TP

PAŃSTWOWY TEATR POWSZECHNY-WARSZAWA, ZAMOJSKIEGO 20

W Y Z W O L E N I E

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

reżyseria i inscenizacja

ADAMA HANUSZKIEWICZA

scenografia

KRZYSZTOFA PANKIEWICZA

Stanisław Wyspiański

FRAGMENT CZĘŚCI PIERWSZEJ „WYZWOLENIA"

KONRAD:

Strójcie — mi, strójcie narodową scenę,
niechajże ujrzę, jak dusza wam płonie;
niechaj zobaczę dziś bogactwo całe
i ogień rzucę ten, co pali w łonie
i waszą zwołam Sławę!
Teatr, świątynia sztuki, — o duszo przybywaj!
Hej! Tu stawcie kolumny te, tutaj posągi.
Dalej, przenieście ścianę, — a ty mi śpiewaj
hymnus tryumfu, a ty pieśń żałoby.
Dalej! Ustawić bohaterów groby,
pomniki: Boratyński — rycerz, rycerz — Kmita!
Umocnijcie je silnie, poprzestawiać drągi,
przyśrubować, — ha Sołtyk, — a tutaj część sali,
jakby sala sejmowa — stół do kart, gra w kości,
Stroić, prędzej się stroić; dom stawiam piękności!

Ledwo powiedział co, a już się stało:
Już dekoracyę znoszą całą;
już ustawiają, piętrzą, ładzą.
Aktorzy rzeszą się gromadzą,
kostyumy na się nawdziewają
te, w których potem role grają.
Teatr narodu, sztuka, polska sztuka!
Chcemy go stroić, chcemy go malować,
chcemy w teatrze tym Polskę budować!
Żupany bierzcie, dalije, kontusze;
znoście mi lite pasy, krzywce, karabele,
chłopskie gunie, sukmany, trzosy. Tłum w kościele!
Niech w oczy biją kolory jaskrawe,
niechaj rażą, jak słońce. — Wstąg, wstążek, okrasy!
Niechaj ich ujrzę razem, jakby w złote czasy.

REŻYSER:
Hej światła!!

MUZA:
A w czyjem ręku pochodnia?!

KONRAD:
Polska współczesna!

MUZA:
Tłumaczysz się jasno.

REŻYSER:
Światła niech błysną szerzej!

KONRAD:
Tu mnie ciasno.

REŻYSER:
Szerzej — wy razem, — rozstąpić się! Pozy!
Przybierzcie pozy:
litość, zmęczenie, gorycz, moment grozy.

MUZA:
Polskę współczesną tworzycie,

REŻYSER:
Sercem szczerem.
Tak, jak ją widzim współcześnie dokoła.

KONRAD:
Zarwijcie waszych serc —

MUZA:
Będzie bohaterem:
— kto wejdzie z wieńcem u czoła!
„Tam - tam" nazywa się narzędzie
w orkiestrze, które dzwon udaje.
Jak mówią teatralne zwyczaje,
używa się mniej więcej wszędzie,
gdzie się do sztuki dzwon dodaje,
A więc w „Kościuszce" do przysięgi,
z dna wód w „Zaczarowanym kole";
raz się z nim w górne idzie sprzęgi,
raz się znów staje z nim na dole.
— Jest „tam-tam" rzeczą właśnie taką,
że zawsze się w nią tłucze jednako.
Wrażenie, jakie wywołuje,
jest tem, co sobie kto poczuje.
„Tam-tam" jest w stanie dzwon Zygmuntów
z przedziwną oddać dokładnością,
waży zaś lekko kilka funtów
i każdy dźwignie go z łatwością,

co uprzystępnia szerszej masie
w teatrze drżeć przy tym hałasie,
imitującym nastrój dzwonu
z przedziwną subtelnością tonu.
Na ten użytek „tam-tam" starczy.
Wie o tem dobrze i pamięta —

REŻYSER (sztukę dziś prowadzi)
więc Konradowi „tam-tam" radzi:

REŻYSER:
A gdy się ozwie „tam-tam": dzwon,
ty wejdź.

MUZA:
I bierz najwyższy ton!

KONRAD:
I nawet się nie spytasz, jaka będzie treść?

MUZA:
Chcę akcyi, działaj dając pole.
Zagraj, jak zechcesz twoją rolę
a możesz ich, gdzie zechcesz, wieść!

KONRAD:
A tamci.

MUZA:
Tamci będą grać
za siebie też, — jak kogo stać.

Wojciech Natanson

SZTUKA O TWORZENIU DZIEŁA SZTUKI

Mało wiemy, w gruncie rzeczy, o tak ważnym okresie w życiu Wyspiańskiego, jakim były jego lata paryskie (1890—1894). Być może, iż ogłoszenie drukiem całej korespondencji pisarza (znanej obecnie tylko fragmentarycznie) przyczyni się do rozjaśnienia tajemnic.

Jak się to stało, że młody plastyk, wychowany w duchu malarstwa historycznego i „literackiego" — wrócił po 4 latach, jako artysta całkowicie nowoczesny, radykalniejszy w wielu poglądach na barwę, linię i powietrze od impresjonistów? Jak i kiedy dokonał się ów przewrót? Może przypomnienie drugiej zagadki pomoże się domyśleć — tła pierwszej. Bo właśnie w Paryżu krakowski stypendysta, który bezskutecznie próbował się dostać do Akademii Sztuk Pięknych i musiał ostatecznie poprzestać na kursach prywatnych (podobnie jak przyjaciel i kolega Mehoffer) — niespodziewanie został pisarzem, twórcą dramatów, szkicujący pierwszą wersję „Warszawianki"; a także potencjalnym reformatorem i artystą teatru, przyszłym inscenizatorem. Być może, iż uwolnienie się od literatury w wtórczości malarskiej pozwoliła Wyspiańskiemu na tym intensywniejsze opracowania pomysłów literackich — w pisarstwie.

Mógłby ktoś powiedzieć, że w wielu obrazach Wyspiańskiego wracają tzw. „anegdoty", że „opowiadają" one więcej — niż ukazują. Ale bliższa analiza wykaże — że jest to już inna „literackość", taka, do której będzie się mógł przyznać nie tylko Gauguin ale nawet i awangardowi malarze francuscy, przynajmniej do czasów abstrakcjonizmu.

Pierwszym wielkim odkryciem impresjonistów było uświadomienia sobie faktu, że nowoczesne malarstwo polega na — kształtowaniu płaszczyzny obrazu; i to w sposób nowy, twórczy, świadomy,

konsekwentny. Barwa, światło, cień, „powietrze" — podlegają prawom przyrody. Ale artysta widzi między nimi nowe związki, zgodne z rytmem ożywiającym jego wyobraźnię. Zasady konsekwencji, koncentracji, celowości, funkcjonalności, mają tu ogromne znaczenie. Ktoś powiedział, że z chwilą powstania fotografii, malarstwo, aby dalej istnieć i zachować rację bytu — miało tylko jedno wyjście: dotrzeć dokładniej do swej istoty, swych zadań. Całe życie Gauguina (podobnie jak i dramaty, które przeżywał Van Gogh) były powolnym, bolesnym uporczywym, heroicznym przenikaniem do owej najgłębszej dżungli, matecznika sztuki. Otóż Wyspiański, już w swym młodzieńczym liście z Francji dokonywał w 1890 roku takiego odkrycia: „Aby barwy zrozumieć, trzeba się przenieść w otoczenie innej barwy — i właśnie obraz to jest nic innego, jak tylko pejzaż, widziany w warunkach innej barwy, niż my na niego patrzeć możemy. Np. jeśli chcesz zrozumieć zachód słońca i widzieć barwy, jakie się pokażą: zapal lampę i postaw przy sobie i wtenczas patrząc na niego — będziesz rozumiał kolory".

Któryś ze współczesnych, chcąc Wyspiańskiego pognębić, puścił w kurs taki żart: autor „Wesela" przypomina człowieka, stojącego na czele dwóch fabryk, makaronu i gwoździ; makaron staje się niestety podobny do gwoździ, a gwoździe do makaronu. Była to aluzje do podwójnej twórczości autora „Wesela", literackiej i plastycznej. Ale ów dowcipniś nawet nie spostrzegł, że jego rzekomy atak może zabrzmieć — jak największa pochwała Wyspiańskiego. Zdobycze i osiągnięcia malarstwa przeniósł on bowiem w sposób twórczy, w dziedzinę pisarstwa i teatru. Leon Schiller, zetknąwszy się (w 1908 r.) z teoriami i praktyką prawodawcy Wielkiej Reformy Teatralnej, Edwarda Gordona Craiga, dostrzegł w nich podobieństwa z tym, co zawiera dramatopisarstwo Wyspiańskiego, i to począwszy od „Warszawianki" (1898). Craig nigdy o Wyspiańskim nie słyszał, ale na podstawie opowiadań Schillera, z radością uznał tę zadziwiającą analogię. Nie ma w tym nic niepojętego. Teatralne idee Wyspiańskiego były po prostu dalszym ciągiem jego ogólnych założeń estetycznych, wyprowadzających przede wszystkim z tendencji rozwojowych współczesnej plastyki; tu należy zasada funkcjonalizmu (każdy efekt w przedstawieniu mu-

si być podporządkowany całości), kreacjonizmu (sztuka jest twórczością, zdolną do istotnej, zgodnej z naszymi założeniami, ale i prawami przyrody, przemiany, oraz autonomizmu) między działaniem artystycznym a praktycznym zachodzi stosunek analogii, a nie zależności bezpośredniej.

