej postaci.

KS: On jest chyba jak Edyp, bo kiedy mówi o swojej skruszonej myśli — „na proch się moja myśl skruszyła...” — to czuje, że chęć wyzwolenia się przez czyn stała się już dla niego samego niemożliwa dzięki świadomości, do której doszedł. W końcu traci wzrok i może tylko jako ślepiec, kiedyś, ocaleje we wspomnieniu...

JB: Powstaje pytanie o przyczynę tragicznej porażki. Czyli, mówiąc zwyczajnie, kim są Erynie?

KS: Ja widzę w Eryniach społeczne odbicie losu Polski i prywatne odbicie skażonego życia. Mnie się wydaje, że znak równania, który tu Wyspiański postawił, pozwolił mu wogóle na napisanie tej sztuki.

JB: To jest bardzo oryginalne.

KS: Twierdzę, że „Wyzwolenie” jest bliższe spowiedzi niż publicystyce, chociaż ta spowiedź wyraża się właśnie w publicystyce a nie np. w poezji lirycznej. Ja nie wierzę w to, aby tę poezję, którą przeklina, uważał tylko za, że tak powiem, magię słowa. Widzę w tym utworze może dwa, trzy prawdziwe wiersze, np. cały ten fragment „Chcę, żeby w letni jasny dzień...” Właśnie osią wszystkiego jest ta modlitwa, którą można traktować z całą powagą, nie interpretując jej krytycznie, podejrzliwie.

JB: Uważasz, że w tym momencie pisarz mówi jakby — bardziej od siebie... Więc „Wyzwolenie” było-

by tragedią o bohaterze naznaczonym skazą. Jaka to skaza? Skaza sztuki, artyzmu?

KS: Ja tu widzę poprostu skazę choroby, skazę świadomości, że życie potrwa krótko i że nie ma już dla niego innej drogi artystycznego tworzenia jak zrobić bilans. Takie momenty Wyspiański musiał mieć, zapewne były różne, raz bliższe tragizmowi, raz dalsze.

JB: Tragedia mówi zawsze o krótkotrwałości bohaterstwa. O tym, że wielkość jest skazana. Uderza mnie, jak ty ciągniesz tę sztukę ku tragedii...

KS: Tak, to jest prawda, że Wyspiański chciał zastąpić Konrada Mickiewiczowskiego — takiego, jakim go widział, trwającego w micie cierpienia — swoim własnym Konradem, to znaczy bohaterem czynu. Ale ten bohater czynu też mu się „nie udał”, chcę powiedzieć, że w swojej świadomości doszedł także do klęski. Cała teza o zabiciu — powiedzmy — poezji Mickiewicza i przez to, własnej śmierci, prowadzi w ostatecznym rachunku do wniosku, że przeciwieństw między poezją a życiem w istocie znieść nie można. Że zniesienie tej sprzeczności jest zarazem śmiercią owego Automedona, który porwał lejce i oślepiiony słońcem spadł...

JB: Zniesienie sprzeczności jest śmiercią bohatera tragicznego.

KS: Mnie się zdaje, że trzeba koniecznie związać narodowe problemy z osobistą koncepcją tragizmu Wyspiańskiego. Ale to związanie dzieje się na próbie, bo przecie Wyspiański czuł dialektykę swego utwo-

ru. Utwór, który by powstał jako ilustracja już wiadomych wniosków, byłby wtórną rekonstrukcją.

JB: Oczywiście, że to nie traktat ale utwór dramatyczny.

KS: Jak wiadomo, Wyspiański napisał najpierw drugą część, potem dopisał dwie pozostałe i wszystko zawarł — właśnie — w formie próby scenicznej. Mnie chodzi o to, że „Wyzwolenie” ma taki charakter, charakter próby...! jakby aktorzy w połowie znali tekst, w połowie nie, zaś Konrad wpadł ze swoimi prywatnymi tekstami i niby się to rozwija jedno z drugiego... Jeżeli zgubić formę próby teatralnej, sztuka nabierze momentalnie charakteru agitacyjnego, którego ona w ogóle nie posiada; kto tak postępuje, spłaszcza „Wyzwolenie” do warstwy, że tak powiem „żurnalistycznej”...

JB: Do publicystyki niepodległościowej...

KS: Tak, do publicystyki niepodległościowej. Trudność jest w tym, żeby grać tę sztukę jakby w dwu odrębnych poziomach. To co Konrad mówi, jest częściowo napisane, jakby wzięte z tradycji, częściowo teraz formułowane, częściowo — czysto prywatne. Jedna warstwa — ta, która dzieje się wyraźniej w teatrze — jest skomponowana w manierze epoki, a druga warstwa jest bardziej prywatna. Trzeba tę dwoistość utworu koniecznie utrzymać...





...Gdy Wyspiański jest zajęty poszukiwaniem prawdy życia, w której spodziewa się znaleźć prawdę narodu, nadchodzi rok 1905. Wyspiańskiego odwiedza Piłsudski, by go pozyskać dla akcji niepodległościowej. Pisarz ofiarowuje na rzecz sprawy cykl krajobrazów i nakład litograficzny odbitek rysunku Matki Boskiej. Proszony o manifest ideowy, daje swoją parafrazę hymnu *Veni Creator*.

„Było przeciwnym woli Piłsudskiego — pisze uczestnik tego spotkania — stawiać stosunek z Wyspiańskim na płaszczyźnie otrzymania od niego osobistej ofiary na cele powstania. Chodziło tutaj o bez porównania więcej: o wpłynięcie przez poetę na idee narodu, na poziom moralny społeczeństwa, w którym działalność wojskowa miała się rozpocząć”. Żeromski zaś opisuje, jakim to żołnierskim śmiechem przyjęli spiskowcy propozycje, by „oni, frakcja rewolucyjna” — mieli w wielkich masach przemycić do Królestwa Matkę Boską Częstochowską.

