WYZWOLENIE

DRAMAT W TRZECH AKTACH

NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI
WYSTAWIŁ W PIĘĆDZIESIĄTĄ
ROCZNICĘ ZGONU POETY
PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI
IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH W 1957 ROKU

PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI
IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
JÓZEF WYSZOMIRSKI

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

EX LIBRIS
Nr .....
Marii Rączkowskiej

KATOWICE 1957

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: Autoportret

„Prasa" K-ce, 4901/57 — R-18 — 3000

Ja nie jestem, jak tylko fantazją,
ja nie jestem, jak tylko poezją,
ja nie jestem, jak tylko duszą...
Ale za mną przyjdzie moc,
poczęta z moich słów,
moc, co pokruszy pęta,
co państwo wskrzesi znów!

Ja nie jestem, jak synem
wyobraźni męczonej.
Zginę — rozwieję się
we mgle waszych snów;
lecz w braci mojej
ja się odrodzę czynem —
wieki żyć będę znów.

„DANIEL"

WYSPIAŃSKI I „WYZWOLENIE" PO LATACH

Od Wyspiańskiego oddaliło nas nie tylko półwiecze, które upłynęło od jego śmierci, nie tylko szmat historii brzemiennej w ogromnej wagi, dalekosiężne wydarzenia. Oddaliło nas także milczenie, na jakie przez szereg lat powojennych skazano jego poezję, milczenie, które z czasem przeszło w okres oficjalnych i surowych potępień. Jak Konrad w „Wyzwoleniu" rozbija czar romantycznej poezji, spowijającej jak opar polskie umysły i serca, tak i nas krytyka literacka postanowiła wyzwolić spod czaru jego poezji, czaru, który trwał bądź co bądź przez blisko dwa pokolenia, a często przybierał cechy bezkrytycznego uwielbienia i odurzenia. Zabieg ten przeprowadzano przy pomocy bezlitosnej analizy i bezkompromisowej krytyki politycznej, w świetle której Wyspiański stanął przed nami jako pisarz o postawie zdecydowanie reakcyjnej, jako głosiciel haseł wstecznych, dla których nie ma rozgrzeszenia.

Dziś zbliża nam Wyspiańskiego nie tylko fakt, że obchodzimy pięćdziesięciolecie jego śmierci, ale przede wszystkim to, że zerwaliśmy z kultem dogmatu, z kultem sądów literackich bezwzględnie obowiązujących i ferowanych jak wyroki ostateczne i nieodwołalne. Krytyka literacka i historia literatury stały się w swoich sądach i ocenach ostrożniejsze i subtelniejsze, zerwały z metodą traktowania dzieła literackiego jak rozprawy politycznej, z metodą drobiazgowej a często i bezdusznej analizy socjologicznej, a wartości artystyczne odzyskały w ostatecznym osądzie utworu należną im rangę. Dopiero w takiej atmosferze stało się możliwe to nasze nowe spotkanie z Wyspiańskim w pięćdziesiąt lat od jego zgonu.

Czy oznacza to, że automatycznie wracamy do dawnych uwielbień i zachwytów? Mimo że ktoś może sobie w ten sposób powrót Wyspiańskiego na sceny i półki księgarń wyobrażać, rzeczywistość wygląda jednak inaczej. Wyspiański przestał być dla nas niedosiężnym, odlanym z jednej bryły posągiem w panteonie świętości narodowych i czwartym wieszczem, dramatów jego nie będziemy już na pewno przeżywać jak misteria narodowe. Odwykliśmy od świętości i nie kochamy misteriów. Pozostanie natomiast Wyspiański nadal wielkim poetą i niezwykłej miary artystą, którego twórczość, nasycona gorącym patriotyzmem i nie-

pokojem o losy narodu, umiłowaniem wolności i palącym gniewem przeciwko tym, co pracują na szkodę tej wolności lub służą jej źle i niegodnie, jest nam bliska i droga jako cząstka naszej narodowej tradycji, naszego dorobku kulturalnego, bliska i droga mimo niezbędnej dozy krytycyzmu, bez którego nie umiemy się już do niej ustosunkować.

W naszym nowym stosunku do Wyspiańskiego kryje się pewien paradoks. Cenimy go i nosimy w sercach jako poetę politycznego. A równocześnie zdajemy sobie w pełni sprawę, że właśnie jako pisarz polityczny głosił często poglądy i rzucał hasła przebrzmiałe, obce wielu naszym poglądom i naszym czasom. I znów paradoks: krytyka, która poglądy te poddała analizie i ujawniła po to, żeby wydać na nie wyrok potępienia, pozwoliła nam lepiej i głębiej zrozumieć poetę. I ten Wyspiański jest nam chyba jakiś bliższy, jest łatwiejszy do przyjęcia. Nie doszukujemy się w nim proroka i duchowego wodza narodu, widzimy natomiast człowieka i twórcę, spalającego się w ogniu uczuć patriotycznych i walce myśli, jednego z szeregu tych, co nie znaleźli szczęścia w domu, bo go nie było w ojczyźnie.

I widzimy w nim przede wszystkim artystę. Artystę wielkiego formatu, umysł wielki, talent ogromny i wszechstronny. Gdybyśmy zapytali wielbicieli jego twórczości, czym Wyspiański jest dla nich przede wszystkim, otrzymalibyśmy na pewno odpowiedzi bardzo różne. Dla tych, których urzeka niezwyczajna w swej prostocie piękność jego drobnych wierszy, ich pogoda i humor, sarkazm i bezbrzeżny smutek, dla tych Wyspiański jest przede wszystkim jednym z najświetniejszych w naszej literaturze liryków. Dla tych, co zachwycają się surową powagą i epickim rytmem jego rapsodów, będzie znakomitym epikiem. Dla czcicieli jego malarstwa i grafiki jednym z najwybitniejszych u nas przedstawicieli tej dziedziny twórczości. Wreszcie najliczniejsza jest chyba grupa tych, dla których jest przede wszystkim znakomitym dramaturgiem i człowiekiem teatru, twórcą, dla którego teatr był jego prawdziwym żywiołem, pisarzem, który wytyczył mu nowe drogi, inscenizatorem, reżyserem i scenografem, którego działalność stanowi w dziejach sceny narodowej rozdział osobny i odrębny.

I wszyscy tak właśnie twierdząc będą mieli na swój sposób rację, i każdy z tych sądów musi być wzięty pod uwagę jako istotna, nie dająca się pominąć cząstka portretu Wyspiańskiego jako twórcy. Ale na pewno najbliżsi prawdziwej oceny jego znaczenia i wielkości będą ci, którzy widzą w nim przede wszystkim dramaturga i człowieka teatru. Dramat to domena jego twórczości najważniejsza i najbogatsza, to lawina genialnych pomysłów, realizowanych z rzadko spotykanym rozmachem i polotem, pomysłów nowych i świeżych, pomysłów starych i znanych, przejętych z dramaturgii narodowej i światowej, prze-

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: Macierzyństwo

tworzonych w sposób oryginalny i własny. Bogactwo nowocześnie traktowanych i interpretowanych wątków antycznych, owe bóstwa greckie i postacie mitologiczne wprowadzone na prawach równości w świat ludzi żywych i dobrze nam znanych, owe posągi, które schodzą z nagrobków, by rozpocząć życie zwykłych ludzi, postacie występujące z gobelinów, owe zjawy, które się materializują, by wieść spory z żywymi ludźmi, owe maski, z którymi przez cały akt zmaga się bohater, ten pomysł sceny, na której rozgrywa się widowisko pt. „Polska współczesna" — oto cząstkowy tylko rejestr twórczych koncepcji i rozwiązań Wyspiańskiego-dramaturga. On jeden mógł się pokusić o odegranie roli kontynuatora i reformatora naszego dramatu romantycznego. Dodajmy do tego, że działalność teatralna Wyspiańskiego jest momentem przełomowym dla rozwoju scenografii polskiej, że on zapoczątkował ścisłą współpracę autora z reżyserem, że stworzył wreszcie znakomite inscenizacje „Dziadów",

„Hamleta", „Cyda", należące dziś do tradycji naszego teatru, a otrzymamy w wielkim skrócie sumę zasług poety i malarza dla sceny narodowej. Bez Wyspiańskiego teatr polski byłby znacznie uboższy, bez niego nie rozwinąłby się ów kierunek, który zyskał określenie „polskiego teatru monumentalnego". Może jest coś ze zbytniej pompy w tej nazwie, toteż zastąpmy ją raczej określeniem Leona Schillera — teatr idealistyczny. W jego rozumieniu jest to teatr wzniosłej tragedii, operujący skrótem, symbolem, architekturą, maską, koturnem, patetycznym słowem, gestem, tanecznym ruchem, teatr umowny, daleki od dążenia do naśladowania życia i stwarzania na scenie jego iluzji, teatr, w którym widownia wiąże się ze sceną w akcie ekstazy czy kontemplacji. Takim teatrem był dla Schillera przede wszystkim teatr Wyspiańskiego, „teatr ogromny", w którym architektura, malarstwo i dramat splatają się w jedną harmonijną, porywającą i pełną prawdy całość.

Fakt, że dzieła Wyspiańskiego zniknęły na kilka lat ze scen polskich, mamy do zawdzięczenia także i temu, że schillerowski „teatr idealistyczny" stał w ostrym przeciwieństwie do owego pseudorealistycznego modelu, według którego „politycy kulturalni" próbowali kształtować nasz teatr po wojnie. Wystawianie dzieł Wyspiańskiego w owej rzekomo realistycznej konwencji było nie do pomyślenia, stwarzałoby sprzeczności nie do pogodzenia.

Czy oznacza to, że w sztuce Wyspiańskiego nie ma elementów realistycznych? Nie. Jest ich wiele i to w świetnym gatunku. Ale w całości twórczość jego należy do tego kierunku, który nazywamy symbolizmem, a który niedawno generalnie u nas wyklinano. Dziś przywracamy temu okresowi naszej literatury i sztuki oraz jego twórcom należny im szacunek. A Wyspiański to w tym okresie indywidualność twórcza na pewno najwybitniejsza. Toteż twórcę tego mamy obowiązek przywrócić naszej literaturze i teatrowi w pełnej, nie skażonej postaci, bez przerabiania go na własne kopyto, choć nie rezygnując z nowej interpretacji jego dzieł.

„Wyzwolenie" nie cieszyło się u nas po wojnie dobrą sławą. W ogólnym kontekście sądów wypowiadanych o Wyspiańskim jako o poecie reprezentującym zdecydowanie wsteczną ideologię, doczekało się sławy jednego z utworów najbardziej reakcyjnych. Dopatrywano się w niektórych jego fragmentach, zwłaszcza w rozmowach Konrada z maskami, poetyckiej transpozycji niektórych tez „Myśli nowoczesnego Polaka" Romana Dmowskiego, dopatrywano się antydemokratycznej, dyktatorskiej koncepcji przyszłej niepodległości. To ostatnie odkrycie nie było zresztą nowością. W latach trzydziestych taki sąd o „Wyzwoleniu" był dość mocno lansowany przez usłużnych krytyków reżimowych. Chodziła bowiem plotka, że „Wyzwolenie" jest ulubionym utworem Piłsudskiego. Toteż Kazimierz Wierzyński w recenzji z Schillerowskiej realizacji tego dramatu w r. 1935 napisał po prostu: „Wróżby „Wyzwolenia" i jego tajemnice wyjaśnił Józef Piłsudski. Wyspiański mówił o tym, co Piłsudski wykonał. Po poezji, znienawidzonej i zabitej przez Konrada, nadszedł czyn i działanie Wodza, błogosławione dla narodu". Od tego twierdzenia prowadzi już prosta droga do utożsamienia Konrada z Piłsudskim, który „wychodząc z mroków, jak Konrad, spotkał nasamprzód robotników, dał im się rozkuć i, jak Konrad, przeszedł od nich dalej".

Sądzić należy, że ta piłsudczykowska tradycja „Wyzwolenia" nie pozostała bez wpływu na powojenne sądy krytyki o tym dramacie. Toteż trzeba się z sugestii tej niepoważnej tradycji uwolnić i zachować ją w pamięci tylko jako jeden z humorystycznych epizodów w dziejach pośmiertnej sławy Wyspiańskiego, jako jedno z licznych niestety nieporozumień na jej temat. Bo z literatury o Wyspiańskim widać, że „Wyzwolenie" interpretować po swojemu jest bardzo łatwo, że skala tych interpretacji jest bardzo rozległa, ale znacznie trudniej jest przebrnąć z sensem przez „oczeretów gąszcz i gęsty szuwar" symboliki tego dramatu i zawartych w nim myśli. Myśli oczywiście politycznych, ubranych w pełną uroku szatę poezji, której sceniczna realizacja nasuwa mnóstwo fascynujących możliwości.

„Wyzwolenie" atakowane było z wielu pozycji ideologicznych, ale także i z pozycji czysto artystycznych. Mimo to trzeba je uznać za jeden z najwybitniejszych dramatów Wyspiańskiego, za trwałą pozycję w jego dorobku twórczym. Powstało ono w okresie styczeń — kwiecień 1902 roku. W więc w rok po premierze „Wesela", kiedy Wyspiański był już autorem „Legendy I", „Meleagra", „Protesilasa i Laodamii", „Warszawianki", „Lelewela", „Klątwy", „Legionu", oraz twórcą wystawionej w r. 1901 inscenizacji „Dziadów".