* * *

To wszystko pozwoli nam lepiej zrozumieć sprawy, o które chodzi w „Wyzwoleniu". Wydaje się, że pisząc ten dramat, jako twórca dojrzały, w 1902 roku (między styczniem a kwietniem), tuż po „Weselu", Wyspiański chciał dać jakby kwintesencję swych poglądów na istotę tworzenia artystycznego. „Wyzwolenie" nie jest bowiem niczym innym, *jak utworem na temat powstawania dzieła sztuki.*

Dzieła sztuki, czy tylko spektaklu teatralnego? Teoretycznie rzecz biorąc, można by sobie wyobrazić sztukę, dotyczącą tworzenia obrazu, poematu, czy kompozycji muzycznej. Ale obraz, wiersz, czy symfonia, a nawet utwór dramatyczny powstaje w zaciszu gabinetu; walka (nieraz bolesna) toczy się między artystą a jego szeroko pojętym warsztatem. Natomiast teatr jest twórczością zbiorową — (pięknie to, w stosunku do sztuki aktorskiej, zanalizował Stefan Jaracz). Ponieważ zaś przedstawienie jako dzieło sztuki staje się wspólną twórczością wszystkich biorących w nim udział artystów, dramat, dotyczący tej twórczości musi być — historią zarówno współdziałania, jak i walki. Uwypukleniem tych zjawisk, najbardziej gwałtownym, jest akt drugi „Wyzwolenia", a szczególnie, słynne rozmowy z Maskami.

Dramat o tworzeniu dzieła sztuki! W „Wyzwoleniu" ściśle rzecz biorąc, jest to dramat podwójny: chodzi nie tylko o spektakl, realizujący pewien tekst, ale i ustalanie samego tekstu. Stało się to możliwe dlatego, że Wyspiański przyjął pewną specjalną formę teatru: commedia dell'arte, czyli teatr tekstu improwizowanego, zgodnie ze scenariuszem wspólnie ustalonym. Kto go ustala w „Wyzwoleniu" i kiedy? Konrad, wraz ze współtwórcami spektaklu, w akcie drugim. Akt ten jest więc przygotowaniem rozwiązań, które przynosi akt trzeci. Akt pierwszy od chwili rozpoczęcia widowiska dell'arte rozgrywa się — jakby wedle scenariusza przyjętego z góry, za zgodą wszystkich pracowników teatru. (reżysera, aktorów, maszynistów...).

Jest jednak rzeczą jasną, że dwu postaciom, występującym w commedia dell'arte zawartej w „Wyzwoleniu" chodzi nie tylko o efekty widowiskowe, czy o akcję granej sztuki. Chodzi im także o filozoficzną istotę i konsekwencje twórczości artystycznej. Myślę o Geniuszu i Konradzie.

Kim jest Geniusz? Zdeformowanym pojmowaniem idei Mickiewiczowskich? Oczywiście: ale znaczenie postaci wydaje mi się jeszcze szersze. Geniusz to zwolennik poglądów, w myśl którego jedyną konsekwencją wszelkiego działania (a więc i działania artystycznego) jest przyśpieszenie procesów śmierci, niebytu, nicości. Co więcej, postać ta jest wyrazicielką myśli, że jedynie w nicości i śmierci może sztuka znaleźć cel godny jej posłannictwa, jej założeń. Piękno godne tej nazwy mieści się tylko „w tym, co nie istnieje". Symboliści z pokolenia współczesnego twórcy „Wesela" (a nawet i wielu pisarzy współczesnych) w gruncie rzeczy podzielali i podzielają poglądy, personifikowane przez postać Geniusza. Natomiast Konrad reprezentuje przekonanie, zarazem filozoficzne i estetyczne, myśl którego piękno staje się identyczne z instynktem życia, i to życia nie idealnego, ale ziemskiego i realnego. Geniusz wywiera sugestywny wpływ na sposób zachowania, a nawet i myślenia, wielu postaci z „commedia dell'arte", granej w „Wyzwoleniu". Dowodzą tego sceny początkowe aktu trzeciego, a także wielu dyskusji z Maskami. Ale założeniem, ustalonym ostatecznie przez twórców owego „dramatu o powstaniu dzieła sztuki" jest zwycięstwo Konrada — w obrębie owego dzieła sztuki. Jest to zrozumiałe, gdyż dzieło sztuki, konsekwentnie zbudowane nie może być sprzeczne ze swymi założeniami. Konrad stwierdza to zresztą, mówiąc o „logice założenia", czyli „logice artyzmu".

* * *

Ważną jest jednak sprawą, by sobie uświadomić stosunek dzieła sztuki, podejmowanego „kreacyjnie" — do rzeczywistości praktycznej. Gdy się już w „Wyzwoleniu" skończyła komedia o Polsce Współczesnej, wszyscy twórcy spektaklu uważają, że zadania spełnili i mogą iść do domu. Wszyscy — oprócz Konrada. Ten ostatni chciałby grać dalej, poza obrębem ustalonego scenariusza. Ponosi klęskę, pozostaje sam na pustej scenie, wszyscy go

opuszczają, oprócz Erynii. Czy to znaczy, że możemy uznawać Wyspiańskiego za zwolennika odgrodzenia twórczości artystycznej od życia? Sprawa wydaje się dość złożona, można ją jednak wyjaśnić przy pomocy pewnego rozróżnienia. Dzieło sztuki ma dla życia praktycznego znaczenie analogii. Sztuka staje się dowodem, argumentem na rzecz możliwości działania, czyli przetwarzania otaczających nas okoliczności ale nie w sposób dowolny, tylko zgodny z praktykami historii. Jako dowód twórczego działania ludzkiego, sztuka ma wartość bezcenną; nie znaczy to oczywiście, by życie musiało się przemienić w sztukę, czy rządzić prawami artyzmu. Dlatego w epilogu, dodanym na zakończenie utworu, aktu otwarcia bram dokona ktoś inny, przychodzący z zewnątrz. Czyn praktyczny z kolei umożliwi działanie poezji, która się staje aktem wyzwolenia, dzięki oswobodzeniu wewnętrznemu. Bo słowo „wyzwolenie", które nie przypadkowo daje tytuł utworowi, oznacza przede wszystkim uwolnienie od wszelkich więzów, powodujących osłabienie, czyli niezdolność do spełnienia założonego sobie celu: uwolnienie fałszywych koncepcji estetycznych i myślowych, niesamowitości, „terminowania u obcych potęg", niejasności, zagmatwania. Konrad chętnie się zgadza na termin „wyzwoliny", zaczerpnięty z języka rzemieślników: — jak uczeń wyzwala się na terminatora, a terminator na mistrza — tak i artysta dokonywa „wyzwolin" w zakresie swych celów i środków. (Słowo „artisan" znaczy w językach francuskim i angielskim tyle, co rzemieślnik, a pochodzi od art, sztuka.

Dlatego też myślę, że niesłusznie tłumaczy się tytuł utworu Wyspiańskiego na francuskie „libération"; raczej należałoby użyć wyrażenia „affranchissement"). Pierwszy z tych terminów dotyczy przede wszystkim uwolnienia fizycznego, drugi — zrzucenie więzów, wynikających z powodów psychicznych.

By lepiej zrozumieć sprawę analogii między kreacjonizmem w sztuce a działaniem praktycznym — zważmy, że i stosunek do własnego życia może być według Wyspiańskiego kształtowany zgodnie z pewnymi założeniami. Stąd wynikają rozważania Konrada w rozmowach z Maskami — na temat śmierci dobrowolnej, która by nie była ani samobójstwem, ani fatalistycznym poddaniem się losowi. Jeśli można kształtować swój los fizyczny, można też pokierować biegiem swej wyobraźni, czyli działaniem artystycznym. Na odwrót — gorące zajęcie się sprawami narodu, wynika nie tylko z instynktownego patriotyzmu, ale i wiary, że możliwy jest „triumf nad śmiercią", czyli przywrócenia egzystencji społeczeństwu, które zdoła się porwać do działania celowego i zgodnego z prawami historii.

* * *

Wilam Horzyca dostrzegał w twórczości Wyspiańskiego, a szczególnie w „Wyzwoleniu" pewne zbieżności z doktrvną „pierwszej fali" awangardy, tj. z futurystami. Zaadresowanie tej myśli nie wydaje mi się trafne, ale na dnie dostrzec wolno jądro słuszności. Nie z futurystami można zestawiać autora „Wyzwolenia", ale np. z krakowską „Zwrotnicą". Choć jej twórcy nie przyznawali się do łączności z Wyspiańskim (chyba z wyjątkiem Jana Brzękowskiego), np. idea „rygoru" w estetyce; metaforyzacji języka poetyckiego, czy „bezpośredniości", nie wydają się dalekie od tego, do czego zmierzał Wyspiański. Słowo „myśl" i „myślenie" raz po raz wracają, szczególnie w „Wyzwoleniu". Nie tylko Konrad o nich mówi, Głosy (zapewne aktorów dell'arte) rozpoczynające akt trzeci przynoszą znamienne ustalenia:

Głos II: Owszem, widzimy go, chociaż go nie ma. Dowodem rozmowa: czyli, że nie jako obecną jest jego myśl.

Głos I: Dusza.

Głos II: Myśl.

Wydaje mi się, że zyskalibyśmy, gdybyśmy Wyspiańskiego czytali (i ze sceny słuchali) mając w pamięci osiągnięcia sztuki nowatorskiej, pisma i wiersze Przybosia, Peipera, Brzękowskiego (np. w stosunku do języka, przekształcania składni, szukaniu w nim nowych wartości). Bo w każdej dziedzinie, estetycznej czy poetyckiej, można docenić Wyspiańskiego, o ile się pamięta, że koncepcjami swymi czy przeczuciami — daleko wybiegał w przyszłość.

Halina Hera

PRAPREMIERA WYZWOLENIA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Prapremiera Wyzwolenia, jak pisał 21 marca 1903 r. recenzent Czasu, Ignacy Rosner, „wywołała żywy ruch umysłowy w Krakowie, obejmując najróżniejsze koła i warstwy towarzyskie". Ówczesny dyrektor teatru krakowskiego Józef Kotarbiński zaliczył ją do najważniejszych wydarzeń sezonu.