Według: ANIELA ŁEMPICKA
WSTĘP (w) STANISŁAW WYSPIAŃSKI „WYZWOLENIE”
opracowała A. ŁEMPICKA
Wrocław—Warszawa—Kraków
1970, s. CXX

OSTATNIE CHWILE STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Konstanty Srokowski

Dzień 28 listopada r.b. stał się nową żałobną datą w rocznikach naszego życia narodowego.

Storturowany nieopisanymi cierpieniami umarł Stanisław Wyspiański o godzinie 5 po południu w oczach ciotki, która go jak najlepsza matka ukochała i kilku ubóstwiających go przyjaciół. Choroba, której wielki ten człowiek uległ wczoraj ostatecznie, nurtowała jego organizm już od dawna, ale z niezwykłą i bardzo niebezpieczną gwałtownością wybuchła dopiero przed dwoma laty. Wówczas jednak zdumiewające siły żywotne Wyspiańskiego zmożyły wroga, czającego się w jego organizmie, tak, że najlepsi lekarze wykluczali nie tylko bezpośrednie niebezpieczeństwo, lecz znajdowali nawet podstawy do rokowania, że przy odpowiednim trybie życia i starannym pielęgnowaniu będzie on mógł żyć jeszcze, pracować i tworzyć długi czas, być może, lat kilkanaście nawet. Rokowanie to prowadziła sama natura. Wyspiański wracał do zdrowia. Duch jego odzyskał pełnię swych ogromnych i niespożytych sił. Wielkie myśli zawirowały znowu dokoła wielkich zagadnień. Zapał twórczy rozgorzał dawnym potężnym płomieniem. Wyspiański podjął na nowo przerwany chorobą wątek swego nieustannego rozwoju, wgłębiania się w misteria duszy narodowej, wzywania się w najwznioślejsze postacie naszych dziejów. Zaczął dyktować wytwory tej pracy gorączkowej nieocenionej ciotce swojej, pani Joannie Stankiewiczowej, która w taki sposób umożliwiła pojawienie się tłumaczenia Cyda, zapisała pod dyktatem zmarłego kilka części nie dokończonego, niestety, Zygmunta Augusta, przyczyniła się bardzo do przyspieszenia druku Sędziów. Będąc w najbliższym otoczeniu zmarłego jedyną osobą, która mogła z należyтым

pietyzmem odnosić się do niego p. Stankiewiczowa ocalała też dla literatury naszej ostatnie laski twórczości swego wielkiego siostrzeńca.

Z wioną r.b. polepszenie postąpiło tak daleko, że można było mówić o trwałej rekonwalescencji. Na świeżym powietrzu w swojej niedawno nabytej siedzibie wiejskiej w Węgrzcach Wyspiański przyszedł pod macierzyńską opieką ciotki o tyle do siebie, o ile to w ogóle było możliwe po spustoszeniach, które w organizmie jego wyrządziła choroba. W każdym razie było mu już tak dobrze, że mógł przejść się po pokoju, a pewnego pięknego dnia sierpniowego przyjechał nawet do Krakowa i był w teatrze. Ze stanem swoim pogodził się już był i oswoił i jedno go tylko gnębiło, a trapiło, mianowicie, że prawą rękę miał ubezwładnioną i że wskutek tego nie mógł malować. Do p. Wilhelma Feldmana, który go w Węgrzcach często odwiedzał, wyraził się raz zmarły, że ta niemożność malowania przynębia go tak, jak gdyby mu kto wieżę Mariacką postawił na piersiach i że jakkolwiek cierpi, zgodziłby się cierpieć jeszcze dziesięć razy więcej, gdyby tylko mógł malować. Uważając się widocznie więcej za malarza niż za poetę, tęsknił do tego środka wypowiedzania się swej przebogatej duszy całą siłą twórczego zapału, który w niej płonął. Mawiał wówczas, że teraz dopiero „nauczył się malować”, że teraz „dopiero” zaczęłyby tworzyć...

Co by to było, gdyby nie owa ręka, któż może odgadnąć dzisiaj, kiedy duch ten, zdolny do natchnień potężnych, jak wybuchy wulkanu, a tak niesłychanie wiele kryjący w sobie przeróżnych możliwości, odleciał już i nie wróci.

Jednakowoż już w lecie prof. Pareński, konsultujący Wyspiańskiego znalazł u niego początek ciężkiej choroby nerkowej, początek zaniku nerek. Zalecił wówczas odpowiednią dietę i wyraził nadzieję, że przy znanej sobie, a wprost zdumiewającej sile jego organizmu i przy odpowiednim staraniu rozwój choroby da się wstrzymać lub przynajmniej bardzo znacznie opóźnić.