Z tych dzieł najsilniej przemówiły do społeczeństwa „Warszawianka", „Wesele" i „Dziady". One zadecydowały o pozycji Wyspiańskiego w społeczeństwie. Wyrósł do rangi „czwartego wieszcza", widziano w nim przepowiadanego przez Mickiewicza opatrznościowego „męża 44". Oczekiwano od niego powszechnie odpowiedzi na najbardziej dręczące pytanie: co będzie z narodem, kiedy nastąpi wyzwolenie? Odrodzony kult poezji romantycznej stwarzał atmosferę, w której o rozstrzygnięcie tych pytań z większym zaufaniem zwracano się do poetów niż do polityków.

Wyspiański wyczuwał te pytania. Były one zresztą sprawą, wokół której ustawicznie krążyła jego myśl. I wiedział, że trzeba posunąć naprzód myśl zawartą w „Weselu".

„Wesele" było wstrząsem. Odsłaniało marazm społeczeństwa, obnażało jałowość programów politycznych i haseł, drwiło z pomysłów sojuszu szlachty

i miasta z ludem, nad przyszłymi losami Polski stawiało tragiczny znak zapytania. „Wyzwolenie“ miało być odpowiedzią na pytanie, którym zamykało się „Wesele“: co dalej?

Toteż pierwszy akt „Wyzwolenia“ jest bezpośrednim nawiązaniem do „Wesela“. Ów „polonez grany rytmem słów”, w takt którego przesuwa się przed nami obraz nazwany przez Konrada „Polską współczesną”, jest jakby dalszym ciągiem chocholego tańca. Znów mamy obraz społeczeństwa w głównych rysach podobny do tego, który dawało „Wesele“: marazm, apatia i bezsiła, pustka, życie w obłokach, w oparach mglistych i nierealnych idei. A nad tym wszystkim trwa czar wielkiej poezji romantycznej, mesjanicznej, poezji cierpienia i odkupienia przez śmierć. Konrad przychodzi, „by walić młotem“, rozbić ten czar, wyzwolić naród spod jego zgubnego wpływu, a tamtym strupieszałym ideałom przeciwstawić ideał nowy: wolę i czyn, niepodległe państwo jako jedyną realną formę bytu narodowego. W starciu z Geniuszem odnosi zwycięstwo, rozbija i rozprasza mamiący umysły i serca czar poezji. Ale z grobowca, w którym ją zamknął, podnoszą się Erynie i Konrad staje się ich ofiarą. Ścigany przez nie, nie znajduje wyjścia z tragicznego kręgu. Jakiż to krąg? Samotność? Ówczesna rzeczywistość polityczna? Ówczesny stan umysłów w narodzie? Chyba wszystkie te elementy grają tu rolę. To nie owe żelazne, ogniotrwałe drzwi, okalające scenę, nie wypuszczają Konrada z teatru. U każdych z tych drzwi trzyma niewidzialną straż jedna z tych sił, których przegląd mamy w akcie I i III. Konrad nie może rozerwać żelaznego pierścienia, którym otaczają go Karmazyni i Hołysze, Prezesi i Prymasowie, Kaznodzieje i Przodownicy.

Z kim zmaga się Konrad w walce o nową ideę narodową? Czy tylko z samym sobą, „z myślą swoją własną?” Odpowiedź na to pytanie znajdziemy w niezwykłej kompozycji tego dramatu. Oto w pierwszym akcie, gdy kończy się prolog, a Konrad schodzi ze sceny, równocześnie z polonezowym korowodem, któremu na imię „Polska współczesna“, zaczyna się akcja aktu drugiego, owa słynna rozprawa Konrada z maskami. I ta niecodzienna jako pomysł dramaturgiczny walka, zakończona modlitwą Konrada i dialogiem z Hestią, trwa do chwili, gdy Konrad z pochodnią w ręku — symbolem nowej idei — wpada w ten porzucony w akcie pierwszym tłum, by zmierzyć się z Geniuszem. Słowem, wszystko, co dzieje się w dramacie od wejścia Konrada do jego wyjścia z pochodnią dzieje się symultannie, równolegle z tym, co wypełnia akt drugi. Konrad jest stale obecny wśród uczestników polonezowego korowodu, tu właśnie, w tym tłumie, a nie gdzieś za kulisami, w samotności i pustce, przeżywa tę walkę, której jesteśmy świadkami. To wszystko, co dzieje się na scenie krakowskiego teatru, co z woli Konrada puszczone zostało

w ruch i rozwija się z żelazną, okrutną logiką w obraz Polski współczesnej, to wszystko żyje bez przerwy w jego świadomości, jest źródłem konfliktów i sporów przebiegających przez jego wielki monolog. Myśl Konrada ustawicznie krąży wśród spraw I aktu i początkowych scen III, w głosach masek raz po raz brzmią słowa wypowiadane przez przedstawicieli poszczególnych grup społeczeństwa. Niektóre maski są mniej lub bardziej wyraźnym odbiciem wypowiedzi Prezesa, Kaznodziei, Prymasa, Przodownika. W chwili gdy wśród nich te postacie dochodzą do głosu (a zjawiają się one czasem i dwukrotnie, inne podejmując kwestie), napięcie monologu Konrada rośnie, konflikty zarysowują się najwyraźniej.

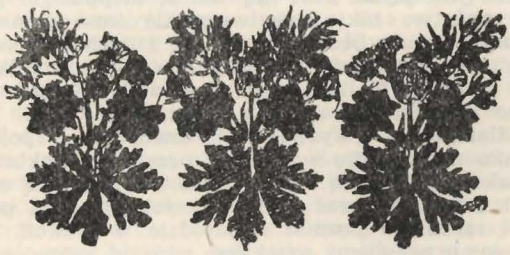
Oczywiście jest to tylko jedna grupa masek. Spełnia ona ogromną rolę w kompozycji dramatu, gdyż decyduje o jego jedności. Obok niej mamy jeszcze grupę drugą, którą trzeba uznać tylko za sceniczne upostaciowanie własnej myśli Konrada, za wyraz jego wewnętrznej rozterki, poszukiwań i wahań. Przy takim rozumieniu masek niektóre wypowiedzi Konrada nabierają charakteru ostrej polemiki z określoną postawą polityczną, przestają być oderwane od rzeczywistości politycznej, której obrazem jest zainscenizowane przez niego widowisko. I jakoś wszystko, co się w tym dramacie mówi, staje się jaśniejsze, bardziej zrozumiałe.

W „Wyzwoleniu“ poza grupą postaci ze świata aktorskiego (potraktowaną satyrycznie, nawet zjadliwie) nie ma w ogóle żywych ludzi, są tylko symbole. I Konrad jest przede wszystkim symbolem. Wyraża myśl o niepodległości, myśl walczącą, ale jeszcze spętaną i bezsilną. Konrad jest ideą. „Nie człowieka czekają — mówi do Maski 10 myśląc o narodzie — ani tego, który ogień poniesie, ale ognia, ognia, żaru!“ Ta idea jest jasna. Jest nią wolne, niepodległe państwo, państwo takie jak wszystkie inne, państwo, w którym każdy będzie miał „leże i dach nad swoją głową“, a nie będzie już tułaczem i „niewolnikiem myśli jednej“. Tylko droga realizacji tej idei jest jeszcze niewiadoma, spowita ciemnością.

I dlatego na „Wyzwolenie“ trzeba nam spojrzeć nie jako na tragedię wodza czy przyszłego dyktatora, lecz jako na tragedię myśli narodowej, tragedię wielkich i gorących uczuć patriotycznych, jako na pełen bólu i sarkazmu poemat o narodzie w niewoli. Ten jego sens pragnęliśmy przekazać widzom katowickiego spektaklu.

Zdzisław Hierowski

U stóp Wawelu miał ojciec pracownię,
wielką izbę białą wysklepioną,
żyjącą figur zmarłych wielkim tłumem;
tam, chłopiec mały, chodziłem, co czułem,
to później w kształty mej sztuki zakułem.
Uczuciem tedy tylko, nie rozumem
obejmowałem zarys gliną ulepioną
wyrastający przede mną w olbrzymy:
w drzewie lipowym rzezane posągi.



WYSPIAŃSKI W OCZACH WSPÓŁCZESNYCH

Antoni Waśkowski

MARIA I TEOSIA

Wyspiański w latach 1891 — 1895 wyjeżdżał parokrotnie do Paryża, ale po powrocie mieszkał u wujostwa Stankiewiczów przy ul. Zacisze 2, w nieistniejącym już dzisiaj domu Hotelu Centralnego. Wejście do mieszkań było od ulicy Zacisze. Pamiętam wielką sień — po jednej stronie mieszkali Stankiewiczowie, po drugiej — rodzice Ryszarda Ordyńskiego, późniejszego reżysera teatru Reinhardta. Stąd w lipcu 1895 Stankiewiczowie wyprowadzili się na ulicę Kolejową i tam zajęli mieszkanie istniejące jeszcze do dziś na parterze na prawo. Były to już czasy bujnego życia twórczego poety. W połowie sierpnia tego roku zmarł wuj, wychowawca i opiekun Wyspiańskiego — Kazimierz Stankiewicz. Wyspiański po śmierci wuja powrócił z zagranicy do Krakowa na stałe i od roku 1898 pozostawał przy ciotce.

W tych latach kochał się Staś niejednokrotnie.

W r. 1892 zadokumentował swoje uczucia do Zofii Pietraszkiewiczówny, malując jej portret (akwarela i kredka), który znajduje się w posiadaniu inż. Pietraszkiewicza w Krakowie. A przecież (niech mi rodzina wybaczy niedyskrecję) jakoś od r. 1893 słyszało się w domu dość często o afektach Stasia do mojej najstarszej siostry, Marii; wymieniane z nią braterskosiostrzane pocałunki tłumaczył sobie poeta chyba nie konwencjonalnie... W każdym razie Staś był wtedy bardzo częstym gościem w domu moich rodziców. Lubił słuchać gry Mani na fortepianie i śpiewu mojej drugiej siostry, Felicji. Z początkiem 1893 r. maluje tuszem ową Manię z profilu, z rozpuszczonymi włosami, przy świetle lampy. Ten portret zachował Wyspiański dla siebie i nigdy nikomu nie chciał go ani sprzedać, ani ofiarować. Według opowiadania Stankiewiczowej zniszczył go na krótki czas przed śmiercią. Siostra moja pozuje mu również w r. 1893 do obrazu dla kaplicy w zakładzie Helclów — obraz wyobraża Madonnę. W ten sposób Wyspiański okazuje wdzięczność zakładowi, w którym mieszkał ojciec jego Franciszek, schorowany już starzec. Franciszek Wyspiański przebywał w zakładzie Helclów od dnia 4 stycznia 1892 r. do śmierci tj. do dnia 10 listopada 1902.

Najwidoczniej z utajonymi uczuciami do siostry mojej wyjeżdża Wyspiański z początkiem marca 1893 r.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
Franciszek Wyspiański (ojciec poety)

do Paryża, bo w pierwszym dniu po powrocie (styczeń 1894) prosi ją aby mu pozowała do portretu. Słyszało się wówczas: „Staś rysuje Manię pastelą w niebieskiej sukni".

Ten portret zakupił znany przemysłowiec warszawski, Stanisław Rotwand. A drugi raz rysował obie moje siostry, Marię i Felicję, w jednakowych czerwonych bluzkach w kratę.

Musiała też wtedy Stasiowi świtać myśl o małżeństwie z moją siostrą i może nawet kiedy zdradzał się z tym przed Stankiewiczową, bo ciotka, bardzo przeciwna temu, często wówczas mawiała do matki mojej:

— Staś potrzebuje bogatej i mądrej żony...

A siostrze mojej powtarzała przy każdej sposobności:

— Co ty masz? Ty nic nie masz... Co ty wiesz? Ty nic nie wiesz.

Dziewiętnastoletnia panna, wiedząc o zamysłach Stasia, wiedziała również o tym, że nie posiada pożądanego posagu.

Dnia 16 lipca 1898 odbył się w Bochni ślub mojej siostry z dr Janem Kreinerem. Staś miał być drużbą. W jednym z listów do Rydla pisze wtedy, że ma „wyobrażać drużbę na weselu w Bochni, ale na pewno nie pojedzie"... Istotnie: nie pojechał — nie chciał tej panny młodej prowadzić do ołtarza. Ofiarował jej tylko dwa obrazy: „Widok na Barbakan" i „Widok na Planty i teatr". Oba obrazy malowane z okna mieszkania na Zaciszu, z okna, przy którym „owa Mania" całymi godzinami uczyła się do egzaminu. W późniejszym okresie Wyspiański miał zamiary matrymonialne wobec artystki-malarki Bronisławy Rychter-Janowskiej.