Z fragmentami Wyzwolenia zapoznano się w Krakowie po raz pierwszy w styczniu 1903 r., kiedy to „odczytany umiejętnie" na posiedzeniu kółka Podwawelan w czytelni Akademickiej, „ułomek dał wyobrażenie słuchaczom o polocie, fantazji i dźwięczności wiersza utworu". (Czas nr 3 z 5.I.1903 r.). Wkrótce potem, 26 stycznia, rozpoczęły się w teatrze próby czytane dramatu, w których brał udział Wyspiański. Współpraca jego z zespołem nie układała się zupełnie pomyślnie. Lucyna Kotarbińska, żona dyrektora teatru, pełna zresztą uwielbienia dla Wyspiańskiego, pisała w swoich wspomnieniach teatralnych, jak to miała go „nieostrożność zapytania podczas prób, bardzo nieśmiało — Jak mam, panie, ubrać Samotnika? Stalowe oczy, niby sztylety zwróciły się wówczas na nią i po chwili milczenia Wyspiański miał powiedzieć: „T-a-a-a-k robiąc przy tym gest szeroki, powłóczysty. I zginął odrazu jak kamfora". (Wokoło Teatru, str. 317).

Prapremiera odbyła się 28 lutego 1903 r. Przedstawienie reżyserował Walewski. Jan Spitziar namalował „nową dekorację na całą scenę przedstawiającą część wnętrza na Wawelu". W roli Konrada wystąpił Andrzej Mielewski. Michał Tarasiewicz był Geniuszem, Jednowski-Samotnikiem, Aktorem Leon Stępowski; Starca grał Kotarbiński, Prezesa-Przybyłowicz, Harfiarkę-Mrozowska, Muze zaś Wysocka.

Już następnego dnia po prapremierze rozpoczął się ów „żywy ruch umysłowy" w Krakowie. Dyskusję

i sprzeciwy wywołała jednak treść Wyzwolenia, mniej jego kształt teatralny. Większość recenzentów nawet jednym zdaniem nie kwitowała gry aktorskiej, czy dekoracji. Wszystkich pochłonęła dyskusja nad Konradem, krytyką narodu przez Wyspiańskiego, rolą poezji romantycznej, porównaniami Wyzwolenia z Weselem.

Parę zdań sprawom aktorskim poświęcił W. Prokesch w swym artykule poświęconym Wyzwoleniu, a zamieszczonym w Tygodniku Ilustrowanym (nr 11, 1903 r.) „... wrażenie było bezprzecznie niezwykłe i potężne", pisał, „jakkolwiek rzecz w ramach scenicznych się nie mieści, artyści zaś, nie mają tu zgoła innego zadania, tylko poetyczne głoszenie zawiłych zwrotów myśli autora i rzeźbienie słowa. W tym kierunku teatr krakowski, posiadając ostateczne przygotowanie, osiągnięte całym szeregiem prób scenizowania wielkiego poetyckiego repertuaru, wywiązał się z zadania bardzo szczęśliwie. Zarówno reżyserowi Walewskiemu, jak odtwarzającemu rolę Konrada p. Mielewskiemu należy się zasłużony wyraz uznania, ich usiłowania bowiem dopomogły do urzeczywistnienia tego przedsięwzięcia scenicznego"; Niewielkie to jednak daje wyobrażenie o grze aktorskiej. Opisze ją dokładniej Józef Kotarbiński w swoich wspomnieniach teatralnych; „W roli Konrada Andrzej Mielewski odniósł wybitny triumf, utrzymawszy ją w diapozjonie podniosłym, grał z zapałem i namaszczeniem, miał piękną maskę i gestykulację estetyczną, manipulując draperią czarnego płaszcza. Michał Tarasiewicz jako Geniusz stworzył postać pełną mistycznej złowrogiej powagi. Stosownie do wskazań poety, Geniusz miał być symbolem mistycznego i mesjanistycznego okresu poezji Mickiewicza, ucharakteryzowany tak, jak postać wieszcza, z głową okoloną wielkimi laurowymi liśćmi na pierwszym projekcie pomnika Rygiera. Tarasiewicz w duchu tej informacji dał niezmiernie oryginalną plastykę zewnętrzną, był postacią posągową, nadał wyrazom swej roli właściwy ton powagi. Z innych epizodycznych figur wyróżniał się Samotnik w grze Jednowskiego, ukostiumowany oryginalnie w płaszczu z wyblakłego purpurowego aksamitu, na którym tu i ówdzie połyskiwało złoto ze zwitami starych pergaminów i wiszących czerwonych pieczęci, z wypchanym orłem na ramieniu..." (W Służbie Sztuki i Poezji, str. 146). „Harfiarka, którą grała p. Mro-

zowska ubrana była bardzo stosownie i pięknie" donosił w Przeglądzie Polskim (marzec, 1903) dr Feliks Koneczny. Popełniła ona jednak według niego duży błąd, bo „już zdaleka wykrzywiała usta do szablonowego uśmiechu, uśmiechała się, nie wiedzieć do czego i do kogo... z daleka stroiła kokieteryjne minki, a nawet popełniła jeszcze grubszy błąd, bo wyrazy „Przychodzę śpiewać na zgliszcza" wygłosiła jakimś szczebiotliwym, pseudo dziecięcym tonem". Interpretacja Kotarbińskiego spotkała się za to z dużym uznaniem. Stworzył on — jak pisał Koneczny, „przepiękny typ starego Polonusa „z waszecia", kochającego Polskę z całych sił, naiwnego w poglądach, ale tak serdecznego, dobroduszny uśmiech, zachowanie się miłe, a nie zdziecinniałe".

Na początku pierwszego aktu scenę okrywała cienka, gazowa zasłona. Na dany przez reżysera znak podnosiła się. W tej samej chwili, na drugi plan sceny spuszczano dwie mniejsze czerwone zasłony, tak, że jak pisał Przegląd Polski we wspomnianej już recenzji, pozostał z dekoracji tylko mały, wąski pas na szerokość pomnika Kmity, reszta zaś Katedry przysłonięta była owymi czerwonymi zasłonami opartymi na przednich filarach. Wychodzili spoza nich aktorzy. Gdy zachodziła tego potrzeba unoszono je odsłaniając inne części Katedry.
Inscenizacja II aktu była „wcale zmyślna. Dekoracyi nie było żadnej, scena przedstawiała kulisy, ustawiono dekoracye odwrócone nicami do publiczności". Konrad znajdował się w otoczeniu szarych, nagich płócien.

Recenzent Słowa Polskiego, omiawiając Wyzwolenie od strony jego budowy i wartości artystycznych kpił z zawartych w nim ataków Wyspiańskiego na tradycyjne konwencje teatralne. Były to według niego ataki pozorne, gdyż sam Wyspiański nie gardził niewybrednymi efektami. Swoje rozważania sumował stwierdzeniem, iż niejeden świetny pomysł autora zaginął wśród pustych frazesów i nudy spowodowanej rozwlekłością tekstu. W obronie wartości artystycznych Wyzwolenia wystąpił I. Rozner (Czas, nr 68, 1903). W Wyzwoleniu dojrzał „wzlot poety jeszcze wyższy niż w Weselu". Niepopularność Wyzwolenia w dużej mierze spowodował, jak pisze, brak humoru, nastroju, poezji — tego wszystkiego, co stanowiło jego zdaniem o sukcesie Wesela.

„W Wyzwoleniu Konrad szybuje bardzo wysoko, tam gdzie już bywa zimno, Wesele było cieplejsze"...
Inni poświęcą swe recenzje wymowie ideowej Wyzwolenia, przeważnie ganiąc autora, a nawet szydząc z niego. Sztuka podzieliła Krakowian na dwa obozy, jak pisał Rozner (Czas, nr 68, 1903). W jednym z nich znaleźli się „gniewający się na poetę, że „łamigłówek" jego rozwiązać nie mogą, i ci, którzy ich już rozwiązywać nie próbują — w drugim odczuwający głęboką piękność dzieła, porwani nią, obok nich — niestety — zapewne dość modernistycznych snobów, którzy muszą być za Wyspiańskim, i których to tak nuży, tak nudzi!"
W obozie przeciwników Wyzwolenia byli też ci, którzy wprawdzie „łamigłówki" byli w stanie rozwiązać, ale pod ich rozwiązaniem nie chcieli się podpisać. Wyspiański dał bowiem według nich sfałszowany obraz Polski. Recenzent Słowa Polskiego pisał: „Nad powodzią słów sterczą szczątki myśli i na nie chroni się myśl słuchacza, podczas gdy po scenie kroczy fantastyczny korowód postaci, raz schematycznych, raz po dziennikarsku aktualnych, a zawsze ciskających kłam w twarz rzeczywistości — obrazem Polski współczesnej tłum ten nie jest, jest zaledwie szkicem, cząstką Polski, którą dostrzega krótkowidz polityczny oknem swego poddasza". Jeden z czołowych przedstawicieli konserwatystów krakowskich tego okresu, Władysław Leopold Jaworski wyrażał w swej recenzji zamieszczonej na łamach Czasu podobne przekonanie (Czas, 49, 1903). Postacie stworzone przez Wyspiańskiego nie noszą według niego cech charakterystycznych jedynie dla Polaków, nie nadają się więc do zapowiedzianego przez poetę obrazu Polski współczesnej. Charakterystyka stronnictw i kierunków politycznych jest powierzchowna i uproszczona. Największy zarzut postawił jednak Jaworski wymowie dramatu. „W naszych dążeniach politycznych jest coś więcej, niżeli kiwanie głowami jednych a krzyk drugich", pisał. „W naszym życiu religijnym jest coś więcej niżeli deklamatorska ekstaza, w naszej poezji coś więcej, aniżeli śpiewane przez harfiarkę pana Wyspiańskiego „nic"... Widz nie powinien uwierzyć, że to wszystko, co stanowi życie narodu, że wszystkie prace, trudy, męki narodu nie mają żadnej wartości, ale na szczęście widz na podstawie dramatu p. Wyspiańskiego także

i nie może uwierzyć, aby tak było". W. L. Jaworskiego poparł Rozner pisząc na zakończenie swej recenzji: „Wyspiański wychodzi z zasadniczo fałszywego pojęcia narodu, w scenie z jedną z masek zdradza ten błąd bardzo wyraźnie: „wszystko jest — mówi — i ziemia, i kraj, i ojczyzna, i ludzie". Wszystko? Tak, zapewne jeśli jego Polska nowa — ta która już jest, jest pojęciem etnograficznym. Ale jeśli to ma być nie jeden ze słowiańskich szczepów, tylko naprawdę naród, to to nie wszystko, trzeba jeszcze historyi! Nie, „naród się nie zgubił", ale poeta go zagubił, odbierając mu historyę, przyszłość."