I rzeczywiście, dopóki pieczę główną nad zmarłym miała p. Stankiewiczowa, powodów do obaw poważniejszych nie było. Utrzymywał się status quo, którego przy idiosynkrazji organizmu Wyspiańskiego dla pewnych swoistych środków leczniczych zmienić nikt nie był w stanie. Ale p. Stankiewiczowa musiała na jakiś czas we własnych interesach z Węgrzec wyjechać, a z nią razem zabrakło w tym białym domu z zakratowanymi oknami owego anioła stróża, który czuwał nad wielkim jego gospodarzem. W najbliższym otoczeniu Wyspiańskiego nie umiano zrozumieć tak zawiłych przepisów dietetycznych, jak ten, że człowieka zagrożonego zanikiem nerek nie karmi się nieodpowiednimi potrawami. Sam zaś Wyspiański, nie dość jasno widocznie zdając sobie sprawę ze stanu swego zdrowia, nie umiał siebie samego pielęgnować. Po jakimś czasie p. Stankiewiczowa wróciła, ale skutki jej nieobecności były już widoczne i — jak się niebawem miało okazać — fatalne. Zdrowie Wyspiańskiego zaczęło się gwałtownie pogarszać. Październik prześlęczał on już i przeleżał na łóżku, cierpiąc strasznie z powodu okropnych bólów w nodze i ręce. Pod koniec października zbadał go znakomity chirurg dr Rutkowski i postawiwszy diagnozę tylko ze stanowiska swo-



jej specjalności, znaleźli, że niezwykle silny organizm Wyspiańskiego pozwala mu rokować nadzieję na wyleczenie ręki do tego stopnia, że będzie mógł nawet malować. Ta nadzieja odzyskania możliwości malowania sprawiła, że Wyspiański uległ gorącym namowom swoich wielbicieli i przyjaciół i zdecydował się pojechać do Krakowa, aby tam poddać się systematycznemu leczeniu w zakładzie dra Rutkowskiego.

Towarzyszył Wyspiańskiemu w tej ostatniej podróży p. Wilhelm Feldman. W wygodnym powozie Wyspiański już wówczas omdlewał, tak, że p. Feldman dowiózł go prawie na rękach do Krakowa, cucąc go po drodze winem i zwilżając mu skronie.

Mimo tego ogromnego osłabienia Wyspiański, ilekroć tylko mógł, przyciskał twarz do szyby okna powozu, wpatrując się w ogromne topole, po obu stronach tej drogi rosnące i w smutny pejzaż jesienny, przysłonięty kurzawą deszczu, który w dniu tym zakończył piękną dotychczas jesień.

W zakładzie dra Rutkowskiego Wyspiański uczył się stosunkowo dobrze. Rozpoczęło się specjalne leczenie, przez czas jakiś nic nie pozwalało przeczuwać bliskości katastrofy, tym bardziej, że prof. Pareński, nieobecny w owych dniach w Krakowie, nie mógł zbadać stanu wewnętrznych narządów chorego.

Dopiero w jakie pięć czy sześć dni po przybyciu do Krakowa uległ Wyspiański gwałtownym przypadłościom żołądkowym i kiszkiowym. Wezwany prof. Pareński stwierdził ogromne pogorszenie sprawy nerkowej, chociaż i wtedy jeszcze nie znalazł bezpośredniego niebezpieczeństwa katastrofy. Skoro bowiem

człowiek, tracący ciągle 4 proc. białka, żyje jeszcze wogóle, to okresu tego życia nie można ograniczać ani do dnia, ani nawet do tygodnia.

Tu nastąpiła ta komplikacja, z którą zawsze we wszystkich ciężkich chorobach nerkowych ma medycyna największej trudności. Słabnący organizm i serce potrzeba podtrzymać i podniecać, gdy tymczasem wszystkie bez mała środki podniecające niesłychanie szkodliwe działają na nieszczęśliwe nerki. Tu dla podtrzymania akcji serca potrzeba by dawać wino mocne, szampana itp. gdy tymczasem te same środki działają na nerki jak rozżarzone węgle na odarte ze skóry ciało.

Ponieważ jednak osłabienie zaczęło wzrastać, zdecydowano się na podawanie choremu mocnych szklaneczek ponczu. Ten napój i odpowiednie wstrzykiwanie środków znieczulających i opium na wewnątrz sprawiły, że znowu osiągnięto pewną równowagę o ile o niej mogła być jeszcze mowa.

Lekarze i otoczenie, przyzwyczajeni już do cudów, których okazywał organizm Wyspiańskiego, przewidywali wprawdzie katastrofę, ale nikt nie chciał przypuścić, że jest ona już tak bardzo bliska Wyspiański sam zresztą, o ile okropne bóle w nodze ustępowały tylko na chwilę, żywo zajmował się literaturą, a nawet powiedział kilka doskonałych dowcipów z powodu rozmaitych aktualności artystycznych. W środę wieczorem stan Wyspiańskiego wydawał się nie zmienionym. Był on zupełnie przytomny, a nawet bóle w nodze złagodniały nieco, tak, że chory uczył się nieco swobodniejszym, jak to sam powiedział p. Feldmanowi, który teraz nie odstępował prawie od jego łóżka.

Na noc ze środy na czwartek (z 27 na 28 z.m.) został przy Wyspiańskim gorący jego wielbiciel i przyjaciel, znany historyk i archeolog, dr Adam Chmiel. Przez całą noc w stanie Wyspiańskiego nie zaszła żadna niepokojąca zmiana. Dopiero o godzinie piątej rano chory omdlał, tak że drowi Chmielowi z trudem tylko udało się go ucucić. Chory cierpiał strasznie. Przerażony gwałtownym pogorszeniem, dr Chmiel zaalarmował p. Feldmana, tak, że o godzinie ósmej rano całe zwykle w tym czasie otoczenie Wyspiańskiego znajdowało się już przy jego łożu. Bóle wzmożyły się straszliwie. Chory cierpiał niewypowiedziane męczarnie. Zastrzyknięto silną dawkę morfiny i kamfory, sprowadzono balony z tlenem. Narkotyki działy swoje! Wyspiański przestał jęczeć, uciszył się i popadł w stan apatii i półprzytomności. Dla wszystkich było już jasne, że rozpoczęła się agonia. Nie wiadano tylko, jak długo potrwa. Mogła skończyć się lada chwila, mogła jednak także przedłużyć się dni całe. Wszystko zależało od szybkości rozwoju wewnętrznej gangreny i zatrucia, spowodowanego zupełną ruiną nerek.