W październiku 1895 przeniosła się Stankiewiczowa ze Stasiem do domu przy ulicy Poselskiej 10. Wyspiański mieszkał tu do lipca 1898 r. Będą to już czasy „Życia" Ludwika Szczepańskiego. Tu kończy *Legendę* i *Warszawiankę*, pisze *Lelewela*, kończy *Meleagra* oraz *Protesilasa* i *Laodamię*, maluje witraże franciszkańskie i polichromię tegoż kościoła. Pracownia jego przy ulicy Poselskiej jest pełna kwiatów i aniołów, a te kwiaty, jak sam powiada, są „bardzo rozmowne". W tym czasie rysuje pastelą portret drugiej mojej siostry, Felicji, który znany jest z reprodukcji *Sztuki Polskiej* jako „Dziewczyna z fiołkami".

Wprawdzie w lipcu r. 1898 przeniósł pracownię na plac Mariacki 9, jednak stale stołował się i nocował w domu ciotki. Dopiero od r. 1899, kiedy brał żywy udział w bujnym i nastrojowym życiu Młodej Polski, kiedy ze Stanisławem Przybyszewskim, Lucjanem Rydlem, Józefem Mehofferem i Włodzimierzem Tetmajerem do białego dnia przesiadywał w knajpie Turlińskiego, zwanej „Paonem", przy ulicy Szpitalnej, naprzeciw teatru, ustalił już własne, choć jeszcze kawalerskie gospodarstwo w pracowni przy placu Mariackim. Od tego czasu będzie on już zawsze i tylko — u siebie.

Dzień ślubu mojej siostry był dla niego fatalny; po raz pierwszy dotknął go atak strasznej choroby. Paraliż. Przeniósł się na czas leczenia na Poselską do ciotki — odwiedzają go tam Lucjan Rydel i Karol Maszkowski. Ale po kilku tygodniach, gdy tylko mógł dźwignąć się z łóżka, okazał się wobec ciotki bezwzględny. Pozbierał ze ścian jej mieszkania wszystkie swoje obrazy, zabrał je i wyjechał bez pożegnania, nawet bez zawiadomienia Stankiewiczowej, na wieś — do Żabna — do chałupy późniejszej żony swojej, którą poznał już kilka lat wcześniej jako służącą u ciotki. Tam znalazł opiekę, tam powrócił do zdrowia i stamtąd przywiózł wątek *Klątwy*, tragedii, która była oparta o wypadki rozgrywające się w sąsiedniej wsi, w Gręboszowie.

Stanisław Wyspiański bardzo kochał swoją żonę, rozmiłowany był w jej prymitywizmie i śpiewkach pełnych prostoty ludowej; godzinami przesiadywał w kuchni i rysował ją — jej to właśnie oblicze nadał Polonii umieszczonej w witrażu „Śluby Jana Kazimierza" dla katedry lwowskiej.

Od roku 1893 — od owej jesieni, kiedy wyjechałem do Bochni — w moich wspomnieniach o Wyspiańskim następuje przerwa, zwłaszcza że i on spędził parę lat w Paryżu. Zbliżyłem się do niego dopiero w roku 1898, ale już jako jego uczeń.

Jesienią roku 1899 Wyspiański zawiadomił moją matkę, że chciałby się z nią zobaczyć w najbliższych dniach. Kiedy go odwiedziła, Wyspiański zwierzył się jej, że się ożeni... ale zwierzył się w tajemnicy i prosił, aby matka przed ślubem jego nic o tym nie

wspominała ciotce Stankiewiczowej. Przyrzekła mu, pytając:

— Z kim?

— Z Teosią... ciocia ją zna...

Teosia — Teofila Spytkówna — była to dziewczyna do posług w domu Stankiewiczowej, więc matka próbowała perswadować, Wyspiański jednak przeciął dyskusję:

— Tak postanowiłem i tak będzie.

Ani dnia, ani miejsca ślubu nie zdradził. Dodał tylko, że świadkami jego ślubu będą: wuj Kazimierz Rogowski (brat matki) i Włodzimierz Tetmajer. Ale był ostrożny: od chwili wyjawienia tajemnicy towarzyszył tego dnia mojej matce nieustannie, odprowadził ją nawet na dworzec kolejowy i czekał, aż odjedzie pociąg, którym matka wracała do Bochni.

Był strasznie przekorny...

Pamiętam takie zdarzenie. Siostra moja, Maria (już zamężna), spotkała Wyspiańskiego i zaprosiła go do siebie na obiad. Wyspiański około południa przyszedł do Stankiewiczowej na Poselską, podśpiewując radośnie i ostentacyjnie począł przebierać się we frak. Ciotka zaciekawiona pyta:

— Gdzież to pan artysta wybiera się taki wystrojony?

— Na obiad...

— Do kogo?

— Na wielki, oficjalny, proszony obiad...

— U kogo?

— Będą tam wybitne osobistości...

— Ale gdzie?

Nie odrzekł nic, zaintrygował i wyszedł...

Na drugi dzień wszystko się wydało. Stankiewiczowa opowiedziała o tym tajemniczym obiedzie siostrze mojej, a siostra, zanosząc się od śmiechu, wydała tajemnicę...

STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
Portret własny z żoną (pastel 1904)

— A któż tam był u was na tym wielkim, oficjalnym, proszonym obiedzie, że Staś musiał się ubrać we frak?

— To był nasz codzienny obiad. Byliśmy oboje z mężem i Staś... we fraku... Nikogo więcej.

A trzeba dodać, że było to właśnie w przeddzień ślubu Wyspiańskiego. On — od roku 1895 tj. od zaczątku nieuleczalnej choroby — zazwyczaj milczący i ponury, a często zgryźliwy — był na tym obiedzie bardzo rozmowny, rozpromieniony, zadowolony, szczęśliwy. Ale o ślubie swoim nic nie wspomniał.

W parę dni później rozeszła się wieść, że Staś się ożenił.

WYSPIAŃSKI ZA KULISAMI TEATRU

Warszawianka miała iść w dniu 29 listopada 1898 r. Pawlikowski nie interesował się próbami — cały ciężar i odpowiedzialność pracy reżysera spoczywały na Solskim, który grał *Wiarusa*. Solski skreślił z tekstu mocne dramatyczne kwestie Marii — a grała ją Siemaszkowa — skreślił owe profetyczne słowa polskiej Kassandry:

Z pól skostniałe wstają duchy,
lecą wirem, gonią tłumnie
w szumiącej śnieżycu;
sztywne, trupie ich postawy,
pierś im znaczy stygmat krwawy;
czoła dumne...
... Cóż to ze mną —?
Jak to, więc-em klęskę odgadła —?
To może być nieprawda.
Nie! — to nie!! — ach —
czy to już Noc duszę moją opadła?

Wyspiański był niepocieszony, ale też za słaby czy zbyt nieśmiały, aby stoczyć z upartym Solskim kampanię o tę „kwestię" Marii. Zauważyła to Siemaszkowa, zignorowała reżysera i poszła do Pawlikowskiego, aby rozsądził: zostawić czy skreślić?

Nie uszło to uwagi Solskiego — więc — czym prędzej pobiegł on za Siemaszkową do Pawlikowskiego. A Wyspiański niepewny czekał jak uczniak na podeście schodów idących od drzwi kancelarii Pawlikowskiego na II piętrze. Walka Siemaszkowej o tę skreśloną partię była bardzo stanowcza. Ale Solski też z uporem bronił swoich skreśleń. Działo się to wszystko na dwa dni przed premierą. Siemaszkowa zagroziła zwróceniem roli, a Solski — rezy-

gnacją z pracy reżysera. Cóż na to Pawlikowski? Polecił Siemaszkowej próbować rolę Marii w pełnym, nieskreślonym tekście, a sam ukryty w loży słuchał. Po próbie zbliżył się do Siemaszkowej i głosem przyciszonym rozstrzygnął:

— Niech pani gra tak, jak autor napisał.

Solski albo tego nie słyszał, albo udał, że nie słyszy. Reżyserii nie złożył i grał Wiarusa. A Siemaszkowa mówiła pełny tekst Marii.

Jakież wrażenie wywarła Warszawianka? Stanisław Tarnowski — wyrocznia z wyżyn kilkutomowej historii literatury — zapewniał, że do jego serca bardziej przemawia pieśń *Grzmią pod Stoczkiem armaty*, nieuleczalny malkontent, jakim był redaktor pisma humorystycznego „Diabeł", Kazimierz Bartoszewicz, tak pisze w numerze 23 z dnia 1 grudnia 1898:

„Otrzymujemy następujące pismo:

Tamten świat, 29 listopada 1898.

Łaskawy mości Panie Diable Dobrodzieju!

Udaję się do ciebie z prośbą o wystąpienie w mojej obronie.

Jakiś świszczypałka opisał mnie i wystawił na Waszej scenie w sztuce *Warszawianka*. Klnę się honorem wojskowym, że jako żywo takich błazeństw w życiu nie gadałem, jakie mi włożył w usta ów mentekaptus, pisarek zbzikowany.

Nie znałem też żadnej takiej Marii, bo za moich czasów wariatki siedziały pod kluczem. Piosenkę Imci Pana Delawigne znałem, ale żeby uczciwe panienki warszawskie wybębniały ją na klawicymbale w chwili bitwy grochowskiej i żeby jenerałowie zamiast bić się, włóczyli się ze mną za dzierlatkami i tę piosenkę razem z nimi śpiewali — to takie horrendum, jak mi Bóg miły, tylko w pustym łbie powstać mogło.

Kalumnią też jest, abym ordynansów moich wysyłał na pewne stracenie — tego by pies nie zrobił, a cóż dopiero żołnierz napoleoński.

Co do języka wreszcie, to chociaż nie byłem literatem, ale mówiłem po polsku, jak Pan Bóg przykazał, a preceptor nauczył, toteż nie naigrawałem się z mowy ojczystej, nie wykręcałem nią jak szewc kopytem.

Proszę, bardzo proszę Imci Pana Diabła, aby się za mną ujął i temu młodzikowi natarł uszu za poniewieranie pamięcią ludzi, co życie swoje w ofierze nieśli krajowi.

Generał Chłopicki"

Te wyrażenia „świszczypałka", „mentekaptus", a zwłaszcza „pisarek zbzikowany" — to odpryski opinii ówczesnego burżuazyjnego Krakowa o literatach Młodej Polski.

Był wczesny ranek marcowy roku 1901. Siemaszkowa jeszcze w łóżku. Dzwonek do jej mieszkania. Do sypialni wbiega służąca:

— Proszę pani... jakiś pan chce koniecznie z panią mówić.

— Przecież jeszcze leżę.

— Mówiłam. Uparł się i powiada, że nie odejdzie, bo sprawa bardzo pilna.

— Proś go do drugiego pokoju.

Po chwili Siemaszkowa, rozespana, w narzuconym na prędce szlafroku, weszła do pokoju.

Ten gość to Stanisław Wyspiański.

— Cóż to? — pyta Siemaszkowa — tak wcześnie?

— Niech pani ratuje moją sztukę. Odesłano do dyrekcji rolę Panny Młodej w *Weselu*. Jeśli pani jej nie przyjmie, sztuka nie pójdzie. Premiera jutro.

— Czemu pan od początku nie postarał się, aby mnie powierzono tę rolę?

— Nie miałem wpływu. Bardzo proszę przyjąć tę rolę.

Siemaszkowa przyjęła zeszyt, podała rękę na pożegnanie:

— Muszę przeczytać. Niech pan przyjdzie do teatru o godzinie dziesiątej.

Wyspiański oczywiście przyszedł. Siemaszkowa jest rozentuzjazmowana, zapalona do roli. Chociaż na tej próbie jeszcze ją czyta, ale na drugi wieczór — na premierze — czaruje widownię cudowną grą. A po trzecim akcie zastaje w garderobie kosz, jakie noszą kumoszki — pełen ziemniaków marcepanowych — i bilet:

„Mojej uroczej Pannie Młodej — Stanisław Wyspiański".

Próby *Wesela* odbywały się pod znakiem zapytania: skandal — czy sukces?

W czasie premiery Wyspiański za kulisami był w gorączce — uwijał się wśród aktorów, poprawiał kostiumy, poprawiał uczesanie i koronę Panny Młodej, uzupełniał charakteryzację widm — na widowni nie pokazał się.

Po I akcie kilka osób wyszło z teatru, po II — konsternacja, a po III akcie, gdy zapadła kurtyna zaległo na widowni głębokie milczenie. Po długiej bardzo długiej chwili osłupienia — burza oklasków; publiczność była pod urokiem niezwykłego widowiska.

Została mi na zawsze w oczach postać Wyspiańskiego w tym momencie: ukazał się przed rampą — skłonił się — ale tylko w stronę loży, w której siedziała jego żona.

W dzień 29 listopada 1900 r. przed kościołem Mariackim około godz. 12 w południe stał Stanisław Wyspiański z przyjacielem swoim, Adamem Chmielem. Czekali na krakowskie ustrojone wesele Rydla, które rychło zajechać ma przed kościół.

— Pan jedzie do Bronowic? — pyta Chmiel.

A Wyspiański:

— Jedziemy oboje z żoną.

Chmiel na to:

— I nie włoży pan fraka?