Publiczność, przynajmniej według doniesień prasy, zdawała się podzielać nieprzychylne opinie recenzentów. Dr Koneczny pisał po premierze. „Ogólne wrażenie było nieszczególne, publiczność zachowywała się chłodno, a jak na występ tego autora, nawet dziwnie chłodno. Po pierwszym akcie odezwały się z galeryi oklaski i wywoływania autora, z balkonu i parteru niewiele głosów się przyłączyło i to trwało jednak tylko chwilę, po akcie II zaś zapadło głębokie milczenie. Oklaskiwano tylko p. Mielewskiego."

Simplex z petersburskiego Kraju pisał: „Niesłychane powodzenie Wesela Wyspiańskiego trzymało umysły krakowskie w ogromnym stanie gorączkowego oczekiwania aż do końca pierwszego aktu Wyzwolenia. Zaraz potem zaczęła się reakcja, z początku nieśmiała i nieznaczna, potem zaś do tego stopnia gwałtowna, że na drugim przedstawieniu Wyzwolenia połowa teatralnej widowni świeciła pustkami. Publiczność „wyzwoliła się rzeczywiście". (Kraj, nr 9, 1903). Od 11 marca dawano Wyzwolenie po cenach zniżonych, a 30 marca Kronika Czasu informowała, iż „We środę zamiast zapowiedzianego dramatu Stanisława Wyspiańskiego pt. Wyzwolenie odegrana będzie wesoła komedya pt. „Panna służąca".

Jerzy Zawieyski

KONRAD NIE CHCE ZEJŚĆ ZE SCENY

Jest to chyba właściwy tytuł do artykułu w programie teatru, który gra „Wyzwolenie": tytuł ironiczny, a może nawet metaforyczny, z odrobiną niechęci lub zdziwienia. Ale jest to także tytuł mojej ostatniej powieści, w której jednym z głównych tematów jest teatr, a jeżeli teatr to i Wyspiański i oczywiście Konrad z „Wyzwolenia" oglądany i oceniony oczami postaci mojej książki.

Przemyślałem na nowo Konrada, którego losy zbiegły ze sceny i weszły w życie narodu i jego tradycji kulturalnej. Z tych powodów, zarówno literackich jak i osobistych, pragnę zapisać kilka myśli wysnutych z przemyśleń o Konradzie i o Wyspiańskim. Jeżeli mówi się o Konradzie, mówi się tym samym o Polsce, więc i w mojej powieści przewija się temat teatru z tematem Polski, począwszy od Polski po-styczniowej, przez Polskę na przełomie stuleci, Polskę pomiędzy wojnami, aż do Polski dzisiejszej, Ludowej. Ostatnim akordem powieści jest „Wyzwolenie" grane w wyimaginowanym teatrze eksperymentalnym „202". Polska w czasach, które opisuję, w pełni swej suwerenności duchowej istniała w poezji, zwłaszcza w teatrze. Stąd Polska i teatr to jedno, czy to było w Krakowie czy w Warszawie, gdzie w czasach niewoli język polski mógł być zachowany tylko w teatrze. Teatr był sprawą równie ważną jak sprawa narodu, a poetą, który to wyraził w sposób genialny i nowatorski, był Wyspiański. Większość utworów Wyspiańskiego inkarnuje Konrad, który żyje już potencjalnie w „Weselu", w „Nocy Listopadowej", w „Akropolis" i w innych, gdzie mowa o narodzie. Mickiewiczowskiego Konrada Wyspiański uwspółcześnił, kazał mu się zmierzyć z nowym społeczeństwem, tak różnym od społeczeństwa z lat po-listopadowych.

Konrad Mickiewicza i Konrad Wyspiańskiego formował duchowo kilka pokoleń Polaków, niektórzy

twierdzą, że poległ on wreszcie na barykadach powstania warszawskiego. Ale to tylko śmierć pozorna. Najczęściej granym autorem w Polsce Ludowej jest Wyspiański, a jego Konrad snuł się już nieraz na naszych scenach, ciągle żywy, budzący spory, targający sumieniami. Myślę, że przez wiele tygodni, a może miesięcy będzie odzywał się do nas swoim gorzkim słowem ze sceny Teatru Powszechnego.

Więc Konrad nie schodzi ze sceny i nie zejdzie ze sceny, bo jeżeli ktoś jak Wyspiański dotyka sprawy narodu, dotyka tym samym tragedii Konrada. Teatr Wyspiańskiego dotąd ciąży nad nami. Jest to teatr niepokonany, zadziwiający, awangardowy, od którego niepodobna się wyzwolić. Wartość tego teatru to ani wizja Polski, sąd nad narodem, ani walka z romantyzmem. Wartość — to nowe znaki i nowe wtajemniczenia w sztukę teatru. Małego lotu poeta stał się poetą teatru lotu wielkiego. Odtąd ktokolwiek zechce mówić słowem scenicznym o narodzie, będzie musiał zaczepić o niego. Czy będzie tego świadom czy nie, czy będzie mówił poważnie lub posługiwał się drwiną, groteską, pamfletem, jak ostatnio Mrożek. Ani w powieści ani w dramacie nie może być tańca jako finału lub głównego akordu, bo zaraz wychyli się gorzko-sceptyczna twarz Wyspiańskiego, tak, jak bez potrącenia prochów Dostojewskiego nie można w utworze literackim rozmawiać z diabłem.

Nikt dotąd nie stworzył utworu jak Wyzwolenie, który byłby teatrem w teatrze, a równocześnie przekrojem sprawy narodowej, tragicznym monologiem niemożności, uwikłania się w sprzecznościach, w walce i sytuacji bez wyjścia. Konrad jest polskim Hamletem i polskim Don Kichotem, a także upadłym aniołem walczącym ze swym Kreatorem, Geniuszem.

Tragedia Konrada Wtórnego, tego, którego stworzył Wyspiański, jest tragedią niekonsekwencji, niedorastania do zadań ani chwili dziejowej, ani własnej samowiedzy.

Nie mogę nadziwić się omawianemu dramatowi, który bynajmniej nie jest dziełem doskonałym. Ale za to jest dziełem intrygującym, wieloznacznym, pełnym pęknięć, jeżeli przymierzać kryteria bądź poetyckie, bądź dramaturgiczne, i jest dziełem niepowtarzalnej, genialnej inspiracji, zwłaszcza jeśli idzie o postać Konrada.

Dotąd nie wiadomo, kim jest Konrad i jak go należy rozumieć, jak, zwłaszcza, interpretować na scenie? Szyderczo — gorzko — drwiący stosunek Wyspiańskiego do współczesności w postaci Konrada powinien znaleźć odpowiednik właściwy, bo chyba z pasji satyrycznej i goryczy, z nielitościwego sądu nad narodem zrodził się cały utwór.

Dopuszczalne są różne wersje i różne interpretacje Konrada, a poprzez Konrada całego utworu. Nawet interpretacje przesunięte ku komedii.

Ponieważ utwór był grany za życia Wyspiańskiego, który na pewno osobiście czuwał nad rolą Konrada i udzielał odtwórcy Andrzejowi Mielewskiemu swych uwag — więc „Wyzwolenie", zgodne z duchem czasu, stało się czymś jak nowe „Dziady". — Być może, iż sam Wyspiański uległ romantycznemu pięknu interpretacji Mielewskiego i innych aktorów? Może stało się tak jak z „Weselem", że z autentyzmu i realizmu, po prostu z ożenku pana Rydla i z tańców w bronowickiej chałupie naraz wysnuł się dramat narodu?

Zaakceptowana przez poetę postać Konrada odtwarzana przez Mielewskiego stała się symbolem, mitem, „inkarnacją duszy narodu". A miała być czym? Tajemnica zamysłu i aktu twórczego na zawsze pozostanie nieprzenikniona. Tymczasem legenda Konrada rosła.

Przytoczę charakterystyczne, pełne patosu wyznania Horzycy o Konradzie w jego książce „Dookoła Konrada".

„... prawdą tej ziemi jest Konrad i tajemnicą tego nieba jest Konrad, a dzieje wszystkiego, co się dokonało tu pomiędzy niebem a ziemią, są dziejami Konrada. On to, zawiedzony gwiazdą nad ziemią ukochaną szałem, świeci tu północną godziną, on co jest w każdym człowieku, żyje w każdym sercu, on, płonący anioł niebieski. I noc w noc spada spomiędzy gwiazd bogów i ludzi pośród tych, co śpią i co czuwają, i ten polski mrok, te opłotki wiejskie i zaułki miast, chaty i kamienice, kościoły i teatry napełnia tajemniczym poszumem, pogwarem, szeptem, od którego rodzą się nowe światła na niebie. Komu znane są dzieje Konrada, temu znane są dzieje wszelkiej świętości tej ziemi i wspaniałości jej, i udręczenia, i radości, i padania, i wstawania, i wszystko, co kiedykolwiek tu się dokona. Bo ON i Ojczyzna to jedno. On, dzieje duszy zbiorowej, bicie zbiorowego serca, piorun zbiorowej myśli — Konrad".

W tej ogromnej przesadzie legenda Konrada doszła do szczytu. Horzyca nie był odosobniony w swojej poetycko-historiozoficznej wizji Konrada.

W tym samym duchu interpretował Konrada Juliusz Osterwa w Reducie Wileńskiej. Była to arcyrola Osterwy, a przedstawienie wykraczało daleko poza normalne wyobrażenie o teatrze.