Pani Stankiewiczowa, która w ostatnich dniach nie odstępowała Wyspiańskiego ani na sekundę, posłała po księdza. Po chwili przybył ks. Pawelski T. J., który znał chorego osobiście i często go do niedawna odwiedzał. Ks. Pawelski pozostał przy umierającym czas dłuższy, a gdy apatia owa zaczęła ustępować, zaproponował mu odhycie generalnej spowiedzi. Wyspiański zgodził się. Wszyscy wyszli z pokoju i rozpoczęła się spowiedź, po której Wyspiański odmówił modlitwę. Było to wtedy kilkanaście minut po dwunastej. Umierający uspokoił się na chwilę.



Bóle jak gdyby ustały. Po chwili wyszedł na korytarz ks. Pawelski i zwrócił się do znajdującego się tam p. Feldmana:

— Wyspiański chce pana widzieć.

— Nie odchodź pan. Dziękuję panu za wszystko — powiedział Wyspiański, gdy p. Feldman zbliżył się do niego.

Sprowadzono przyjaciela i adwokata Wyspiańskiego, dra Skąpskiego. Zapytano Wyspiańskiego czy chce widzieć żonę i dzieci. Zaprzeczył skinieniem głowy, a po chwili z trudem i wysiłkiem kładąc rękę na sercu powiedział:

— Dzieci i żonę mam tu — w sercu.

Znowu chwila ponurego milczenia.

— Czy wyglądają zdrowo? — zapytał umierający.

P. Feldman zapewnił go, że zupełnie zdrowe, że je dziś rano widział, gdy szły do szkoły.

— A jednak chciałbym ujrzeć dzieci, ale boję się! — wymówił powoli z trudem i bardzo wyraźnie.

O godzinie 1 znowu mu się pogorszyło. Wystąpiła duszność. Spojrzenie zmętniało. Szkliste oczy patrzyły w przestrzeń. Ręce prężyły się i wyciągały, jak gdyby zmagaly się z jakimś strasznym, niewidzialnym wrogiem, który przygniótł mu piersi.

Zastosowano wdechiwanie tlenu. Ale chory znosił go źle i odepchnął od siebie balon. Chciano uciec się do wstrzykiwań, ale i na to nie pozwolił. Z ciężko podnoszących się piersi zaczęły wydobywać się straszne jęki i rżenia. W pierwszej chwili myślano jeszcze, że to tylko jakieś chwilowe zatkanie tchawicy flegmą, ale dr Rutkowski wyjaśnił, iż nie o flegmę tu chodzi, ale o postępujący coraz dalej paraliż płuc.

Po godzinie skończył się ten przedostatni szturm śmierci do ciała, jak szkielet wyschniętego: Wyspiański uspokoił się znowu.

— Pan zaopiekuje się moimi dziećmi! — wymówił, zwracając się do dra Skąpskiego.

— A wy — zwrócił się do p. Feldmana i dra Chmiela — podajcie sobie ręce i zajmijcie się moją spuszczoną literacką. ZYGMUNT AUGUST... fragmenty... ostatni akt, tak jak Matejko... UNIA... z kartek uporządkujcie... JULIUSZ II...

Urwał mu się głos na ustach. Zapanowała cisza, przerywana tylko rżeniem w piersiach umierającego. Po chwili nabrał sił znowu i zaczął się żegnać. Ciotkę p. Stankiewiczową pocałował w rękę. Potem z kolei żegnał dra Chmiela i p. Feldmana. Całował ich i dziękował. Oddawał wszystko co miał, swoje uczucie, swoją wdzięczność, schowaną głęboko w tym dobrym, wrażliwym sercu, które było już coraz słabiej.

Podsunięto mu dwie poduszeczki pod głowę. Zobaczył to i wyszeptał:

— Jak tiara... papieża...

Oparty o ramię Feldmana, uciszył się i jakby drzemał. Wszyscy milczeli, była chwila wielkiej ciszy. Nie co po trzeciej śmierci znowu wstrząsnęła tym drobnym, wychudzonym zbolalym, woskowym ciałem. Tym razem wstrząśnienie musiało być tak straszne i bezlitosne, że Wyspiański krzyknął kilka razy.

Jezus Maria!... Ja proszę Boga... już... już... koniec... niech... już...

Jęczał i rżęzał straszliwie. Zapadł już wczesny listopadowy zmrok. Widocznie wzrok zaczął mu słabnąć, bo wśród jęku usłyszano słowo:

— Światła!

Zapalono lampę stołową — Więcej... najwięcej światła... powtórzył Wyspiański swoje życzenie. A kiedy zapalono drugą lampę widać było, że mu to sprawiło przyjemność.

— Niech mnie pan trzyma — mówił do Feldmana i przytulił się doń jak dziecko.

— Boję się nocy — dodał po chwili i znowu umilkł. Podano mu filiżankę czarnej kawy. Wypił. Oczy znowu nabrały szklistego blasku i stanęły nieruchomo w orbitach. Ręce zaczęły się zmagać z niewidzialnym a niezmożonym wrogiem.

— Widzę Stasia — krzyknął nagle. W przedśmiertnej wizji ojciec ujrzał swoje ukochane, najmłodsze dziecko, milutkiego, bardzo ładnego sześciolatniego Stasia.