Wyspiański rozpiął palto, ukazał czarny tużurek — tak zwany wówczas „anglez" — swój codzienny ubiór — i odpowiedział słowami, które w dramacie wypowie Chochoł: *Ubrałem się, w com ta miał.*

Jadąc dorożką do Bronowic, przypomniał żonie:

— Patrz i uważaj na wszystko, co się dzieje w izbach i na dworze — potem będziemy sobie opowiadać.

Po premierze *Wesela* święty gniew Lucjana Rydla wybuchnął w słowach pełnych goryczy i żalu do Wyspiańskiego:

— Życzę ci, żebyś doczekał sławy Mickiewicza, żeby ci Zygmunt dzwonił na pogrzebie, ale wara wyśmiewać moją żonę i moją siostrę!

A wśród znajomych rozpowiadał:

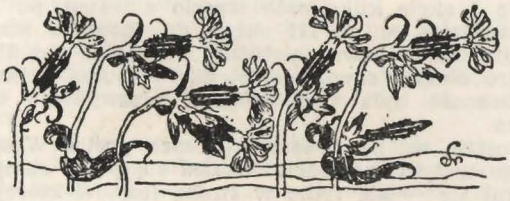
— Ja temu Wyspiańskiemu pyski zbiję!

Zerwali nie tylko przyjaźń, ale i znajomość. Mówiono nawet o pojedynku.

Wyspiański w kilka tygodni później w gronie przygodnych osób w domu ciotki Stankiewiczowej, kiedy ktoś poruszył te pretensje obrażonego Rydla — odrzekł z humorem:

— No, teraz chyba już nikt nie zaprosi mnie na wesele.

Z tomu wspomnień Antoniego Waśkowskiego „Znajomi z tamtych czasów" (Wyd. Literackie 1956).



O, kocham Kraków — bo nie od kamieni
przykrości-m doznał — lecz od żywych ludzi,
nie zachwieje się we mnie duch ani się zmieni,
ani się zapał we mnie nie ostudzi,
to bowiem z Wiary jest, co mi rumieni
różanym świtem myśl i co mnie budzi.
Im częściej na mnie kamieniem rzucicie,
sami złożycie stos — stanę na szczycie.

Ryszard Ordyński

PAN STAŚ

Wyspiański wyjechał do Paryża. — Minęły lata, przyniosły wiele zmian w nas i poza nami. Pani Stankiewiczowa owdowiała i zamieszkała przy ulicy Poselskiej i myśmy również nie mieszkali już na Zaciszu. W rok po powrocie Wyspiański otrzymał pracę nad polichromią kościoła oo. franciszkanów. Raz tylko zaszedł do nas w tym okresie, czym moim rodzicom sprawił wielką radość. Podczas tej wizyty, zajrzał i do mego pokoju — i opowiadał mi o swoim poemacie, który nazwał *Legendą*. Pracował jeszcze nad nią, więc podał mi tylko jej osnowę. Mówił mi o Edypie, pierwowzorze ojcobójcy, mówił mi także o operach Wagnera i o swoich planach stworzenia opery mitycznej i bohaterskiej w rodzaju *Pierścienia Nibelungów*. Nawiązana w Paryżu znajomość z kompozytorem Henrykiem Opieńskim pomogła mu wejść w świat twórczości operowej.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
Portret RYSZARDA ORDYŃSKIEGO

Był to rok 1897. Byłem już studentem na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, lecz nie przestawałem śledzić wszystkiego, co się u nas i na szerokim świecie działo w dziedzinie teatru. Z wdzięcznością wspominam tu słynnego dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej, Karola Estreichera, który ułatwiał mi szukanie histyrycznych źródeł dramaturgicznych i znajdował od czasu do czasu kilka chwil, aby wprowadzić mnie w rozumienie roli teatru.

Pewnego popołudnia zupełnie niespodziewanie Wyspiański odszukał mnie w kawiarni Turlińskiego, do której wówczas uczęszczał cały świat artystyczny i teatralny. Dowiedział się od mojej matki, że bywam tam często. Z kawiarni wyszliśmy na Planty; zauważyłem, że był trochę zażenowany. Zaproponował, że namaluje mój portret. Poszedłem z nim wprost do pracowni przy Poselskiej. Po drodze Wyspiański wyjąkał jakieś wyznanie, z którym — jak mówił — od kilku dni się nosił.

— Widzi pan, panie Rysiu — mimo moich próśb nie chciał mi już mówić po imieniu, jak to czynił dawniej przed swoim wyjazdem do Paryża — widzi pan, zdaje mi się, że dramat i dramatyczne układanie myśli stało się czymś ode mnie nieodstępnym. Pan mnie łatwiej zrozumie, bo i pan kocha teatr i chce się mu ostatecznie poświęcić. Bo ja właśnie wracam z drukarni...

Wyciągnął z kieszeni pierwszy egzemplarz *Legendy* i dał mi go z jakimś jakby lękiem, który tłumaczę sobie jego niezwykle wrażliwą naturą. Moment dla mnie niezapomniany: wielki artysta drży i wstydzi się swej wielkości przed sztubakiem, żywiącym naiwną, ale czystą adorację dla niego. *Artyście, który kocha teatr — od tego, który chce pisać dla teatru* — tak brzmiała dedykacja na egzemplarzu *Legendy*. — Egzemplarz ten później ktoś ze znajomych zabrał mi i nie zwrócił.

Z tomu wspomnień Ryszarda Ordyńskiego „Z mojej włóczęgi" (Wyd. Literackie 1956).

Kazimierz Wroczyński

JAK TO BYŁO NAPRAWDĘ NA PRAPREMIERZE „WESELA"?

Z pierwszymi wieściami o „Weselu" zetknąłem się jeszcze jako uczeń 8-mej klasy gimnazjalnej w 1901 roku. Doszły wtedy one do Warszawy częściowo drogą ustną, częściowo przemytem przez kordon graniczny w podziemnych pisemkach, kolportowanych wśród uczącej się młodzieży. Głosiły te wieści o wystawieniu na scenie krakowskiej arcytworu teatralnego, owianego duchem najszczytniejszej poezji, a będącej równocześnie piekącą satyrą na „narodową" współczesność. Twórcą sztuki był Stanisław Wyspiański, cieszący się wielką sławą — artysta malarz, zresztą autor wystawionej już historycznej jednoaktówki pt. „Warszawianka".

Wkrótce przedostało się do Warszawy książkowe wydanie „Wesela", w niewielkiej zresztą liczbie egzemplarzy, rozchwytywanych przez studenterię. Czytało się je na tajnych zebraniach — bo do ręki dostać było trudno — robiło się z nich odpisy, prelekcje, wieczory dyskusyjne, a jeden z kolegów po prostu nauczył się całego „Wesela" na pamięć. Był to Józef Wasowski. Co czarowało i najsilniej porywało młodzież w utworze, to ów niepohamowany pęd ku niepodległości, która dla ogółu ówczesnego społeczeństwa wydawała się niedościgłym mirażem.

Nasilenie tego pędu w finałowych scenach aktu trzeciego przez poetycką magię zbiorowej sugestii działało wówczas wstrząsająco zarówno na czytelnika, jak i na teatralnego widza.

Dzisiejsze dorosłe pokolenie, na oczach którego słowo poety stało się ciałem wolnej ojczyzny, nie może już tak odczuwać i nie odczuwa symbolicznego czaru finałowej sceny, tym bardziej iż oblicze owego czaru ukryte jest pod maską satyry.

Wyjechawszy w 1905 roku do Krakowa zobaczyłem po raz pierwszy „Wesele" na scenie. Wrażenie teatralne zwielokrotniło wpływ książki.

Równocześnie jednak zetknąłem się z odwrotną stroną medalu, gdyż prapremiera sprzed pięciu laty była wtedy w żywej pamięci krakowskiej cyganerii. Wokół zresztą żyli ludzie, których transpozycję poetycką widziało się na scenie (Gospodarz, Pan Młody, Poeta, Nos, Panna Młoda, Rachela itd.). Drastyczne szczegóły zakwalifikowania sztuki na scenę, gadki snujące się wokół prób i perypetie premiery krążyły jeszcze po mieście. Toteż po ostatniej wiktorii prapremierowej i po późniejszym dostojnym usankcjonowaniu sztuki, gdy się następnie czytało różne na ten temat memuary, ulane na pomnikowy spiż, bierze ochota, by nieco odbrązowić tradycję zakłamanych pamiętni-

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: „Legenda" (akt II)

karzy. Bo faktem jest, że wystawiono „Wesele" raczej jako eksperyment bez najmniejszego przeświadczenia, że się ma do czynienia z arcydziełem. Wystawiano zresztą wtedy premiery co tydzień, więc jedna mniej czy więcej udana nie robiła w sezonie różnicy. Dla pewności role do następnej sztuki rozdawano już na próbie generalnej „Wesela".

Faktem jest, że aktorzy dworowali sobie z swoich ról, a zwłaszcza z formy kantyczkowego wiersza, komponując po kawiarniach okolicznościowe improwizacyjki na modłę „weselową".

Faktem jest, że większość premierowych bywalców była nastawiona na fiasco utworu, ku czemu (zwłaszcza w pierwszej połowie sztuki) niemało przyczyniała się rewelacyjna naówczas forma i rewolucyjna ideologia „Wesela".

Faktem jest, że nie brakło na premierze gorszących nawet incydentów, jak np. ostentacyjne na znak protestu wyjście z loży — z głośnym trzaśnięciem drzwiami — hr. Tarnowskiego, rektora Uniwersytetu i luminarza Krakowa. Demonstracja ta miała miejsce w II akcie, po scenie z hetmanem Branickim, który był pradziadem żony hr. Tarnowskiego.

Faktem jest, że po ukończeniu sztuki i opuszczeniu kurtyny długie milczenie widowni, oniemiałej pod wrażeniem finału, zespół wziął za kompletne fiasco, tak że artysta grający Jaśka zawołał: — „Klapa"! I w tejże chwili runął huragan braw, kurtyna kilkanaście razy szła w górę i na dół wśród nie ustającej owacji. Rekord powodzenia „Wesela" przeszedł wszelkie sukcesy poprzednie Teatru im. Słowackiego.

Wprawdzie jeszcze i potem podnosiły się głosy protestu, i to nie byle jakie, bo nawet Sienkiewicz wyraził się: „Albo ja jestem grafoman, albo autor „Wesela". Ale i twórca „Ogniem i mieczem" omylił się gruntownie. Mimo jednak zdecydowanego triumfu sztuki, sława jej w pierwszych latach z trudem docierała do sfer mieszczańskiej kołtunerii podwawelskiego grodu — jak świadczy o tym poniższa, ponoć autentyczna anegdotka.

Rozmowa dwóch krakowskich łyków:

— Byłeś na „Weselu" Wyspiańskiego?

— Z jakiej racji? Nie znam faceta, a przyjdę mu na wesele?

Później przez przeciąg lat czterdziestu widywałem „Wesele" wielokrotnie, przyznać jednak muszę, że to po raz pierwszy widziane „Wesele" w Krakowie pozostawiło po sobie wrażenie najsilniejsze.

Z książki K. Wroczyńskiego „Pół wieku wspomnień teatralnych", Czytelnik 1957.

Niech nikt nad grobem mi nie płacze
krom jednej mojej żony,
za nic mi wasze łzy sobacze
i żal ten wasz zmyślony.

Niech dzwon nad trumną mi nie kracze
ni śpiewy wrzeszczą czyje;
niech deszcz na pogrzeb mój zapłacze
i wicher niech zawyje.

Niech, kto chce, grudę ziemi ciśnie,
aż kopiec mnie przywali.
Nad kurhan słońce niechaj błyśnie
i zeschłą glinę pali.

A kiedyś może, kiedyś jeszcze,
gdy mi się sprzykrzy leżeć,
rozburzę dom ten, gdzie się mieszczę,
i w słońce pocznę bieżeć.

Gdy mnie ujrzycie, takim lotem
że postać mam już jasną,
to zawołajcie mnie z powrotem
tą mową moją własną.

Bym ją posłyszał, tam do góry
gdy gwiazdą, będę mijał —
podejmę może po raz wtóry
ten trud, co mnie zabijał.

Ludwik Solski

DEBIUT TEATRALNY WYSPIAŃSKIEGO

Po powrocie do Krakowa, jeszcze przed urlopami, wypadło nam dać specjalny wieczór ku czci Mickiewicza dla uświetnienia uroczystości odsłonięcia pomnika poety. Po raz drugi przemówił on wtedy z naszej sceny. Wystawiliśmy m. in. fragmenty *Dziadów*. Było to wielkie święto Krakowa i teatru.