Ale Konrad jest żywy i naród jest żywy; Konrad, który nie schodzi ze sceny, urósł ongiś do legendy. Legendę o nim urabiał czas historyczny. Widziałem to przedstawienie. Nie tylko widziałem, ale w okresie mego pobytu w Reducie grałem w nim jedną z masek. Scena przeistoczyła się w świątynię, w narodowy Wawel, a to, co na pustej przestrzeni miało się dokonać, było odtworzeniem misterium, w którym „ucieleśniła się dusza narodu". Konrad — Osterwa, tak, jak mówił o tym Horzyca — był prawdą i tajemnicą tej ziemi, znosił dzieje jej udręczenia, jej wspaniałości, jej zmagań pomiędzy świętością a nędzą. On i Ojczyzna to jedno. Kreacja Osterwy (jeżeli można użyć słowa tak nieodpowiedniego jak „kreacja") była wcieleniem nie postaci lecz wcieleniem najwyższych pojęć: Ojczyzna, dusza narodu i tak dalej. Nie można było się nadziwić, że tyle człowieczeństwa, tyle ludzkiej prawdy mieściło się w Konradzie — symbolu, jakim był Osterwa. Nie była to rola aktorska: na scenie żył zarówno człowiek imieniem Konrad, jak i symbol, idea, esencja napięć poezji tragicznej.

Zespół Reduty wnosił atmosferę duchową spojoną z Konradem, współistniał z nim jak współistnieją szczyty z podnóżem gór. Akt drugi, rozmowy z maskami to zarówno konkretne zbliżenie z ludźmi, nie rozumiejącymi Konrada, jak i jego monolog wewnętrzny w rozległej skali dramatycznych wahań i rozterek.

Zdaje się, że jedyny chyba raz spełniło się marzenie Wyspiańskiego o teatrze-świątyni. Reduta potrafiła tego dokonać i to jest jej chwałą, która powinna przetrwać w pamięci pokoleń.

Ale dziś? Czym dzisiaj jest Konrad? Jak zmierzy się z widzem współczesnym?

Jedno jest pewne dla mnie, że dziś nie do pomyślenia byłoby przeniesienie stylu i podniosłości misteriowej „Wyzwolenia" tak, jak to zrobił kiedyś Osterwa z zespołem Reduty. Niedawno oglądaliśmy

„Nieboską Komedię" w inscenizacji Konrada Swinarskiego. Pamiętam inscenizację Schillera sprzed lat. Zastanawiałem się śledząc przedstawienie Swinarskiego, czy gdyby dziś wznowić Nieboską Schillera — nie byłaby ona anachronizmem? Może tak by też było z Konradem i „Wyzwoleniem" Osterwy?

Nasz czas historyczny jest antylegendowy, antybohaterski, a teatr przepada za tym aby być antyteatrem. Kpina i groteska ściągają na ziemię wszystko, co dotąd było ponad.... powyżej ... Punktem odniesienia i kryterium sprawdzalności czy coś zadźwięczy w naszej epoce prawdziwie — jest piekło, przez które przeszliśmy za życia: Oświęcim, lęk przed bombą atomową, nieustające wojny najczęściej brudne, bezlitosne, które czynią to, że świat „stale wisi na haku".

Więc jakiego Konrada i jakie „Wyzwolenie" zobaczymy na scenie Teatru Powszechnego? Czy Konrad Hanuszkiewicza, tak jak było dotąd, zatarga sumieniami i wezwie nas do wielkości, — czy może z nas i z siebie zakpi? Zapewne przedstawienie to wywoła spory, czego bym życzył inscenizatorowi. Pozwolę sobie wyrazić przekonanie, że spór o Konrada będzie nie tylko sporem o sztukę, o nowy język teatru, ale przede wszystkim będzie to spór o Polskę.

MODLITWA KONRADA

O Boże pokutę przebyłem
i długie lata tułacze;
dziś jestem we własnym domu
i krzyż na progu znaczę.

Krzyż znaczę Boży nie przeto,
bym na się krzyż przyjmował;
lecz byś mnie Boże od męki,
od męki krzyża zachował.

Byś mnie zachował od tego,
coś zasię na mnie przebył;
bym ja był z twoich wiernych
a niewolnikiem nie był.

Bym ja miał z Ciebie siłę,
jak wierzę w Twoją wiarę
i żebym się doczekał,
jak miecze ślesz i karę.

Byś to, coś zapowiedział,
dopełnił w mojem życiu:
by zeszło światło w nocy
i trysnął zdrój w ukryciu.

By trysło źródło świeże
za laską Mojżeszową
i byś mi wskazał leże
i dach nad moją głową.

Modlitwa Konrada

Byś zwiódł z wędrówki długiej
mój naród do Wszechmocy!
Byś dał, co mają inni,
GDY PRZYJDZIESZ
JAKO DZIECIĘ TEJ NOCY.

Bożego narodzenia
ta noc jest dla nas święta.
Niech idą w zapomnienie
niewoli gnuśne pęta.

Daj nam poczucie siły
i Polskę daj nam żywą,
by słowa się spełniły
nad ziemią tą szczęśliwą.

Jest tyle sił w narodzie,
jest tyle mnogo ludzi;
niechże w nie duch twój wstąpi
i śpiące niech pobudzi.

Niech się królestwo stanie
nie krzyża, lecz zbawienia.
O daj nam, Jezu Panie,
twą Polskę objawienia.

O Boże, wielki Boże,
ty nie znasz nas Polaków;
ty nie wiesz czem być może
straż polska u twych znaków!

Nie ścierpię już niedoli
ani niewolnej nędzy.
Sam sięgnę lepszej doli
i łeb przygniotę jędzy.

Zwyciężę na tej ziemi,
z tej ziemi PAŃSTWO wskrzeszę.
Synami my twojemu
Błogosław czyn i rzeszę!

OD REŻYSERA

Komentarzy do Wyzwolenia nie czytałem, bo jeśli już miałem co czytać, co miało wspólność z Wyzwoleniem, to wolałem czytać Wyzwolenie i — myśleć.
Jak to właściwie jest — naprawdę?
Przeczytałem więc Wyzwolenie świeżo, zaraz tego samego wieczoru i spisałem natychmiast budowę całej tragedii, którą tu załączam. To znaczy zająłem się Wyzwoleniem Wyspiańskiego.
Tym Wyzwoleniem, które Wyspiański napisał.
Z kolei wypadło mi zająć się Wyspiańskim i to tym Wyspiańskim, który Wyzwolenie pisał.
Jakże to Wyspiański pisał Wyzwolenie?
Jakże to Wyspiański pisał?
...

A. HANUSZKIEWICZ

P.S: Nosiłem się z zamiarem skonfrontowania scenicznego fragmentów dramatycznych Witkiewicza, Mrożka, Gałczyńskiego i Różewicza z pierwszym aktem Wyzwolenia. Chodziło mi o unaocznienie związków jakie łączą naszą teatralną awangardę z Wyspiańskim.
Próba sceny wykazała zbędność tego pomysłu. To powiązanie wydaje mi się nazbyt oczywiste. —

Dojazd do Teatru tramwajami: 3, 6, 8, 18, 21, 25, 26, 30 i autobusami: 101, 115, 135, 138, 147, „H" i „F".
Kasa Teatru sprzedaje także bilety indywidualne po uprzednim zamówieniu telefonicznym: telefon 19-09-41.
Kasa biletowa czynna od 10—14 i 15—19.
Bilety ulgowe (zbiorowe) w Biurze Organizacji Widowni w godz. 10—16, telefon 19-09-50.
Dyrekcja i sekretariat: telefon 19-15-78.
Przedsprzedaż biletów na 7 dni naprzód w PBP „Orbis", ul. Bracka 18, w godz. 11—18.
Kasy teatralne „SPATiF", al. Jerozolimskie 25, w godz. 9—17, telefon 21-94-83 i 21-93-83 oraz w kasie Teatru od godz. 10-tej.

Wydawca: Państwowy Teatr Powszechny Warszawa, ul. Zamojskiego 20

Druk RSW „Prasa", Sm. 5000. Z. 1515. M-39

Organizacja pracy artystycznej
JANINA ZAHORSKA

Organizacja pracy technicznej
JAN TROJANOWSKI

Przedstawienie prowadzi
STANISŁAWA LINEBURG

Kostuimy wykonano pod kierunkiem
MARII BODEK
JANA MRÓWCZYŃSKIEGO

Prace stolarskie
EDWARD KANIA
STANISŁAW DULUK

Prace malarskie
STANISŁAW KAMIŃSKI

Prace fryzjerskie
STANISŁAWA GESTERN
STANISŁAW WŁUDARSKI

Prace modelatorskie
HENRYK ZIELIŃSKI

Prace tapicerskie
WACŁAW PNIEWSKI
CZESŁAW STANISZEWSKI

Brygadier Sceny
BOLESŁAW PĄTEK

Kierownik oświetlenia
ZBIGNIEW KRAJEWSKI

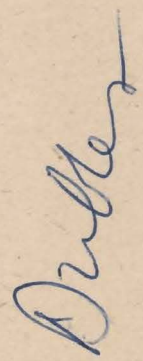
Opracowanie dźwiękowe
JANUSZ IDCZAK

Cena zł 4.—

Dyrektor Teatru
ADAM HANUSZKIEWICZ

Z-ca Dyrektora Teatru
TADEUSZ KAŹMIERSKI

Kierownik literacki
JERZY S. SITO



O S O B Y:

Reżyser	— SEWERYN BUTRYM
Muza	— JANINA NOWICKA
Konrad	— ADAM HANUSZKIEWICZ
Prezes	— EUGENIUSZ ROBACZEWSKI
Przodownik	— JANUSZ BUKOWSKI
Harfiarka	— TEOFILA KORONKIEWICZ
Ojciec	— CZESŁAW BYSZEWSKI
Syn	— TADEUSZ WACZKOWSKI
Samotnik	— JULIUSZ ŁUSZCZEWSKI
Prymas	— WŁADYSŁAW EBERT
Geniusz	— MARIUSZ DMOCHOWSKI
Maski	— GUSTAW LUTKIEWICZ CZESŁAW JAROSZYŃSKI JÓZEF PIERACKI MAREK WOJCIECHOWSKI
Anioły	— ZOFIA KUCÓWNA BARBARA MŁYNARSKA EWA WAWRZOŃ
Szlachta	— MARIUSZ DMOCHOWSKI EDMUND KARWAŃSKI TADEUSZ CZECHOWSKI BOGDAN ŁYSAKOWSKI SYLWESTER PAWŁOWSKI MIROSŁAW WOJTULANIS
Chłopi	— EUGENIUSZ ROBACZEWSKI JAN MAYZEL LUDWIK MICHAŁOWSKI

Muzyka klasyczna polska

Asystent reżysera

EDMUND KARWAŃSKI

TEATR NARODOWY & TEATR POWSZECHNY

połączone dnia 1 stycznia 1969 roku

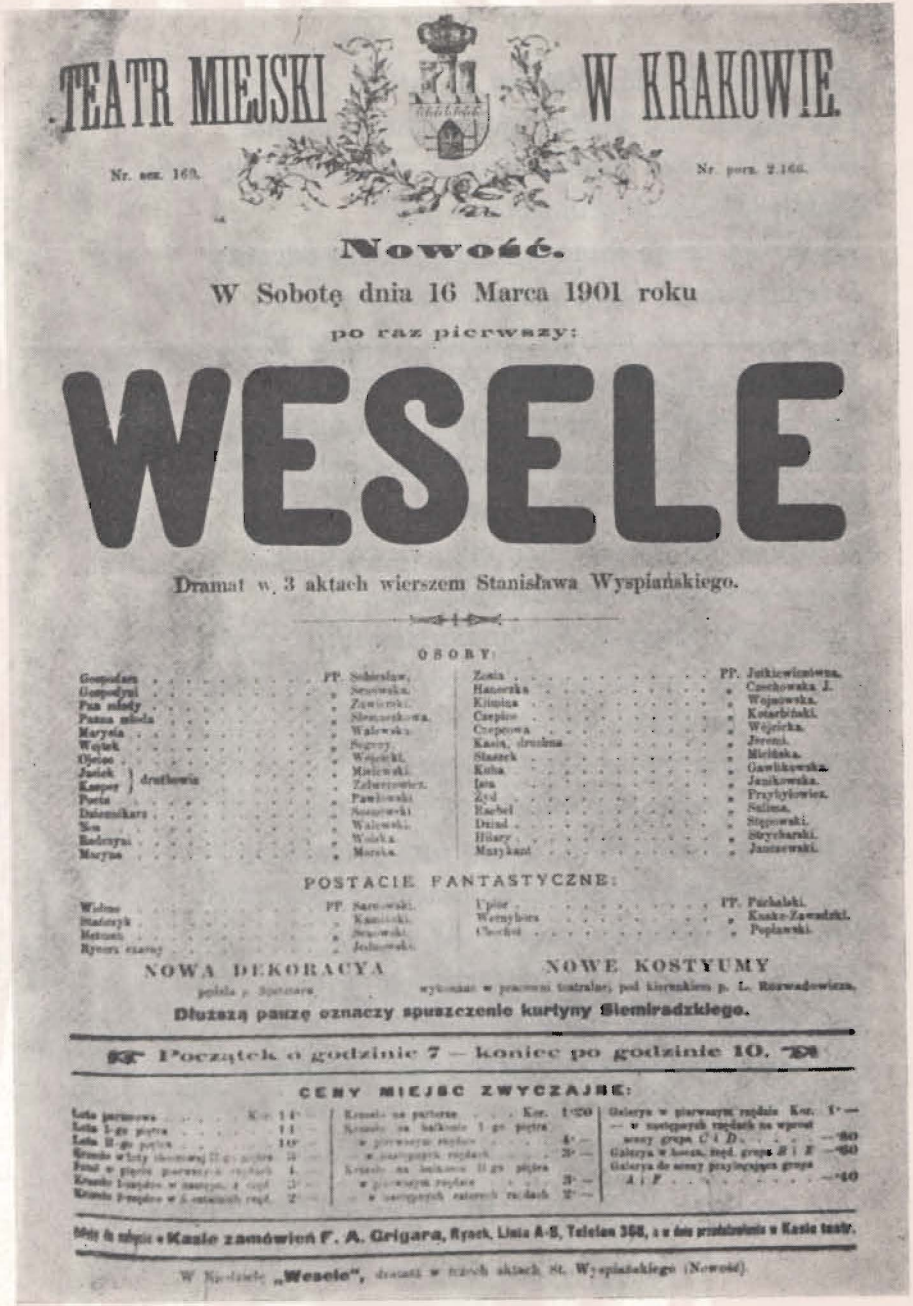
W Stulecie urodzin
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
15 stycznia 1969
Warszawa

Musimy coś zrobić
co by od nas zależało,
zważywszy, że dzieje się tak dużo
co nie zależy od nikogo.

Stanisław Wyspiański

Bóg wam zapłać, koledzy za miłość dla sceny
Tak nagle i tak bystro ujawnioną w czynie;
Przyjaźń, choć działa skrycie, nie ma nigdy ceny,
Żaden jej objaw czułości nie ginie.
Mniej się czuję samotny, gdy jestem odczuty
I zapewnienie mam pismem podane:
Że ktokolwiek potrafi śpiewać, mając nuty,
I przejść wygodnie gościńce ciosane.
Las nie trzebiony dostrzegłem przed sobą,
Który sam pragnę karczować pod rolę;
Nie same szmaty teatru ozdobą,
W słowie na scenie chcę mieć daną wolę.
Nie o posadę staram się zyskowną
Gdzie mój talencik byłby zapłacony;
Lecz chcę, by w dziele stworzyć myśl przytomną,
By szaniec myśli był myślą stawiony.
Nie dla mej ręki o teatr dziś proszę
Ani dla zgrabnych malarskich zalotów;
Gdzie się kształciłem, duszę tam przynoszę,
By do sezamu dojść przez chwast wykrotów.
Nie dla autorskiej ambicji się głoszę —
Ale, że wolny — służyć jestem gotów;
Zaś służyć mogę tylko tam, gdzie rządzę;
Pod cudzy namiot przygodny nie zbłądzę.
Pozwólcie radzie wejść w meritum sprawy
I nie wtrącajcie się w kontrakt dzierżawy.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI



TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE.

Nr. ser. 169. Nr. porz. 2.166.

Nowość.

W Sobotę dnia 16 Marca 1901 roku

po raz pierwszy:

WESELE

Dramat w 3 aktach wierszem Stanisława Wyspiańskiego.

OSOBY:

Gospodarz	PP. Schiersław.	Zosia	PP. Jutkiewiczówna.
Gospodyni	„ Sroczyńska.	Hanerka	„ Czechowska J.
Pan młody	„ Żawirski.	Kitnica	„ Wojnarowska.
Panna młoda	„ Sbrzesznikowa.	Czepiec	„ Kotarbiński.
Marysia	„ Walewska.	Czepcowa	„ Wójcicka.
Wojtek	„ Sygroy.	Kasia, druchna	„ Jeremi.
Ojciec	„ Wojcicki.	Słaszek	„ Mielińska.
Jaśek } druchowie	„ Mielewski.	Kuba	„ Gawlikowska.
Kasper } druchowie	„ Zabierzowski.	Jaś	„ Jankowska.
Poeta	„ Pawłowski.	Żyd	„ Przybylowicz.
Dziennikarz	„ Sosnowski.	Rachel	„ Salima.
Sen	„ Walewski.	Dziad	„ Stępowski.
Radczyni	„ Wolska.	Hilary	„ Strycharski.
Marynia	„ Morska.	Mazykant	„ Janczewski.

POSTACIE FANTASTYCZNE:

Widmo	PP. Sarnowski.	Upiór	PP. Parkalski.
Stańczyk	„ Kamiński.	Wernyhora	„ Kaszo-Zawadzki.
Hetman	„ Sosnowski.	Chochoł	„ Popławski.
Rycerz czarny	„ Jankowski.		

NOWA DEKORACYA malowana p. Spitzera.

NOWE KOSTYUMY wykonane w pracowni teatralnej pod kierunkiem p. L. Rozwadowicza.

Dłuższą pauzę oznaczy spuszczenie kurtyny Siemiradzkiego.

Początek o godzinie 7 — koniec po godzinie 10.

CENY MIEJSC ZWYCZAJNE:

Loża parterowa	Kor. 14·—	Krzesło na parterze	Kor. 1·20	Galerya w pierwszym rzędzie	Kor. 1·—
Loża I-go piętra	11·—	Krzesło na balkonie I go piętra		— w następnych rzędach na wpust	
Loża II-go piętra	10·—	w pierwszym rzędzie	4·—	szosy grupa C i D	—·80
Krzesło w loży [illegible]	3·—	w następnych rzędach	3·—	Galerya w loszu, rzęd. grupa B i E	—·60
Fotel w pierwszym rzędzie	4·—	Krzesło na balkonie II go piętra		Galerya do szosy przylegająca grupa A i F	—·40
Krzesło I-szego w następ. 4 rzęd.	3·—	w pierwszym rzędzie	3·—		
Krzesło I-szego w 5 ostatnich rzęd.	2·—	w następnych ostatnich rzędach	2·—		

Bilety do użytku w Kasie zamówień F. A. Grigara, Rynek, Linia A-S, Telefon 358, a w dniu przedstawienia w Kasie teatr.

W Repertuarze „Wesele", dramat w trzech aktach St. Wyspiańskiego (Nowość).

Legendę o wielkim dniu 16 marca 1901 roku, dniu premiery Wesela, trzeba poddać niejakiej rewizji. Kraków oszalał po tej premierze. Oczywiście nie tylko dlatego, że bawił go persyflaż dobrze mu znanych faktów i ludzi, ale przede wszystkim dlatego, że dramat w całej swej treści był aktualny, pełen inwektyw politycznych i socjalnych. Zrozumiała to widownia.