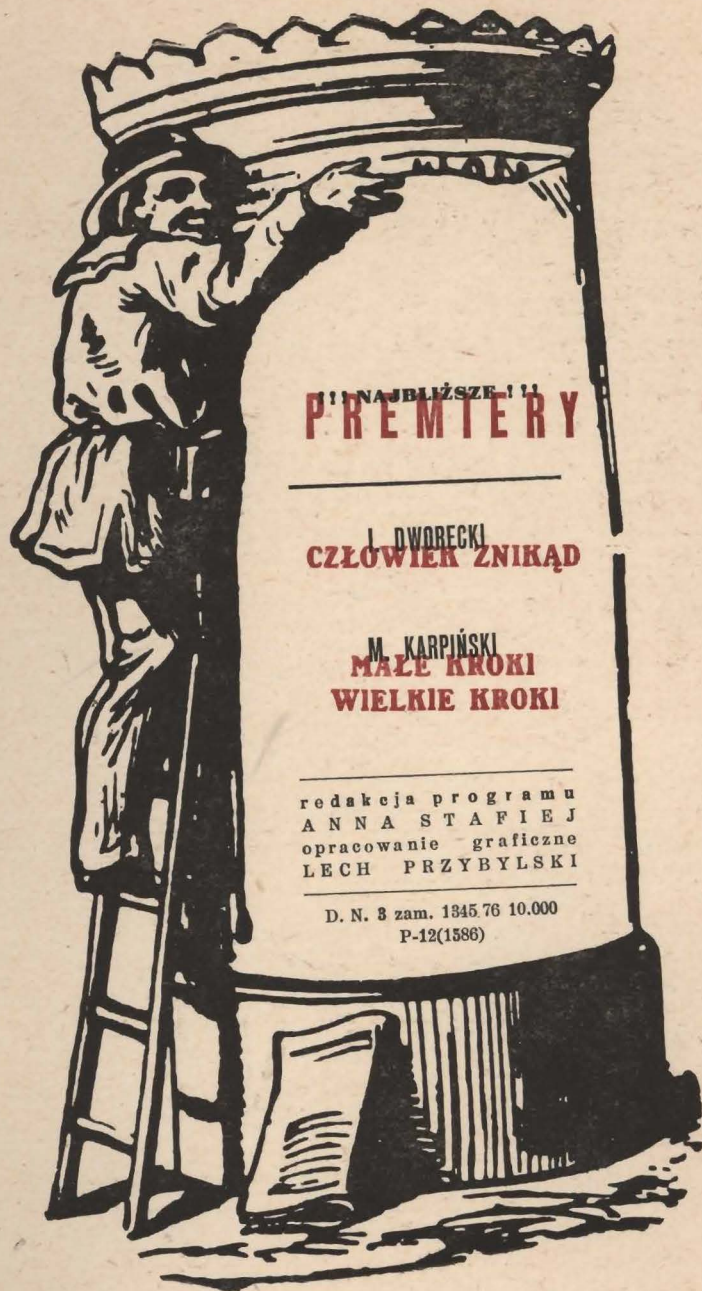
Zegar wskazywał wtedy godzinę czwartą.

Dobrą jeszcze chwilę trwało potem rżenie i jęk coraz bardziej słabnący. Wreszcie wyprostował się i zaczął oddychać spokojniej. Myślano, że zasypia. Lecz oczy miał otwarte. Na zbolałą woskową twarz zaczął powracać spokój. Jeszcze kilka razy podniosły się piersi. Usta jeszcze kilka razy chwyciły powietrze. A potem ucichł szum w piersiach. Usta nie domknęły się przy ostatnim westchnieniu. Twarz odzyskała dziwną swą, przedziwną piękność. Pukiel włosów z dawną fantazją najeżył się na białym, wysokim czole, ale Stanisław Wyspiański już nie żył.

Zegar wskazywał wtedy godzinę piątą.

Kraków, 29 listopada (1907).

Z TOMU:
„WYSPIAŃSKI W OCZACH WSPÓŁCZESNYCH”
POD RED. LEONA PŁOSZEWSKIEGO
WL 1971



TEATR



STARY

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR i KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: J. P. GAWLIK

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

RZECZ NAPISANA W ROKU 1902
DZIEJE SIĘ NA SCENIE TEATRU
KRAKOWSKIEGO

OBSADA:

**KONRAD
ROBOTNICY:**

JERZY TRELA
EWA KOLASIŃSKA
EUZEBIUSZ LUBERADZKI
EDWARD WNUK
FERDYNAND WÓJCIK
MICHAŁ ŻARNECKI
ANDRZEJ KOZAK EDWARD LUBACZENKO

**REŻYSER
MUZA
KARMAZYN
HOŁYSZ
PREZES
PRZODOWNIK
KAZNODZIEJA
PRYMAS
MÓWCA
OJCIEC
SYN
HARFIARKA
SAMOTNIK
WRÓŻKA
GENIUSZ
HESTJA
MASKI:**

ANNA POLONY
WIKTOR SADECKI
JERZY RADZIWIŁOWICZ
JULIUSZ GRABOWSKI
MARIAN SŁOJKOWSKI
ROMAN WÓJTOWICZ
ROMAN STANKIEWICZ
ZDZISŁAW ZAZULA
WOJCIECH RUSZKOWSKI MALAK TADEUSZ
JERZY ŚWIĘCH
JOANNA ŻÓŁKOWSKA ANNA HALCEWICZ
STEFAN SZRAMEL
IZABELA OLSZEWSKA
TADEUSZ MALAK
IZABELA OLSZEWSKA
ZYGMUNT JÓZEF CZAK
TADEUSZ JURASZ
TADEUSZ MALAK
STEFAN SZRAMEL
JERZY ŚWIĘCH
JERZY RADZIWIŁOWICZ
EDWARD WNUK