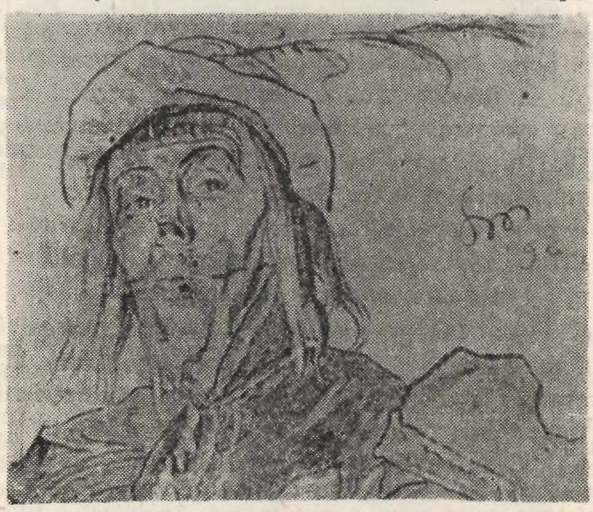
STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
SOLSKI jako Wiarus w „Warszawiance"

Bardzo dobrą Rollisonową była Zapolska. Mnie przypadła rola księdza Piotra. Wtedy po raz pierwszy wstąpił na scenę Stanisław Wyspiański. Poznaliśmy się już rok wcześniej, gdy na prośbę nieobecnego w Polsce Lucjana Rydla reprezentował jego interesy przy wystawieniu *Z dobrego serca*. Wówczas to przedstawił Pawlikowskiemu szkic *Warszawianki*. Już na podstawie tego pierwszego rzutu dyrektor zaakceptował utwór do grania, zaproponował jeno pewne zmiany, które autor uznał za słuszne. Ale o tym — potem. Na razie Wyspiański miał opracować inscenizację plastyczną — do *Epilogu* Rydla, oraz do końcowej *Apoteozy*, które miały zamknąć program wieczoru Mickiewiczowskiego. Dziś powiedzenie: „Wyspiański projektował dekoracje" nasuwa na myśl jakieś wielkie wydarzenie artystyczne. Wtedy — w roku 1898 — publiczność, o ile nie kwitowała tej zapowiedzi niechęcią, lub ironicznymi uśmiechami, to obojętnie wzruszała ramionami. Jeszcze nie zdawano sobie sprawy, że w tym skromnym, niepozornym samotniku, tkwi geniusz. Wyspiański nie był lubiany. Podobnie jak Pawlikowski nie zabiegał o niczyje względy, uchodził za dziwaka, był dumny, zachowaniem swoim dawał do zrozumienia *odi profanum vulgus*, nie schylał głowy przed nikim, trzymał się z dala od ludzi — zwłaszcza wpływowych — i chorobliwie lękał się posądzenia o szukanie poparcia dla swej sztuki. Toteż napotykał wszędzie opór i brak zrozumienia. Oczywiście, poza pewnym odłamem świata artystycznego, który zdawał sobie sprawę, że wyrasta im ponad głowy. My w teatrze wyczuwaliśmy — na razie — nieprzeciętność jego talentu. Pawlikowski obejrzawszy jego projekty do wieczoru Mickiewiczowskiego wydał zarządzenie, by administracja nie krępowała go kosztami. Powstało stąd widowisko niezwykłej piękności, pełne poetyckiego czaru i kwietnej urody. Teatralny start Wyspiańskiego przyniósł mu niewątpliwie ważne doświadczenia, które spożytkowane zostały w późniejszych pracach.

„WARSZAWIANKA"

Ostatni sezon krakowski obfitował w szczególnie wartościowe pozycje. Przesunęły się jeszcze raz przed widownią najwyższe osiągnięcia teatru od 1893 roku. Do nich doszły nowe utwory repertuaru rodzimego; prawie wszystkie z nich zdobyły sobie potem trwałe miejsca na scenach i w historii teatru. Na czele tych nowości kroczyła *Warszawianka — Pieśn z 1831 roku* — Stanisława Wyspiańskiego. Znam jej historię, więc mogę o niej mówić. Spóźnieni o spore lata krytycy zarzucali, że rok musiała się odleżeć w biurku dyrektora, by potem pojawić się na scenie

w nieodpowiednim towarzystwie. — Istotnie od pierwszej redakcji tekstu aż do realizacji — upłynął rok. Ale po pierwsze — czas ten nie był zmarnowany, lecz wypełniały go liczne dyskusje i prace nad koniecznymi zmianami, a po drugie — autor sam proponował jej odłożenie, chcąc debiutować *Legendą*, którą Pawlikowski również przyjął do grania. Długo debatowaliśmy — Wyspiański, Pawlikowski, Spitziar i ja — nad sposobami realizacji tego baśniowego utworu. Niestety, nie było technicznych możliwości. Dopiero w kilka lat pózniej udało nam się to zrobić na lepiej wyposażonej scenie lwowskiej. Z tych więc przyczyn krakowska prapremiera *Warszawianki* opóźniła się. Dziś się o to gromy rzuca, a wówczas pytano: po co to w ogóle grać? Większość prasy zjechała ją bez żenady. Wyspiański zebrał cięgi. Nie pierwszy raz. Przy nim dostało się też teatrowi. Tak, tak. To nie było z naszej strony brakiem zrozumienia. Poza tym należało dramat przemycić z popularnymi sztukami — w jednym zaprzęgu — gdyż pierwotna koncepcja Pawlikowskiego, zmierzająca do wystawienia *Warszawianki* razem z *Wnętrzem* Maeterlincka, byłaby jeszcze trudniejszą do przełknięcia w jednym wieczorze, dla ówczesnej widowni. A zresztą — proszę zważyć — Wyspiański był debiutantem, podczas gdy Maeterlinck bóstwem europejskiego Parnasu! Toż to byłby krzyk! *Crimen laesae majestatis!* Chociaż nie rozumieli Maeterlincka i uciekali ze świetnego przedstawienia *Wnętrza*. Ale sam fakt: wielki Europejczyk i jakiś „pacykarz" z Krakowa. Natomiast gdy przystąpiono już do wystawienia *Warszawianki* uczyniono wszystko, by debiutowi zapewnić najkorzystniejsze warunki. Obsada była wnikliwie deliberowana. W pierwszej fazie rozmów na ten temat Wyspiański namawiał mnie na rolę Chłopickiego. Ale grać tak dużą rolę i reżyserować, nie bardzo było mi na rękę. Zaproponowałem, że opracuję Starego Wiarusa, na co Wyspiański chętnie przystał. Chłopickiego objął Knake-Zawadzki, dając jedną z najlepszych interpretacji tej postaci, jak e pamiętam. Marią była Wanda Siemaszkowa. Stworzyła arcydzieło. Annę grała Przybyłko. Wyspiański zrobił projekty dekoracji. Wszystko było utrzymane w kolorach czarno-białych. Jedyne barwne plamy stanowiły stylowe meble pokryte fioletowym atłasem, które wypożyczył dyrektor od siebie z domu. Rekwizyty dobierane były pieczołowicie, zgodnie z zaleceniami autora. W niczym nie krępowano jego wymagań. Nastrojowi sceny Wiarusa poświęcił dyrektor szczególną uwagę. Przedstawienie kończyło zasunięcie czarnej, przejrzystej kotary. Z parteru i lóż odezwały się stereotypowe oklaski, jakimi zazwyczaj publiczność premierowa kwituje spektakl. Drewniany parter i galeria chwilę milczały. Po kilku sekundach stamtąd runęły brawa. Ci zrozumieli.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
LUDWIK SOLSKI jako Chudogęba
w „Wieczorze Trzech Króli"

Życie tak ściśle wiąże wydarzenia dramatyczne z komicznymi! Zapomnijcie więc na moment o kirowej zasłonie rzuconej na scenę i wyobraźcie sobie dzień premiery. Kurtyna poszła w górę. Stwierdziwszy zza kulis, że wszystko idzie dobrze, poleciłem inspicjentowi, by dał mi znak przez garderobianego na dziesięć minut przed moim wejściem na scenę, po czym sam wyszedłem przed teatr. Przechadzałem się wzdłuż budynku tam i z powrotem. Broniąc się przed przejmującym chłodem marsz ten odbywałem dość żwawo. W teatrze zapanowało zdenerwowanie. Obawiano się, że nie zdążę się przebrać. Otrzymawszy umówiony sygnał, wpadłem do garderoby, błyskawicznie się rozebrałem, szybko wdziałem mundur, zrobiłem kilka plam i kresek na twarzy, fryzjer niemal równocześnie lepił mi perukę, brodę i wąsy, czako na głowę, karabin w rękę — i za kulisy. Specjalnie odkomenderowany do tej funkcji maszynista zbryzgał mnie błotem, przygotowanym w tym celu w jakiejś misce, i prawie na sekundę zdążyłem na znak inspicjenta z wejściem na scenę. Byłem zmęczony i zdyszany. Poznać to było na widowni. Mówili potem, że to było dobrze wystudiowane i wiernie oddane. Miałem 43 lata, byłem pełen wigoru i siły. Dla stworzenia złudy starego żołnierza wlokącego się resztkami sił z pola bitwy, żołnierza który za minutę padnie martwy z wycieńczenia i ran, musiałem uciec się do takich właśnie sztucznych środków. Nie zawiodły. Wiarus przetrwał w moim repertuarze pół wieku. Ot! — wszystko teatr. Wróćmy do niego.

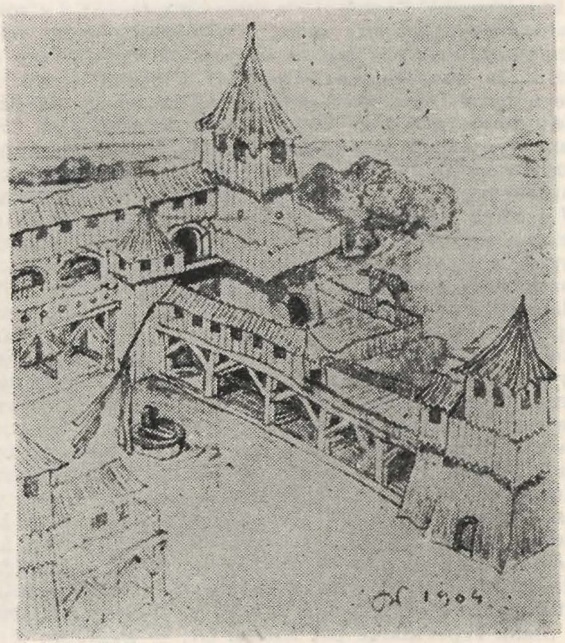
Nie widząc na razie możliwości wprowadzenia na scenę *Legendy*, Pawlikowski zaproponował Wyspiań-

skiemu wystawienie świeżo napisanej *Klątwy*. Niestety! W sprawę wmieszały się najwyższe sfery kościelne i udaremniły zamiar. Chcąc utrzymać Wyspiańskiego w repertuarze, postanowił wówczas dyrektor dać prapremierę *Lelewela*, aczkolwiek zdawał sobie sprawę, że sztuka jest słabsza od *Warszawianki* i *Klątwy*. Objąłem reżyserię i rolę tytułową. Księżnę Sapieżynę grała Wolska, Adama Czartoryskiego — Kotarbiński. Podobnie jak przy *Pieśni z 1831 roku* dyrektor udzielił i tym razem młodemu poecie pełnego poparcia. Premiera poszła w maju 1899, w pół roku po debiucie Wyspiańskiego. Wyrazem wyjątkowego uznania autora dla kierownika sceny krakowskiej było dedykowanie dzieła Tadeuszowi Pawlikowskiemu. Kto znał Wyspiańskiego wie, ile niezwykłego uznania kryło się w tym geście poety.

Współpraca z Wyspiańskim i Rydlem spowodowała, że nieraz po zajęciach zapraszałem ich do mojego mieszkania przy ul. Floriańskiej 10. Gawędziliśmy do późnej nocy. Wyspiański był bardzo małomówny, za to Rydel ratował sytuację, bo potrafił gadać bez przerwy. Pewnego razu zapytałem Wyspiańskiego o jego najbliższe plany literackie. Początkowo nie bardzo chciał się zwierzać, ale później — tajemniczo się uśmiechając do Rydla — obiecał mi dać do przeczytania szkic swej najnowszej sztuki. Rzeczywiście po kilku dniach wręczył mi rękopis. Spojrzałem na okładkę — komedia obyczajowa. Rzecz dzieje się współcześnie w jednym z paryskich... lupanarów. Byłem zaskoczony. Oczywiście zabrałem się jak najśpieszniej do lektury. Nie pamiętam jej już dokładnie — bądź co bądź dzieli nas od tego czasu 60 lat i kilkaset przeczytanych sztuk — ale zrobiła na mnie przykre wrażenie. Miejscami byłem nawet zaskoczony dramatycznymi sytuacjami. Zastanawiałem się, po co to napisał. A że u mnie co w sercu to na języku, więc powiedziałem:

— Nie wypada — drogi panie — po *Warszawiance* puszczać w świat taką historię. Niech pan to schowa. Może kiedyś przyda się panu ten rękopis. A teraz nie powinien pan zniżać się z tego piedestału, na którym pan się postawił.