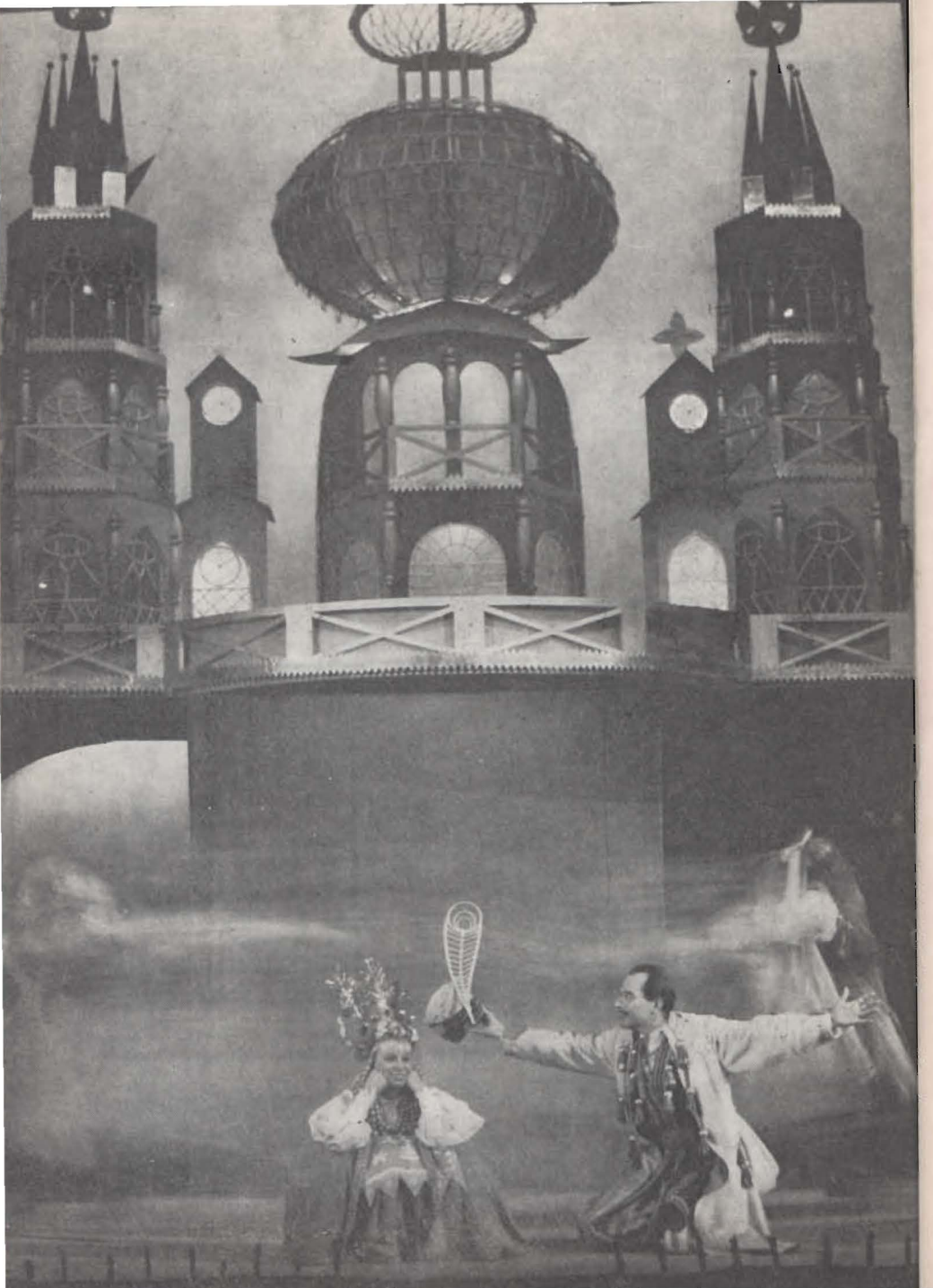
A teatr? Plotki i ploteczki różnie o tym mówią. To pewna, że ówczesna dyrekcja wzdragała się nieco, gdy poeta złożył jej rękopis Wesela, że aktorzy kiwali nad nim głowami i nie rozumiejąc, o co chodzi, kpili bez żenady; że powszechnie wróżono „fenomenalną klapę".

Pewnemu aktorzynie, gdy stanął bezradny na scenie nie wiedząc absolutnie, jak grać, i burknął: „Więc co mam robić, wyjść przed rampę i wyrecytować rolę?" Wyspiański podobno odpowiedział, że tak będzie najlepiej.

Myślę, że Wyspiański z dwojga złego wybrał mniejsze. Zamiast złej gry w stylu szablonów psychologiczno-realistycznych wolał prymitywną recytację roli.

Tak ustalił się tak zwany „styl krakowski". Nie może on być obowiązującym, aczkolwiek tradycjonaliści narzucają go nam jako jedynie zgodny z intencjami autora. Powstał z przypadku, smutnych, dorywczych kompromisów, mnóstwo w nim luk, niedociągnięć, a nawet nonsensów, wobec których poeta prawdopodobnie był bezradny. Przypadkowa obsada, jak to zazwyczaj bywa w sztukach o większym personażu, wprowadziła do dramatu pewne tony, pewne akcenty i sytuacje, które przy dokładniejszej analizie tekstu wcale zeń nie wynikają. Żadna niemal z postaci nie została należycie przez aktorów pogłębiona. Sceny płynęły w równym na ogół, jednostajnym tempie, nie opracowane tak, jakby to dziś należało uczynić — rytmicznie i dynamicznie, wyraźniej obrysowując ich kontury, ściślej określając ich tonalność, zaokrąglając każdą z nich stosowną kadencją. Wesele bowiem posiada strukturę muzyczną, a struktura ta pomimo całego bogactwa motywów raczej wychodzi z dawnych, symetrycznych, piosenkowo-tanecznych form muzycznych niż z melopei o długim, niemiarowym, rytmicznym oddechu...

Leon Schiller
Teatr Ogromny (fragmenty)



KONSTANTY PUZYNA

Zagadnienia „Wesela"

(fragmenty)

Chyba nad żadnym utworem polskiej literatury nie narosła w ciągu półwiecza taka ilość krytycznych nieporozumień, co nad *Weselem* Wyspiańskiego. Ma rację Wyka, kiedy twierdzi, że chcąc zrozumieć ten prosty dramat, trzeba przede wszystkim odciąć się od przygniatających komentarzy.

Od chwili uroczystego pasowania Wyspiańskiego na Czwartego Wieszcza interpretatorzy *Wesela* zaczęli mówić o wszystkim, tylko nie o *Weselu*. Pisano o tajemnicy bytu narodowego, o narodzie tragicznym, o głębiach *Wesela*, o ejdetycznej wyobraźni, o antyku, o demonologii słowiańskiej, o tym czy Wyspiański wierzył w życie pozagrobowe, nawet o istocie cudu. Dorobiono *Weselu*, wywindowanemu na wieczysty piedestał narodowy, mroczne przedłużenia historiozoficzne i metafizyczne; wydobyto najbardziej powikłane myślowo utwory Wyspiańskiego, których niestety wiele było pod ręką, aby objaśniać nim dzieło logiczne i jasne. Zapomniano — nie bez powodów — o tym, co uchodziło za oczywiste i nieistotne: że jest to pamflet polityczny.

W analizach *Wesela* przeoczono na ogół drobiazg: Wyspiański był człowiekiem niesłychanie złośliwym. Przypomniał o tym Boy w *Plotce o „Weselu"*, ale dostrzegał to zjawisko wyłącznie w wymiarach igiełek rozdzielanych hojnie przyjaciołom na stronicach dramatu. Nie dostrzegł, jak głęboko sięgnęło ono w polityczne sprawy utworu, jak złośliwy sarkazm Wyspiańskiego organizuje wszystkie niemal konflikty *Wesela*. Nie tylko założenia kompozycyjne. Nie tylko komedię rodzajową zetknięcia się dwu środowisk: inteligencji z miasta i chłopów bronowickich, tak znakomitą w każdej rozmowie, w każdej scenie. Także tragedię narodową finału. Także — i to może najciekawsze — sceny wizyjne *Wesela*.

Zastanawiano się nieraz, dlaczego dialog *Wesela*, który w towarzyskich rozmowach aż skrzy się dowcipem i precyzją sformułowań właśnie u postaci wizyjnych wpada szczególnie silnie w grzmiącą i splątaną gadaninę.

Czyżby Wyspiański, tak wyrafinowanie rozwijający elementy budowy *Wesela*, tak misternie je wiążący, tak konsekwentnie prowadzący każdy wątek, nastrój, myśl, tak świadomy swojej roboty w tym dramacie, nie dostrzegł raptem pustki myślowej i łatwizn obrazowania, jakie grożą tekstowi Rycerza czy Wernyhory? Można tu snuć wielorakie przypuszczenia; czemuż nie zastanowić się zatem, czy nie mamy tu do czynienia po prostu z z a m i a r e m pisarza? Przecież dopiero kontrast między ciętym, chłodnym bawidamkiem w scenach z Maryną a wyzwolonym w oparach alkoholu rozszumiałym bombastycznym ponuractwem, które „mu się w duszy gra" — kompromituje naprawdę Poetę. Rycerz w całej swojej warstwie stylistycznej jest bardzo cienką parodią liryki Tetmajera i jego dramatu *Zawisza Czarny*; obnaża jego efekciarstwo stylistyczne, chaos ideowy, tani pesymizm, mętne młodopolskie sny o potędze. Wyspiański kpi sobie wyraźnie z prymitywności wyobraźni Tetmajera, podobnie jak i Rydla. Kpi na tyle subtelnie, że Tetmajer, niczego nie dostrzegając, stał się jednym z wielbicieli *Wesela*; niemniej kpi. Zauważono już, że w całym *Weselu* Pan Młody widzi wszystko w jasnych barwach, a Poeta w ponurych czerniach. Pan Młody dostrzega wszędzie sielankę; obłoczki, rosę, pszczoły, gołębie; Poeta — melodramat: wichry, turnie, chmury, pioruny, stada wron. Parodystyczny charakter Rycerza jest oczywistą jego konsekwencją. Inaczej z Hetmanem: tu drwina ledwie już muska samą poezję Rydla, dziecinne okropności *Zaczarowanego koła*. Mierzy głębiej, uderza w snoba i chłopomana, trudno go bardziej ośmieszyć, niż wydobywając z jego myśli Hetmana, syntezę reakcyjnej magnaterii, Hetmana mówiącego: „Jesteś szlachcic, to się z nami pocałuj".