**STARY AKTOR
LILLA
ZOSIA
REKWIZYTOR
REDAKTOR**

WOJCIECH RUSZKOWSKI AN STANKIEWICZ
HANNA SMÓLSKA
ALICJA KAMIŃSKA
MELANIA SADECKA
WŁADYSŁAW OLSZYN

REŻYSERIA:

KONRAD SWINARSKI

SCENOGRAFIA:

KAZIMIERZ WIŚNIAK

MUZYKA:

ZYGMUNT KONIECZNY

ASYSTENT REŻYSERA — EDWARD WNUK

RUCH SCENICZNY — JACEK TOMASIK

„SARKOFAG ŚW. STANISŁAWA”, „GOLGOTĘ” i „MADONNĘ” WYKONAŁ TADEUSZ RYBSKI

Z-ca Dyrektora: **Z. HAJDUGA** * Kier. literacki: **Z. OSIŃSKI** * Kier. Muzyczny **K. KUPLOWSKI**

INSPICJENT
SUFLEK

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM:
— PRAC. KRAWIECKA DAMSKA
— PRAC. KRAWIECKA MĘSKA

DEKORACJE:
— PRACOWNIA STOLARSKA
— PRACOWNIA MALARSKA
PRACE ŚLUSARSKIE
PERUKI
NAKRYCIA GŁOWY
OBUWIE

GŁ. ELEKTRYK
AKUSTYK
BRYGADIER SCENY
KIEROWNIK TECHNICZNY

ALICJA WOŹNIAK
ZDZISŁAWA KURPANOWA

STEFANIA ZALESZCZUK
JÓZEF KANIA

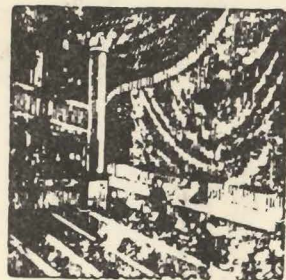
ANDRZEJ SKOŚ
KAZIMIERZ ŁASKAWSKI
FRANCISZEK MIĘKINA
KRYSZYNA KULAWSKA
HALINA PAZDERSKA
L. POLICHT
SP. PRACY „GROMADA” — KRAKÓW
LESZEK MALIK
JAN ROJKOWSKI
WOJCIECH KURPAN
ZDZISŁAW ROJKOWSKI

KIEROWNIK ORGANIZACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ ANNA MIKUSZEWSKA

!!! PREMIERA W STARYM TEATRZE 30 MAJA 1974 R. !!!

AFISZ

TEATRALNY.



ZE WSPOMNIEN MASZYNISTY NASZEGO TEATRU

Gdy znowu zostałem jak ptak na wolności, jak przed wojskiem, uczulem się jak nowo narodzonym dzieckiem wolnego Krakowa; gdzie tylko pokazałem się w ubraniu cywilnym, witano mię serdecznie, niemal jak moja kochana matula, która dosyć zmartwienia przeniosła przez czas mej bytności w wojsku, że za byle co pakowali mię moi przełożeni do kozy. A jak zaszedłem pod budę starego teatru, to omal cały personel techniczny ze mną się witał i gratulował stanu cywilnego, a poczciwy Berwald, teater-majster, który mię znał od dziecka, przystąpił do mnie: „No Stanisław! Ja mówiłem o was z dyrektorami Rychterem i Koźmianem, a że wysłużył pan wojsko, to my pana zaangażujemy na maszynistę od strony garderoby”. To też bez wahania przyjąłem tę propozycję, a było to w r. 1879. (...) Dyrektor Rychter opuścił krakowski teatr, bo za jego czasów

prowadzenia artystycznego panie rej wodziły, a p. Koźmian przedtem więcej był zajęty w redakcji „Czasu” — a skoro został sam dyrektorem, scena na nowo zakwitła, a ponieważ reżyserem został p. Roman Żelazowski, wystawiał sztukę Koźmiana „Przyjazd Księcia Józefa do Krakowa” i powierzyli mi pierwszy raz wykonać dekoracje do nich, to też we mnie z radości aż zakipiła, że mi taką stronę dekoracyjną powierzono, że jako dziecko krakowskie, te gmachy drogie memu życiu, miałem przenieść na scenę. I tak obraz sceny z dekoracji przedstawiał bramę Floriańską, jak po dziś dzień stoi z przecho- dem, w którym znajduje się ołtarzyk z Matką Boską i przybudowane 5 łuków z cegły murowanych, jak są po dziś dzień obok bramy, był to odwach dawny pogotowia wojskowego. (...) W następnych obrazach scena przedstawia wnętrze hali dolnej w Sukiennicach starych przed przerobieniem ich, z kotwicami z drzewa, wiszącymi na sznurach dla oświetlenia lampkami łojowymi. To też oświetlenie sceny gmachy słynię

JAK RZĄDZIC TEATREM?

Nie wierzymy w powodzenie teatru rządzonego przez stowarzyszenia i to jeszcze źle określone. Nie wierzymy w teatrze w kolegialne rządy. W teatrze bardziej jak gdzie indziej musi być rząd jednolity i silny; bo tam więcej jak gdzie indziej grozi zawsze anarchia. Drugą, główną zdaniem naszym przyczyną zawikłań stał się dualizm świeżo zaprowadzony w teatrze lwowskim na mocy którego były dwa rządy. Niech zawierzą naszemu doświadczeniu, dualizm w teatrze musi zawsze doprowadzić do walki i nie do unii personalnej, ale do katastrofy. Jest tu bowiem w grze najsilniejsza namiętność ludzka — miłość własna. Dualizm w zarządzie teatru wywoła ostatecznie antagonizm i głuchą lub otwartą wojnę.