Nigdy więcej nie słyszałem o tej komedii. Nie figurowała nawet w spisie manuskryptów zinwentaryzowanych po zgonie Wyspiańskiego.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
Szkic dekoracji do „Legendy" (akt I)

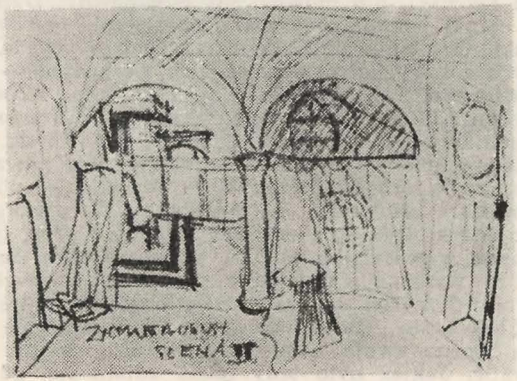
„WESELE" WE LWOWIE I MODRZEJEWSKA W „WARSZAWIANCE"

W maju 1901 roku Lwów przeżył wielkie święto. W dwa miesiące po krakowskiej prapremierze poszło u nas *Wesele*. Wyspiański rad był, że nasz teatr podjął się wystawienia tego utworu, delikatnie jeno wyrażał obawę, że trud nasz może pójść na marne. Skoro Kraków, tak bliski *Weselu*, nie miał dość zrozumienia dla utworu, co autor odczuł szczególnie za kulisami teatru, to jak się ustosunkuje zespół lwowski, nie mówiąc już o widowni? Dyrektor nie cofnął jednak decyzji i poruczył mi wystawienie sztuki. Objąłem rolę Gospodarza. Dalsza obsada głównych ról wyglądała następująco: Gospodyni — Stachowiczowa, Pan Młody — Nowacki, Panna Młoda — Połęcka, Jasiek — Roman, Poeta — Tarasiewicz, Dziennikarz — Hierowski, Czepiec — Jaworski, Rachela — Solska (po długotrwałej chorobie powróciła właśnie do pracy), Stańczyk — Wysocki (a później Kamiński), Hetman — Woleński, Wernyhora — Chmieliński itd. Po pierwszym tygodniu prób sytuacyjnych zaprosiliśmy autora. Wiadomo było, że jest bardzo wymagający, toteż z tremą obserwowaliśmy go, aby domyśleć się, co sądzi o naszej interpretacji. Tak, domyśleć! Bo wiedzieliśmy, że niechętnie wyraża głośno swoje opinie, a zwłaszcza, że nie lubi chwalić. Jakież było tedy nasze zdumienie, gdy po skończonym przeglądzie oświadczył:

— Na szóstej próbie lepiej tu grają, niż tam — w Krakowie na szóstym przedstawieniu.

Szczerze nas tym porównaniem uradował, zwłaszcza, że spektakl krakowski był naprawdę dobry. Zadowolenie autora dodało nam bodźca do pracy. On sam, zachęcony naszymi osiągnięciami, ożywił się i wbrew swoim zwyczajom zaczął pomagać mi w reżyserii. Na wymowę niewiele zwracał uwagę, natomiast wszystko, co łączyło się z plastyką, a więc gestykulacja, ustawienie sytuacji, ruch sceniczny, interesowało go i pobudzało do licznych ingerencji. Po zajęciach teatralnych wiele wolnych chwil spędzał poeta w naszym mieszkaniu przy Lelewela 2, gdzie nawiasem mówiąc spotykało się wielu pisarzy i plastyków. Trzeba było zresztą zawsze dobierać dla niego towarzystwo ograniczając je do minimum, gdyż w większym gronie przeważnie źle się czuł. Czasem po południu wyjeżdżaliśmy dorożką za miasto, by odetchnąć po próbie. Najchętniej zatrzymywał się na wzgórzach Łyczakowa lub wśród drzew i stoków Pohulanki, gdzie upatrzył sobie odpowiedni teren dla teatru plenerowego. Zapalił się do tego pomysłu i snuł już wówczas — w 1901 roku — plany różnych widowisk nadających się na taką scenę. Powracał też w późniejszych latach do tej koncepcji. Niektóre projekty były kapitalne. M. in. omawiał z Pawlikowskim ewentualność wystawienia *Bolesława Śmiałego* i *Skałki*. Lwów poniósł wielką stratę, że plany te nigdy nie zostały zrealizowane. A cóż dopiero mówić o Krakowie, który nie dał mu możności stworzenia amfiteatru wawelskiego?

Na takich wędrówkach schodziły nam godziny poobiednie, a nieraz i nocne. Gdy po próbie generalnej *Wesela* wychodziliśmy z teatru, Wyspiański zaproponował nam przejażdżkę do Brzuchowic, pięknej miejscowości letniskowej, położonej opodal miasta. W cztery dorożki ruszyliśmy. Była pogodna majowa noc. Choć naturalną rzeczą byłby wesoły nastrój,



STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
Szkic dekoracji do dramatu „Zygmunt August"

jaki przychodzi zazwyczaj po dobrze spełnionej pracy, jechaliśmy w milczeniu, przeżywając jeszcze raz wizję poety. Premiera zrobiła wstrząsające wrażenie, które szerokim echem odbiło się w mieście.

Wykorzystując entuzjatyczną atmosferę wokół Wyspiańskiego i mając zapowiedziany przyjazd Modrzejewskiej, w miesiąc po *Weselu* przygotowaliśmy *Warszawiankę*. Pani Helena miała grać Marię. Sprawa była trochę ryzykowna: postać powinna liczyć około 25 lat, a nasza znakomita koleżanka przekroczyła sześćdziesiątkę. Ale zawierzyliśmy jej sztuce. *Warszawianka* otrzymała najmocniejszą obsadę. W głównych rolach wystąpili: Chmieliński — Chłopicki, Stachowiczowa — Anna, Adwentowicz — Młody Oficer. Ja wróciłem do Wiarusa. Na wniosek Pawlikowskiego, gorąco poparty przez Modrzejewską, a bez zastrzeżeń zaaprobowany przez Wyspiańskiego, dochód z premiery przeznaczono na fundusz budowy pomnika Mickiewicza. Wypłynęło znów zagadnienie, z czym połączyć utwór, aby wypełnić normalny czas trwania spektaklu. Dyrektor zaproponował Wyspiańskiemu realizację swego dawnego krakowskiego planu, uzupełnienie wieczoru *Wnętrzem* Maeterlincka. Nazwiska największej europejskiej aktorki i genialnego polskiego poety wywołały niezwykłe ożywienie. Premiera odbyła się przy przepełnionej widowni. Wieczór ten wspominam jako jedno z najpiękniejszych wzruszeń mego życia. Od momentu wejścia na scenę czułem na sobie spojrzenie Marii. Wprost dotykalnie prowadziły mnie jej oczy. Nie należałem do aktorów poddających się sugestii nastroju. W najbardziej przejmujących chwilach panowałem zawsze nad sobą i wiedziałem, co się wokół dzieje, ale wtedy zagubiło się gdzieś poczucie rzeczywistości i czułem, że wzrok Modrzejewskiej mnie w o ł a. Spojrzałem na nią. Łzy płynęły po jej twarzy. Oczy nieprzytomne... Gdy zszedłem ze sceny drżałem z przejęcia. W kulisie stał Wyspiański zaciskając na sobie długi, czarny anglez. Zatrzymałem się obok niego. Na scenie panowała śmiertelna cisza. Zaniepokoiłem się o przyczynę tej przerwy. Modrzejewska jakby powoli wracała do przytomności. Jeszcze milczy, jeszcze tkwi nieruchomo w miejscu. Zwolna podnosi powieki, oczyma przepełnionymi cierpieniem toczy po wszystkich, jakby kogoś szukała. Tak chyba musiała wyglądać Matka Bolejąca pod krzyżem. Po chwili włączyła się z powrotem do akcji. Gra jej zaczęła potężnieć, wzmagać się crescendo aż do momentu, kiedy padły słowa:

Leć nasz orle, w górnym pędzie,
Sławie, Polsce, światu służ.
Kto przeżyje, wolnym będzie;
Kto umiera, wolnym już.

Powiewająca w jej dłoni skrwawiona wstęga podkreślała tragizm obrazu.

Wyspiański objął mnie, przytulił się do mego zbłoconego munduru i wstrząsany dreszczem, dłonią ściskał krtań, by opanować łkanie. Wtedy i moje zahartowane nerwy nie wytrzymały napięcia. Przeżycie było zbyt silne. Nastrój udzielił się wszystkim. Nawet maszynista zatrudniony przy kurtynie zapomniał o swych obowiązkach i mimo woli spowodował, iż po zakończeniu sztuki dłuższą chwilę trwał żywy obraz. Publiczność wytrzymała ten moment w absolutnej ciszy. Po kilku sekundach oprzytomniałem, opanowałem wzruszenie i dałem sygnał opuszczenia zasłony. Jeszcze trwało milczenie. Wreszcie odezwały się pierwsze, nieśmiałe oklaski, po czym zaczęły wzbierać na sile, aż przemieniły się w istny huragan. Kazałem podnieść kurtynę. Rzuciłem okiem na widownię. Publiczność stojąc darzyła frenetyczną owacją wykonawców. Pociągnąłem Wyspiańskiego na scenę. Był niezmiernie speszony i zalękniony. Za nami wszedł Pawlikowski. Niósł srebrny wieniec — dar teatru dla genialnej artystki. Gdy go wręczył Modrzejewskiej, ona — skłoniwszy się — położyła go przed poetą. Teatr trząsł się od wiwatów. Był to wielki dzień sceny lwowskiej.

Najcenniejszą pamiątką tej premiery stał się dla mnie portret *en pied* w roli Wiarusa, który Wyspiański w niecałą godzinę zrobił w mojej garderobie. Trzy lata później namalował inną wersję Wiarusa — samą głowę — ale ta powstała już u nas w domu.

ZATARG Z KOTARBIŃSKIM

Wreszcie prawie wszyscy lwowianie stali się zwolennikami naszego teatru, naszego dyrektora i naszego ideowego i artystycznego kierunku. Pozycja naszej sceny tym bardziej się wzmocniła, że podczas gdy my walczyliśmy o autorów, w Krakowie wybuchł właśnie konflikt między Wyspiańskim a Kotarbińskim. A było tak: Wyspiański wydał drukiem swój dramat *Akropolis* — ale na temat wystawienia go z nikim jeszcze nie pertraktował. Ni stąd ni zowąd otrzymał jednak list z sekretariatu teatru z zawiadomieniem, że dyrektor teatru uważa utwór za niesceniczny i wobec tego nie zamierza go grać. Poeta był co najmniej zaskoczony. Przecież w ogóle nikomu nie proponował realizacji tej sztuki. Dał temu wyraz w lakonicznym lecz ostrym liście. Na to Kotarbiński odpisał, że musi „skarcić" poetę za to pismo i uważa go za człowieka „chorego i niepoczytalnego". Znakomity autor — przez adwokata Skąpskiego — wycofał wówczas z teatru krakowskiego wszystkie swoje sztuki i zabronił ich dalszego grania. A utwory Wyspiańskiego cieszyły się w tym czasie w Krakowie największym powodzeniem. Kotarbiński tłumaczył się potem, już po śmierci poety, że to „nieporozumienie" spowodowane zostało przez intrygi osób postronnych, ale było tajemnicą Poliszynela, iż dyrektor pragnął uprzedzić ewentualne rozmowy z autorem na temat jego sztuki, bo obawiał się konieczności robienia nowej, kosztownej wystawy. Z takich właśnie względów oszczędnościowych grany był przeważnie repertuar klasyczny, nie wymagający pokrywania tantiem autorskich, oraz mniej krępujący przy inscenizacji i „obróbce" tekstu. Za Wyspiańskim również co znamienitsi pisarze wycofali swoje sztuki z teatru krakowskiego.

WOKÓŁ „LEGENDY"

Nadszedł rok 1905. Po *Róży Bernd* Hauptmanna i *W sieci* Kisielewskiego mieliśmy grać Wyspiańskiego. Kilka miesięcy przedtem poeta czytał Pawlikowskiemu *Legion*, proponując wystawienie dramatu. Byłem przy tej lekturze wraz z Przybyszewskim. Słuchaliśmy z zachwytem. Gdy Wyspiański skończył, zaległo długie milczenie. Wreszcie odezwał się szeptem Pawlikowski:

— To wielkie, to wspaniałe, ale jak to wykonać?

Takich słów nie miał zwyczaju używać. Nie znosił superlatywów. Tym razem jednak zachwyt artysty przemógł wrodzoną wstrzemięźliwość. Wyspiańskiemu oczy się rozjaśniły:

— Niech mi pan da tysiąc koron, a zrobię dekoracje.

— Nie w tym rzecz — odpowiedział Pawlikowski — tylko skąd mam wziąć tak gigantycznych aktorów?

Nie było w tym wykrętu, gdyż tej metody nie stosował wobec żadnego autora. Zresztą w późniejszej rozmowie potwierdził sąd, że Wyspiański w niektórych utworach coraz bardziej zbliżał się do wielkich poetów romantyzmu.

W sześć lat później zaryzykowałem wystawienie *Legionu* w Krakowie. Wyniki różnie oceniano.