Afisz Teatralny 1873, Nr 24

odwdzięczenia. Podobnych dram pełno jest po wszystkich aktach kryminalnych we Włoszech. Tej którą tu widzieliśmy, brakowało jeszcze kata, z mieczem albo konopnym sznurkiem, drabiną itd., itd.

Nie wiemy, czy w którym z wieków barbarzyńskich pozwolono by coś szkaradniejszego wystawić na teatrze. Jakże dopiero ubolewać potrzeba, że nasza stolica nauk, siedlisko dawne oświaty, stolica obyczajów, która o wzrost ich na nowo powinna się starać jedynie, a żeby odpowiedziała swojemu pięknemu przeznaczeniu — wskazaną dziś została na takie obelżywe widowisko. Im człowiek mniej zbrodni wiadomy, tym dalszy jest od pomyślenia o nich. Częste ich wyobrażenie oswaja najczulsze serce z ich okropnością, mniej tkliwe — o zakamieniałość przyprawia.

W rocznikach teatru polskiego mamy wiele sztuk zakazanych, które często- kroć pod alegorią moralność obrażały, a tu zbrodnia najchryzliwsza, zbrodnia

słony, widz musi wmawiać sobie, że widzi scenę a nie szopkę. „Chłopi arystokraci” muszą znać uszanowanie i zdejmować kapelusze, bo inaczej pozrucaliby nimi paludamenta. Scena odbywa się we wszystkich sztukach przy jednym stole i przy jednej dekoracji, mniejsza o to, czy tam las, czy ogród, czy pałac, czy chałupa są potrzebne. Szlachta widząc w każdym mieście jedne i te same sztuki, zjeżdża jednakże natłokiem i przysłuchuje się z zajęciem krotochwili, którą umie już na pamięć, bo ją wczoraj widziała w Trzemesznie, a przedwczoraj w Gnieźnie itd., i to z małymi odmianami, bo aktorowie, grając machinalnie, bez prób, wypuszczają częstokroć tę lub ową scenę, zaś sufler wypuszcza inną. Sufler nadto nie mając budy i tylko stojąc za kulisą, wie, że i tak aktor nie usłyszy go, dlatego nie robi sobie subiekcji z poddawaniem wyrazów. Oto najwierniejszy obraz wędrówek i stanu trupy krakowskiej, będącej zarazem obrazem każdej trupy prowincjonalnej.

Dla dania jeszcze wyobrażenia o zapale jaki obudza scena w tamtych stronach, podaję w zakończeniu jeszcze rys jeden. Dwaj młodzieńcy, nie mający osobliwego pojęcia o sztuce i o scenie, Karliński i Trelewski, napisali anonime z Gniezna do Poznania wspólnie artykuł teatralny w których wyniosłszy pod niebiosą talent Radzyńskiej, Szynglarskiej i Ficzkowskiej (sic), potępiłi stanowczo resztę aktorów. Publiczność za odczytaniem bezimiennych artykułów, podniosła formalny bunt przeciw nieznanym autorom. Odgrazano się, srożono się, zbierano się po ulicach i restauracjach krzycząc i złorzecząc, a za zbliżonym widowiskiem, cała publiczność przyjmowała potępionych niestusznie aktorów, z takimi uniesieniami entuzjazmu, o jakich ledwie można mieć wyobrażenie. Niewczesny recenzent, broniąc się przeciw oburzonej opinii, napisał te słowa w następnej swej krytyce teatralnej: „Gdyby mury naszej starej katedry runęły, gdyby pół miasta się zapadło, nie byłoby takiego oburzenia się i krzyku, jakie wywołała niewinna recenzja, za którą mnie osądzono zdrajcą, godnym szubienicy”.

mi, to też wszystkie swe zmyśły skupia-
łem, aby dawny obraz hali Sukiennic,
który będąc dzieckiem zapamiętałem,
przenieść na scenę. Nakupiwszy więc
zwykłego szarego płótna, swej babie
bryty dałem pozszywać na okrążkę, na
dekoracje, a ja wyrzyłem drzewo na
te kotwice i pozbijałem je, druciki po-
zakręcałem na lampki, a z balickiego
lasu przywiozłem girlandy, które kazał
swej czeladzi uwić ówczesny właściciel
p. Homolacz(...)

Wystawę ponowną do „Kościuszki pod
Racławicami” wykonałem, jak armaty
dwie, które były poprzednio na tekturze
malowane, z kołami martwymi, zrobi-
łem lawety z drzewa, a armaty z bla-
chy, koła dałem prawdziwe, naturalne
i tu jako kanonier miałem popis z ar-
matami, które miały wygląd prawdzi-
wych i proch zapalało w nich za pomo-
cą lontu, a rekwizytor śp. Czerski strze-
łał do beczki, aby nadać huk armatni
i wtedy wybuchały, a kosynierom chło-
pom nasadziłem na drzewiska prawdzi-
we kosy żelazne, a jak Głowacki zdoby-
wał armaty te, a Moskale wylatywali
za kulisy, to aż publiczność na ten wi-
dok się podnosiła z siedzeń krzycząc
i oklaskując aktorów, a niektórzy wi-
dzowie byli w obawie, że z tymi kosami
może być wypadek kalectwa.

Opowieści Stanisława Cyrankiewicza, s. 531—532,
540—541

SZKARADNA DRAMA W STOLICY OSWIATY

Dnia 14 września dano dramę nową
w trzech aktach pod napisem „Noc
okropna w zamku Palluzzi”, której o-
snową jest znana okoliczność Fualdesa
i pani Manson. — Autor miał na celu
wystawić widzom, chciwym patrzenia
na okrucieństwo, jak one się wyda
w zwierciadle. Zamiar godzien polito-
wania. — (...)

Główny sprawca srogiemu czynu trium-
fuje z łaski autora, można więc bezkar-
nie zabijać! Niech nam daruje towarzy-
stwo artystów dających to widowisko:
publiczność za gościnne, za miłe ich
przyjęcie, nie spodziewała się takiego

a tu zbrodnia najobrzydliwsza, zbrodnia
widoczna, która hańbę przynosi rodza-
jowi ludzkiemu, mordercze pastwienie
się nad nieszczęśliwym, widok jatki
rzeźniczej z tą różnicą, że zamiast wołu,
człowieka zabijano, dlatego, że w zwier-
ciadle — mogły dziś splamić scenę pol-
ską.

W., Pszczółka Krakowska 1820, t. 3, s. 261—263

NIESTAŁOŚĆ we WSZYSTKIM

Przez niejaki czas kolumny naszego dzien-
nika milczeniem zbywały teatr. Nie z powo-
du, żeby nie było widowisk i to dość zajmu-
jących, ale że w obojętności naszej naślado-
waliśmy publiczność, usiłując być nieodrod-
nym jej organem. (...) Jakaż to przyczyna?
Czy zabawy domowe i publiczne? Bynaj-
mniej. Nie słyhać tu o takim szale do zabaw;
wreszcie dwa dni przedstawień teatralnych
na tydzień nie powinny by zrobić wielkiej
szczyrby w wieczorynkach i balikach, jeżeli
takowe rzeczywiście istnieją. Skądże to nagłe
odwrócenie się, ta niechęć ku rzeczy tak
blisko obchodzącej i język i cywilizację naszą?
Nie mogąc rozumnej naznaczyć przyczyny —
bo przecież chłodna sala przestaje być argu-
mentem, jeżeli się napełni widzami — raczej
pomówić by nas potrzeba o tę niestałość we
wszystkim, o to nieszanowanie tego, co ma-
my, aby potem gdy się przyprawim o stratę,
mieć chyba pole do narzekań i jereemiał.
Rzeczywiście, takie zaniedbanie ojczyźnej sce-
ny musi sprowadzić katastrofę. Pan Cheł-
chowski, który już dał tyle dowodów, że
umiał tworzyć artystów z niczego, widząc się
opuszczonym będzie musiał, unikając ostat-
niego bankructwa, zamknąć teatr i trupę roz-
puścić. (...) Wtenczas to dopiero nastąpią za-
le — tym boleśniesz, że nie da się winy
komuś przypisać, tylko sobie.

Czas nr 16 z 21 I 1849

KRAKOWSKI TEATR W WIELKOPOLSCE 1855

*Na wstępie, ponieważ światła bywają
rzadko wcześniej zapalone, wita widzów
ciemność lub pomroka księżycowa, póź-
niej rżnie kapela wpół wsiowa, wpół ni-
by kocia muzyka. Za podniesieniem za-*

PRACA W TEATRZE KRAKOWSKIM PRZED 90 LATY

Wypada w tym miejscu podkreślić, że
mimo krótkiego okresu czasu, w jakim
przygotowywano sztuki, wyniki arty-
styczne były nie gorsze niż dzisiaj,
a niejednokrotnie znakomite. Wytluma-
czyć to można tym, że aktorzy teatru
krakowskiego byli na ogół młodzi; dwu
może przekroczyło czterdziestkę! Mieli
mózgi nieprzemęczone, a umieli i chcie-
li pracować. Zwracano wtedy silne ba-
czenie na kulturę słowa oraz jasność
i wyrazistość dykcji. Część premier nie
obciążała budżetu teatru w tym stop-
niu co dzisiaj, gdyż nie sprawiano do
każdej sztuki nowych dekoracji, lecz
posługiwano się aż do zniszczenia tymi
samymi, przedstawiającymi konwencjo-
nalny las, pokój, ogród itp. Obciążeni za
to pracą byli aktorzy, którzy musieli
opanować trzydzieści do czterdziestu
sztuk w ciągu dziewięciu miesięcy.
Uczyliśmy się ról do ostatniej chwili,
przeglądając je jeszcze w czasie przed-
stawienia. Za kulisami znajdował się
pulpit, na którym aktor wychodząc na
scenę pozostawiał rolę i brał ją znowu
zeszedłszy ze sceny. Tak douczaliśmy
się między jednym a drugim wejściem.
Byli wśród nas tacy, którzy starali się
opanować rolę do premiery, byli oczy-
wiście inni, którzy jeszcze na drugim
i trzecim przedstawieniu nie uporali się
z zapamiętaniem tekstu. Do tych dru-
gich należał Janowski, zdolny amant
łżejszego adtoramentu, który nie mógł
się zaklimatyzować na dłużej w Krako-
wie i przeniósł się później na prowincję.
W jakiejś sztuce Janowski schodził ze
sceny zaraz po moim wejściu. A że
z miejsca na którym stałem, widać było
ów pulpit za kulisami, zobaczyłem, jak
Janowski w pośpiechu chwytła moją ro-
le, którą przed chwilą odłożyłem i za-
czyna na gwałt ją wkuwać.

J. Sliwicki, Wspomnienia z teatru krakowskiego.
Wspomnienia aktorów, t. 2, s. 196—197

opr. Jerzy Got