Na razie jednak powróciliśmy do koncepcji *Legendy*, którą Pawlikowski jeszcze dawniej obiecał wystawić. Domagał się jeno przeróbki oraz odpowiedniej ilustracji muzycznej. Korekty te jakoś nie wychodziły autorowi pomyślnie. Tak że w końcu Pawlikowski postanowił nie trudzić nimi chorego wówczas poety i przyjął sztukę do grania w takim kształcie, jak Wyspiański ostatnio proponował. Dopiero po premierze przekonał się, że wytknięte wówczas błędy nie były żadnym „widzi mi się". Gdy zapragnąłem otworzyć moją kadencję dyrektorską w Krakowie wystawieniem *Legendy*, autor sprzeciwił się, ponieważ postanowił sztukę jeszcze raz przerobić. Niestety, nie zdążył. Co do muzyki, to po zawodzie, jaki zrobił

nam Henryk Opieński, Wyspiański zwrócił się do Bolesława Raczyńskiego z prośbą o opracowanie stosownej ilustracji muzycznej. Wiele kłopotów i trudów nastręczała inscenizacja utworu. Gdyśmy jakoś z niej wybrnęli, dzięki pomocy scenograficznej Stanisława Jasieńskiego, w porozumieniu z autorem ustalono obsadę: Wanda — Siemaszkowa, Śmiech — Roman, Łopuch — M. Węgrzyn, Czarownik — Jaworski, Guślarz — Kwiatkiewicz, Wiedźma — Gostyńska, Wilkołak — Feldman, Koźlec — Kliszewski, Starzec topielec — Wysocki, Pacholę — Nowacki, Pastuch — Ruszczyc, Rytger — Bielecki, Rusałka — Iza Kozłowska itd. Kraka Witezia ja grałem. W pracy wyłaniało się mnóstwo problemów, nad którymi nieraz łamaliśmy sobie głowę. Nie lubię domysłów. Chcę zawsze wszystko dokładnie wiedzieć. Złości mnie każda niejaśność. Tekst *Legendy* miał wiele takich niedomówień i poetyckich przenośni. Prosiłem Pawlikowskiego, by ktoś pojechał do Krakowa i wydobył od Wyspiańskiego potrzebne informacje. Wysłał M. Węgrzyna. Wrócił z niczym. Wówczas pojechał sam dyrektor. Ale Wyspiański nie chciał niczego objaśniać. Małomówny, skromny, zażenowany, bronił się przed indagacją, zasłaniając się nawet złośliwą ironią. Nie mogłem się z tym pogodzić. Sam pojechałem do niego. O godzinie dziesiątej rano byłem już na Krowoderskiej. Poproszono mnie do gabinetu. Był to obszerny, słoneczny pokój, o ścianach utrzymanych w intensywnie niebieskim kolorze. Na środku stał długi stół nakryty czerwoną kapą. Wyspiański chciał się wykręcić od wyjaśnień, podobnie jak to czynił dotąd. Wobec jego mimozowatej natury stałem się stanowczy i uparty. Gdy mu powiedziałem, że po latach w ogóle nie będzie wiadomo jak to grać, odparł mi, że nic go nie obchodzi, co będzie z jego dziełami, gdy umrze... W końcu przemogłem jednak jego opory i doprowadziłem do tego, że komentował mi słowo po słowie, scenę po scenie. Nie wiedziałem np. skąd na dnie Wisły, wśród korowodu rusałek, wodników, wilkołaków wzięło się — krakowskie wesele! Wyspiański objaśnił mi lakonicznie: Zatonęło z promem na Wiśle... Gdy się wyjaśniło, że pewne strofy, mają być śpiewane, wezwał swą żonę Hankę, by nuciła mi wiejskie pieśni, jako ilustrację do wierszy. Raczyński bowiem obietnicy nie dotrzymał i nut wciąż jeszcze nie było. Wreszcie z głową pełną poezji i pieśni wróciłem do Lwowa. Zacząłem próby. Nut nadal nie było, więc „na własnej gębie" wygrywałem melodie ludowe potrzebne do akcji. Tak było do premiery. Nuty przyszły w dwa dni po niej. Odesłaliśmy z podziękowanem za zrozumienie dla pracy teatru. W I akcie — jako umarły — siedziałem przez godzinę na kobylicy, podparty kijami, grabiami i widłami. Nie przypuszczałem, że będzie to połączone z tak ogromnym wysiłkiem fizycznym. Pod koniec aktu byłem nieludzko zmęczony, lęk mnie ogarniał, czy dotrwam

do finału. Wreszcie akt się skończył. Miałem zejść, ale — zemdlałem. Mimo to dalszy ciąg spektaklu poszedł pomyślnie. Widowisko owszem, bardzo się podobało, nazbieraliśmy nawet wiele pochwał, ale poszło tylko cztery razy. Taki był los tych, którzy wyrąbywali sztuce nowe ścieżki.

OCZEKUJĄC ŚMIERCI...

Sezon 1907/8 — po serii wznowień z polskiego repertuaru — otworzyłem komedią Shawa *Profesja pani Warren*. Wymieniam z przyjemnością tę premierę, gdyż zyskała ona opinię wzorowego spektaklu. W tydzień później szła *Mirandolina* Goldoniego, wystawiona dla uczczenia 200 rocznicy urodzin autora. Te dwie premiery, choć bardzo udane, wypełniły okres przygotowawczy do prapremiery *Cyda* w tłumaczeniu, a właściwie w polskiej adaptacji, Wyspiańskiego.

Prace nad *Cydem* przypadły na okres pogłębiającej się niemocy poety. Choroba rozwijała się teraz w dramatycznym tempie, nie oszczędzając wielkiemu artyście cierpień. Przebywał wówczas z dala od ludzi w swoim domku w Węgrzcach — wsi podkrakowskiej, przyjmując tylko najbliższych przyjaciół. Rozmowa nadmiernie go trudziła. Wycieńczony do ostatecznych granic, leżał tygodniami bezwładnie, oczekując śmierci. Ręce ułożone na deseczkach, przewiązane bandażami, były nieruchome. Tylko oczy pałające niezwykłym blaskiem, pozwalały wierzyć, że w tym strzępie człowieka żyje jeszcze wspaniały duch. Na wieść o przygotowaniach do *Cyda* ożywił się i wyraził zgodę na moją wizytę dla omówienia szczegółów inscenizacji. Zjawiłem się wraz z Grzymałą-Siedleckim i Józefem Sosnowskim — reżyserem sztuki. Jak zwykle, chodziło głównie o stronę plastyczną. Wyspiański nie mógł jej już stworzyć osobiście, kazał więc posłużyć się Velasquezem przy projektowaniu kostiumów, zaś obrazem „Wesele w Kanie galilejskiej" Veronesa w komponowaniu scenerii. Uzgodniliśmy obsadę. Don Rodrygiem chciał widzieć Mielewskiego, Infantką miała być Solska, Szimeną — Wysocka, Don Fernandem — Sobiesław, Don Gomezem — Jednowski, Don Diegiem — Sosnowski. Szczególną uwagę polecił zwrócić na postać Infantki. Irena udała się wówczas z Mielewskim do Węgrzec. Nie umieli mi później powtórzyć rozmowy. Byli przytłoczeni wrażeniem, jakie robił dogorywający autor *Wesela*. Słów w czasie tych krótkich odwiedzin padło niewiele. A jednak półsłówkami, urywkami zdań, Wyspiański umiał trafić do nich i natchnąć własną wizją dramatu. Oboje grali serdecznie. Chyba tak! Nie — znakomicie, nie — wspaniale, nie — porywająco, ale

właśnie serdecznie. Grali dla Niego. W kilka lat później miałem sposobność oglądać Corneille'owskiego *Cyda* w Komedii Francuskiej. Przekonałem się, że dzieło dramatyczne Wyspiańskiego przewyższało utwór wielkiego pisarza francuskiego, zaś wykonanie aktorskie oraz inscenizacja premiery krakowskiej nie pozostawały w tyle za spektaklem paryskim.

Premiera *Cyda* stała się świętem naszego teatru. Odgłosy ogólnych zachwytów docierały do Węgrzec. Niosły ostatnie promienie radości. W dwa tygodnie po premierze przewieziono chorego do sanatorium w Krakowie. Cała uwaga społeczeństwa skupiła się teraz na codziennych biuletynach o jego stanie. Koniec listopada przyniósł bezlitosny cios.

Czas był i godzina dopełnione! — Zapadła wielka, dostojna cisza.

Hiobowa wieść leciała przez cały kraj, przez nasze serca. Najsilniej uderzyła w czeladź aktorską, której przypadł honor przekazywania jego myśli — całemu narodowi. Zjechali się więc z wszystkich trzech zaborów, by towarzyszyć Mu w ostatniej drodze. Kryptę kościoła pijarów i rydwan ustroił na to pożegnanie — Frycz. Pochód żałobny ciągnął się przez całe miasto, ku Skałce. Tysiące, tysiące ludzi.

Idą posępni,
a grają im dzwony,
ze wszystkich kościołów,
a grają im dzwony żałobne...

Ze wzgórza wawelskiego rozległy się dźwięki królewskiego dzwonu.

Głos leciał, polatał
kołysał się górnie,
wysoko, podchmurnie...

W kilka dni później teatr uczcił zmarłego uroczystym wieczorem, skomponowanym w całości przez Grzymałę-Siedleckiego. Otwierał go *Tren na śmierć Wyspiańskiego* napisany przez Leopolda Staffa. Potem Solska i Wysocka odtworzyły scenę Kory i Demeter z *Nocy listopadowej*, na końcu daliśmy *Warszawiankę*. Widownia przepełniona ponad miarę publicznością krakowską i przybyszami z innych zaborów trwała w głębokim skupieniu. Scena odejścia Starego Wiarusa sprawiła najsilniejsze wrażenie. Na sali rozległy się szlochy. Nie były to jednak „łzy sobacze" ani „żal spóźniony". To Polska szczerze płakała ostatniego wieszcza.

Z II tomu „Wspomnień" Ludwika Solskiego w opr. Alfreda Woycickiego (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956).

Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić,
na jakąż nutę będę nucić
melodię zgonu mą wyprawną?
Rzuciłem przecież go już dawno.

Już dawno się przestałem smucić
o rzeczy miłe, mnie stracone.
Miałyżby smutki jeszcze wrócić,
kraść, co już dawno ukradzione?

Przecież już dawno się wyzbyłem
marzeń o utraconym raju.
Żyję, by zwało się, że żyłem...
nad jakąś rzeką, w jakimś kraju...

Nad jakąś rzeką, w jakimś mieście,
gdzie ślubowałem ślub niewieście,
gdzie dom stworzyłem jej i sobie
z myślą o jednym wspólnym grobie.

A na tym grobie, wspólnym domie,
niechże mi wichr gałązki łomie,
gałązki zeschłe, zwiędłe, kruche,
w jesienną deszczną zawieruchę.

Tak samo będę słuchał w grobie,
jak deszcz po świecie pluszcze sobie,
jak słucham deszczu za tą ścianą — —
i wiem, że znów się zbudzę rano.

Niechże mi rano słońce świeci,
niech świeci jasno, mocno grzeje.
Nad grób niech moje przyjdą dzieci
i niech się jedno z nich zaśmieje.

Jan Skotnicki

OD „WESELA" DO ZGONU

Poznać osobiście Wyspiańskiego nie było łatwo. Pędził życie odosobnione, prawie pustelnicze,, wśród niedostatku, cierpień, w ekstazie twórczej. Unikał przy tym mówienia, gdyż przychodziło mu ono z trudnością wobec choroby gardła.

Czasem widywałem go z daleka, kiedy koło trzeciej, czwartej po południu przemykał się ulicą Floriańską do cukierni Michalika, by przejrzeć dzienniki i wypić czarną kawę. Siedział zawsze samotnie, zaczytany tak, że nikt nie ośmielał się podejść do niego i zakłócić mu spokoju.

Poznałem go osobiście dopiero w Bronowicach, na weselu Rydla.

Robił wrażenie nieśmiałego. Twarz blada, prawie przezroczysta, jeden wąs zwieszony, drugi podkręcony oraz dziwnie zamglone, niebieskostalowe oczy. Gardło miał owinięte białą chustką. W długim czarnym surducie stał blady, oparty o białą ścianę, wpatrzony w wirujące, roześmiane i rozśpiewane pary, jakby zahipnotyzowany refrenem bronowickiego tańca.

Usłyszałem jedno tylko zdanie, jakie z ust jego padło. Kiedy pary zawirowały żywiej — „chłopy — pany, pany — chłopy" — i rzekł: „Jak to dobrze, że tu nie ma Ferdynanda Hoesicka. Jutro tom by nowy wydał". Spojrzał na zapiecek, czy tam Hoesicka ukrytego gdzie nie ma, po czym zastygł w milczeniu i bezruchu. Roześmiałem się na tę złośliwą uwagę,

STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
Karykatury — Mickiewicz i Chopin

którą zrozumiałem lepiej dopiero po premierze *Wesela*. Była to obawa, by ktoś nie zbanalizował tej „chwili osobliwej".

Stał Wyspiański dalej wśród par roztańczonych, jak widmo przybyłe z zaświatów, a na bladej jego twarzy widniał stygmat bliskiej śmierci. Nie stracił go nawet w tych godzinach weselnych. Trudno było cośkolwiek więcej wyczytać w jego niebieskich, przygasłych oczach prócz cierpienia i wpatrzenia w siebie. Już wtedy widać było, że rytm muzyki i wir taneczny coś w nim budzą, że powstaje w nim jakaś wizja obłędnego tańca. Była to noc narodzin *Wesela*, najpotężniejszego dramatu tej doby.

... W parę tygodni po odwiedzinach w Bronowicach spotkałem Wyspiańskiego w kawiarni na Floriańskiej. Na marmurowym stoliku kreślił reżyserowi Walewskiemu sytuację sceniczną. Pożałowania godny był Walewski, kiedy Wyspiański tak zasmarował cały stolik liniami, esami, floresami, że nikt tego zrozumieć nie był w stanie.

... Ciekaw byłem bardzo, jak Włodzio Tetmajer zareaguje na wystawienie *Wesela*. Poszliśmy więc do teatru na premierę. Włodek wsłuchany był, nie uronił ani jednego słowa płynącego ze sceny. Wyszedł z teatru pod wielkim wrażeniem.

— Wiesz — mówił do mnie — wszystkiego jeszcze nie rozgryzłem, ale na scenie wielki, straszny dzieje się dramat.

Sztuka tak go pochłonęła, że dopiero na drugi dzień, kiedy znowu poszliśmy do teatru, by raz jeszcze ją obejrzeć, zauważył, w jakim świetle przedstawił Wyspiański jego jako Gospodarza.

Tetmajera, jako szczerego artystę, na premierze mało interesowała strona anegdotyczna, brał go problem dramatu. Dopiero na drugim przedstawieniu zwrócił uwagę na anegdotę i jej aktualność, a wtedy wyszedł z teatru struty i zgnębiony. Wsiadł milczący na bryczkę, by pojechać do Bronowic, a żegnając się ze mną, jedno rzucił zdanie:

— Świnia Wyspiański, a ja taki przyjemny dla niego byłem.

Aktorzy przed premierą *Wesela*, a nawet w czasie premiery, byli zupełnie zdezorientowani co do sztuki. Na przykład Siemaszkowa, która grała rolę Panny Młodej, określiła ją jako zreczny, aktualny wodewil, „chwilami męczący, ale to da się skrócić i wiele powyrzucać, a wtedy sztuka pójdzie".

Po premierze *Wesela* Wyspiański wyglądał coraz gorzej, coraz trudniej było mu mówić, rękę nosił w łupkach na temblaku. Cierpiał strasznie, to z każdym dniem więcej.

Odwiedziłem go w tym czasie na ulicy Krowoderskiej. Otworzyła mi drzwi żona, straszna baba.

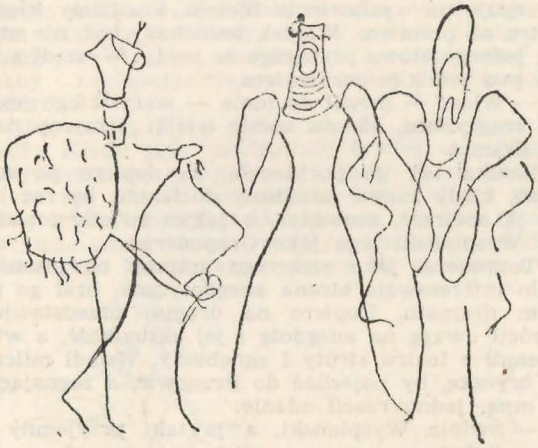
Dusił mnie zapach lekarstw i jodoformu, pomieszany z zapachem kiszonej kapusty i pranej bielizny. Pokój wprawdzie był spory i widny, ale niedostatek

i nieład panował wszędzie. Uciekłem po paru słowach zamienionych z Wyspiańskim.

... W roku 1907 zaniepokoiła nas wieść, że Wyspiańskiemu coraz gorzej, że koniec jego chyba się zbliża.

Położenie materialne tego wielkiego twórcy było ciężkie, zebraliśmy więc między sobą trochę groszy, by mu kawioru kupić i dać na leki. Po paru dniach doszła nas wiadomość, że żona kilo przesłanego przez nas kawioru podobno sama na jednym posiedzeniu pożarła, a za pieniądze nasze, przeznaczone na leczenie, futro dla siebie kupiła. Lekarze zabronili mu używania alkoholu, ale ponieważ ona go lubiła, więc kupowała wina i likiery, część wlewała mężowi do gardła, a resztę sama wypijała.

Trzeba było odebrać go spod opieki tej baby i oddać do lecznicy doktora Gwiazdomorskiego. Tak też zrobiono. Zajął się tym Wilhelm Feldman. Było jednak za późno, bo nadeszły ostatnie dni jego męczeńskiego żywota. Zmarł 28 listopada 1907 roku.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI: Karykatury — Poniatowski, Barbara i Zygmunt August

Wieść o śmierci wielkiego poety wstrząsnęła krajem. Z całej Polski zaczęły napływać delegacje, by oddać szczątkom genialnego artysty ostatni hołd.

Zwłoki jego spoczęły początkowo w podziemiach kościoła pijarów, stojącego obok muzeum książąt Czartoryskich, a w dzień pogrzebu rano przeniesione zostały do kościoła Panny Marii.

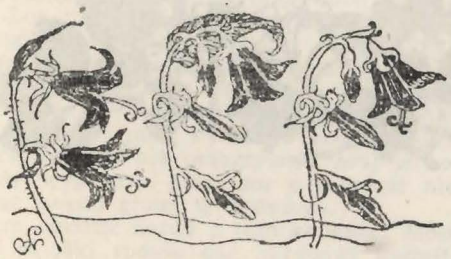
Po nabożeństwie, w chwili umieszczanie trumny na żałobnym wozie, ponad tysiącznymi tłumami rozkołysały się w przestworzach dzwony krakowskie. Głos ich nad miastem potężnym akordem wzbijał się w górę i zdało się, że to są chwile, kiedy wrota niebiańskie roztwierają się i wstępuje w nie wielki duch polski, by stanąć przed tronem Najwyższego. A gdy za nim na Skałce zawarły się podwoje Krypty Zasłużonych, czuliśmy, że jest to chwila, w której wielki duch polski wkracza właśnie w krainę wiekuistej tajemnicy.

Mów żadnych nie wygłaszano. Bo istotnie, cóż można było powiedzieć w tej tragicznej dla kultury polskiej chwili? Ból szczery nie znosi frazesów, a na popisy oratorskie nie był to odpowiedni moment. Równie poważnej manifestacji żałobnej w ciągu całego życia mego nie przeżywałem. Była to znowu „chwila osobliwa".

Miasto Kraków wzięło na siebie wychowanie dzieci.

Przed laty, kiedy byłem dyrektorem Departamentu Sztuki, wpłynęło do mnie pismo od wdowy po Wyspiańskim, a obecnie żony jakiegoś zdrowego i młodego parobka, z żądaniem państwowej emerytury. Kategorycznie odmówiłem, wskazując, że na pierwszym mężu i tak zarobiła wnosząc drugiemu wiano w postaci chaty oraz obejścia w Węgrzcach, że zasług żadnych w stosunku do Wyspiańskiego nie miała, nawet godności wdowieńskiej nie potrafiła zachować.

Z tomu wspomnień Jana Skotnickiego „Przy sztalugach i przy biurku", Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.



Jakżeż ja się uspokoję —
pełne strachu oczy moje,
pełne grozy myśli moje,
pełne trwogi serce moje,
pełne drżenia piersi moje —
jakżeż ja się uspokoję...

Kazimierz Wierzyński

WYZWOLENIE

Stanisława Wyspiańskiego

„Sztuka mi nie wystarczy" — mówił Konrad po rozmowie z piętnastą maską. Odkąd te proste słowa, rozwinięte potem w najokrutniejszą tragedię poety, dotrą do uszu słuchacza, nie można o nich zapomnieć.

Wyspiański pragnął nie doskonałości sztuki, lecz wolności narodu. Walczył nie o artyzm, lecz o państwo. Czym? Właśnie sztuką i artyzmem, — środkami, w których widział słabość i bezsiłę.

Sprzeczności te wydały dzieło, dla którego istotnie nie wystarcza sprawdzianów sztuki. Rozwala ono wszystkie jej kanony, uchodzi wszelkim próbom stosowanych pomiarów. Jest to Synaj polski, objawiony w ogniu i natchniony nadludzką mocą, niepojęty tylko dla głuchych i obcy dla tych, których dotknęło kalectwo gorsze niż głuchota.

Rozumienie jasnowidzącego poety z roku 1902 ułatwia nam najdoskonalsza wiedza, poddana wszelkim doświadczeniom, — wiedza, której uczyło nas naoczne życie, bieg naszych czasów, żywa jeszcze historia.

Wróżby „Wyzwolenia" i jego tajemnice wyjaśnił Józef Piłsudski. Wyspiański mówił o tym, co Piłsudski wykonał. Po poezji, znienawidzonej i zabitej przez Konrada, nadszedł czyn i działanie Wodza, błogosławione dla narodu.

Powinowactwo obu tych ludzi jest zdumiewające. Oni dwaj byli pierwszymi Polakami, w których ocknęła się wolność. Jej prorok i jej wykonawca. Wprzódy, nim jeszcze porwała tysiące ofiar i wzrosła do heroizmu polskiego, ożyła w nich jako rzeczywistość. Los upodobał sobie ich dwóch; bez wolności nie mogliby istnieć.

Reszta narodu rozprzędła się po bezmiarach nicestwa i rozsiadła się po wszystkich kątach sceny pierwszego aktu „Wyzwolenia". Bała się wymówić imię Polski lub krzyczała: Polska, Polska! Modliła się do Boga rzymskiego lub przegrywała kraj w kości. Orły jej były wypchane pakułami a młodość nie umiała wylecieć ponad groby w Katedrze.

Czym obudzić naród z tego konania? Może sztuką, — ale w jaki sposób dać narodowi kształt nowego życia, państwo?

Istotnie, do takiego zadania nie mogła wystarczyć Wyspiańskiemu sztuka. Tak samo jak Piłsudskiemu nie wystarczał żaden program i żadne hasło. Wychodząc z mroków, jak Konrad, spotkał nasamprzód robotników, dał im się rozkuć — i jak Konrad, przeszedł od nich dalej. Wkroczył pod sklepienie upiornej sceny, nakrywającej cały naród niby wiekiem śmierci. Tam podjął się pracy, o której powiedział, że „trzeba,

aby to, co było szaleństwem, stało się rozumem polskim". Słowa te padły w roku 1914 z ust dowódcy kilku tysięcy żołnierzy. Szaleństwo zmieniało się w rozum śród nieustannych rozmów z maskami. Konrad — Piłsudski słuchał ich podszeptów przez długie lata — sam jeden na scenie — aż odpowiedział im jak Wyspiański „druhowi kłamanemu":

„Państwo jest w stanie pomieścić wszystkich, jakichkolwiek, we wspólnej gminie. Ale cóż to ciebie obchodzi? Ja nie chcę, abyś ty się tym interesował, to jest opiekował. Ja chcę, żeby te rzeczy były tobie narzucone i żebyś ty wobec nich stał się niczym" (II, 15).

Był to odwet za pierwszy akt, rozegrany w niewoli, śród wszystkich klas i przekrojów małości polskiej. Ale działo się to już w akcie drugim, w którym do imponderabiliów moralnych dodać trzeba było imponderabilia państwowe. Ostre i nieodwołalne te słowa dyktowała mu samotność narodu śród świata i samotnicze odosobnienie śród narodu. Cechowała go ta sama co Konrada obojętność o to, jak będą przyjęte. Czy zostanie po nich faszystą, czy samowładcą, czy jeszcze kimś innym. Mógł jednym tchem recytować jak Konrad w rozmowie z drugą maską: „demokratą, ludowcem i tym podobnym, albo socjalistą i tak dalej i tak dalej". Wszystko to znaczyło to samo — nic. Pozostawał los, który już dawno powołał go do wolności — jednego śród niewolników — i który pozwolił mu wyrąbać drzwi zamkniętego teatru — jednemu śród erynii i żmij.

Nie ma na świecie drugiego takiego poematu bohaterskiego jak „Wyzwolenie". Zawsze przecież bohater wyprzedza poemat, który odtwarza jego postać mniej lub więcej ściśle. Tu tajemniczą osobliwością dziejów poemat został odtworzony przez bohatera. Geniusz ich obu wykazuje podobieństwa niedalekie od autentycznej tożsamości. W tym zespoleniu sceny Wyspiańskiego stały się po pielgrzymstwie niewoli księgami narodu, walki i państwa polskiego.

(Z książki „W garderobie duchów")

Wszystkie wiersze zostały zaczerpnięte z tomiku
STANISŁAW WYSPIAŃSKI: POEZJE.
Wybrał i wstępem opatrzył Jan Zygmunt Jakubowski.
Państwowy Instytut Wydawniczy 1957.

Wszystkie przerywniki pochodzą z dorobku STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, który położył ogromne zasługi także i dla polskiej grafiki książkowej, a zaczerpnięte zostały z dwóch serii reprodukcji wydanych przez Krakowski Okręg Stowarzyszenia Księgarzy Polskich pt. Stanisław Wyspiański „Twórczość plastyczna", Kraków 1956.

Redaktor programu:

ZDZISŁAW HIEROWSKI

Cena 4,— zł