Podobnie jest z Wernyhorą. Ileż egzegez jego proroctwa zdołano już wymyśleć, ileż trudu zadali sobie ludzie śmiertelnie poważni, aby wydobyć z tej postaci konkretny program wyzwolenia narodowego! Jeszcze w roku 1947 męczył się nad tym Pigoń: ale już przed nim niektórych profesorów ogarniała niezdrowa trzeźwość Pierwszy załamał się Kucharski. „A więc i rozesłanie wici, zgromadzenie ludu — pisał w „Przeglądzie Współczesnym" (1932) — mają to być tylko jakieś mistyczno-reżyserskie akty, wystarczające same sobie i nie pociągające jakichkolwiek następstw". Należy „wytężyć słuch" po prostu po to, ażeby... słuch był wytężony. Oba bowiem zostają najspokojniej przekreślone i unicestwione przez zlecenie trzecie, najparadniejsze:

Leć kto pierwszy do Warszawy,
Z chorągwią i hufcem sprawy
Z ryngrafem Bogarodzicy.
Kto zwoła sejmowe stany
kto na sejmie się pojawi
sam w stolicy — ten nas zbawi!

Więc tu sedno rzeczy! Nie Kraków i wawelski dwór, lecz Warszawa... Zbawi zatem Polskę nie słodki Wernyhora, nie archanioł i w ogóle nie to, ku czemu ma się wytężać słuch, ale jakiś mistyczny Leśćko narodowy, szybkonogi „kto — pierwszy". Ten opatrznościowy szybkobiegacz ma dokonać wyczynów równie absurdalnych, jak wszystkie „rozkazy — słowa" poprzednie. Ma zwołać (w roku 1900) takie „sejmowe stany", których jeszcze nikt wybrać nie mógł, które zatem nie istnieją. Ma następnie na tym sejmie-nie sejmie i w tej stolicy-nie stolicy stanąć i pierwszy, i nie pierwszy, bo z hufcem i nie z hufcem, bo „sam w stolicy".

A przecież tym samym demaskatorskim sarkazmem kipią i inne sceny wizyjne. Popatrzmy na Szelę. Tradycja sceniczna wygrywała z niego głównie upiorność potępieńca: spójrzcie, mili mieszczańscy widzowie, tak kończą ci, którym śnią się rewolucje. Powracający refren „ręce myć, gębę myć, suknie prać, nie będzie znać" uważano za ekspiację, chęć odkupienia grzechów rzezi, powrotu do społeczeństwa.

Tymczasem jest to tylko szyderstwo — szyderstwo z chłopów bratających się z panami, z Dziada, który kręci się po *Weselu*. „Przyszedłem tu do Wesela, bo byłem ich ojcom kat, a dzisiaj ja jestem swat". Jak się bratać — szydzi Szela — no, to się bratajmy.

Niemniej drwiąca jest sprawa Chochoła. Głowiono się nad jego sensem na wszystkie metafizyczne sposoby. „Kimże jest ostatecznie — zapytuje Pigoń — Chochoł, którego jedni krytycy mienią „twarzą Nocy i Piekła", postacią „od ra-

zu zdecydowanie i bez wszelkich obsłonek ujemną", po prostu szatanem; inne zaś uważać będą, że to „domowy bóg rodzimej ślamazarności", a inni również dowodnie przekonują, że to „słoneczna, złota myśl narodowa", spętana w słomianym wiechciu.

Zapytajmy najpierw, do czego służy Chochoł Wyspiańskiemu: do rozpoczęcia ludowych czarów stanowiących jeden z pretekstów pojawienia się widm, oraz do fantastycznego, poetyckiego rozwiązania finału dramatu. W finale tym tragiczna satyra osiąga swoje wstrząsające fortissimo; i Chochoł jest przede wszystkim postacią, dzięki której finał tak nabrzmiewa drwiną i goryczą. To Chochoł demaskuje ostatecznie i nieodwołalnie bałamuctwo narodowe bronowickiej chaty. Jest kwintesencją ironii Wyspiańskiego, jej podsumowaniem, niemal ironią samą. Dopiero gdy się pod tym kątem spojrzy na Chochoła, finał zaczyna być naprawdę tragiczny. Dotychczas wchodzi tu na scenę niemrawy snopek, mamroczący coś monotonnie i nudno, bardziej zwracając uwagę na melodyjność niż na sens wiersza. Tymczasem cóż za szyderstwo dźwięczy w tych słowach: „ja muzykę zacznę sam: tęgo gram, tęgo gram", w tym wybuchu „tańcuj, tańczy cała szopka!". Chyba najbliższe prawdy było lekceważone zupełnie zdanie Lacka, że Chochoł to sam Wyspiański...

Klucz polityczny nikomu nie przychodzi do głowy, aczkolwiek leży na wierzchu. Zjawy to postacie konwencjonalne, zbudowane z utartych wyobrażeń malarskich, literackich i historycznych, postacie, których nadprzyrodzoność nie jest zagadnieniem poważniejszym niż bogowie greccy z *Nocy Listopadowej*, a które Wyspiański konfrontuje z gośćmi weselnymi po to, aby przypieczętować ideową klęskę zebranych. Nie „imaginacje", lecz „kompromitacje" — oto formuła zjaw. Każda z kompromitacji bohatera rozpoczyna się w wymiarach zwykłej rzeczywistości, w dialogach między gośćmi, narasta coraz bardziej, aż wreszcie, kiedy widz orientuje się już w zagadnieniu, pojawia się zjawa — korona blamażu ideowego postaci. Od poszczególnych bohaterów Wyspiański — logicznie i drapieżnie przechodzi do grup. Pierwsze zjawy to kompromitacje indywidualne: Stańczyk szydzi z postawy Dziennikarza, Rycerz ośmiesza Poetę, Hetman Pana Młodego, Szela Dziada. Widz ma prawo odnosić te demaskatorskie zabiegi do

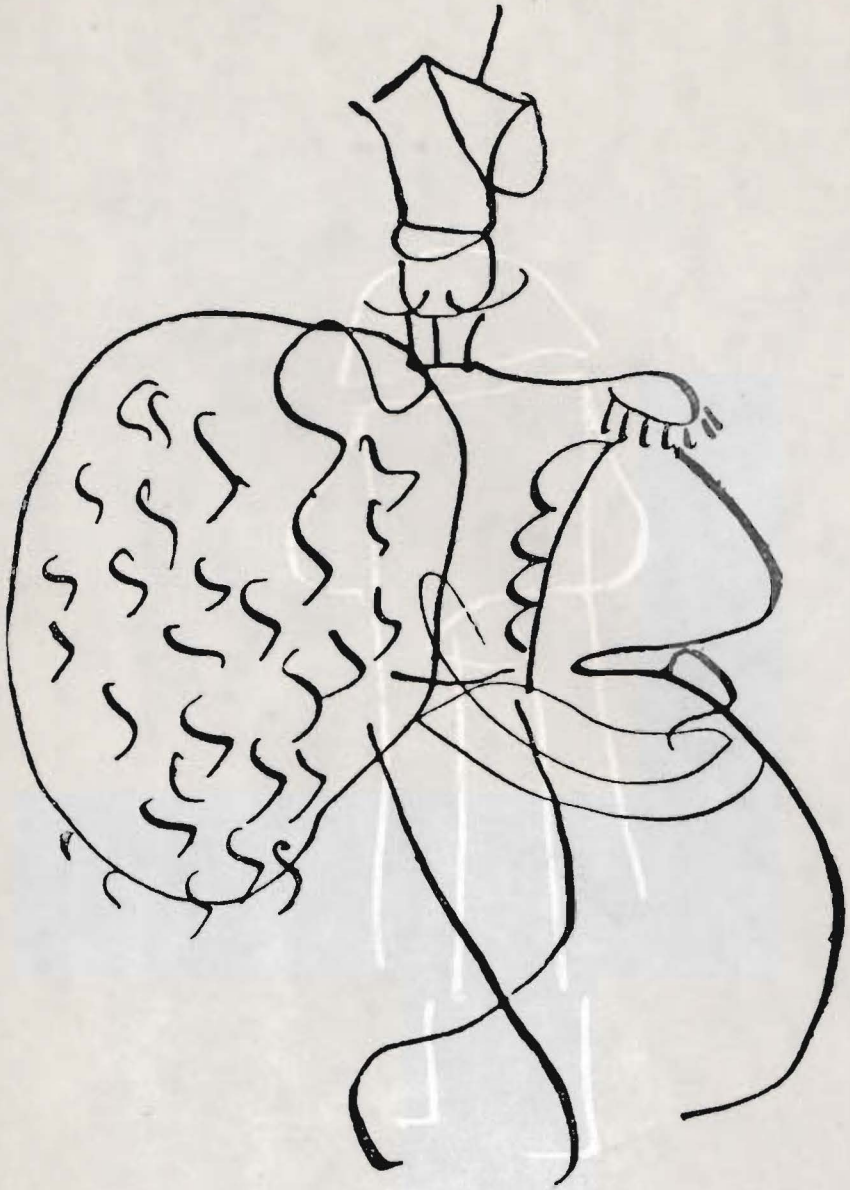
szerszego kręgu inteligentów i chłopów, ale pisarz nie daje mu jeszcze powodu do uogólnień... Dramat narasta — Wernyhora ośmiesza Gospodarza.

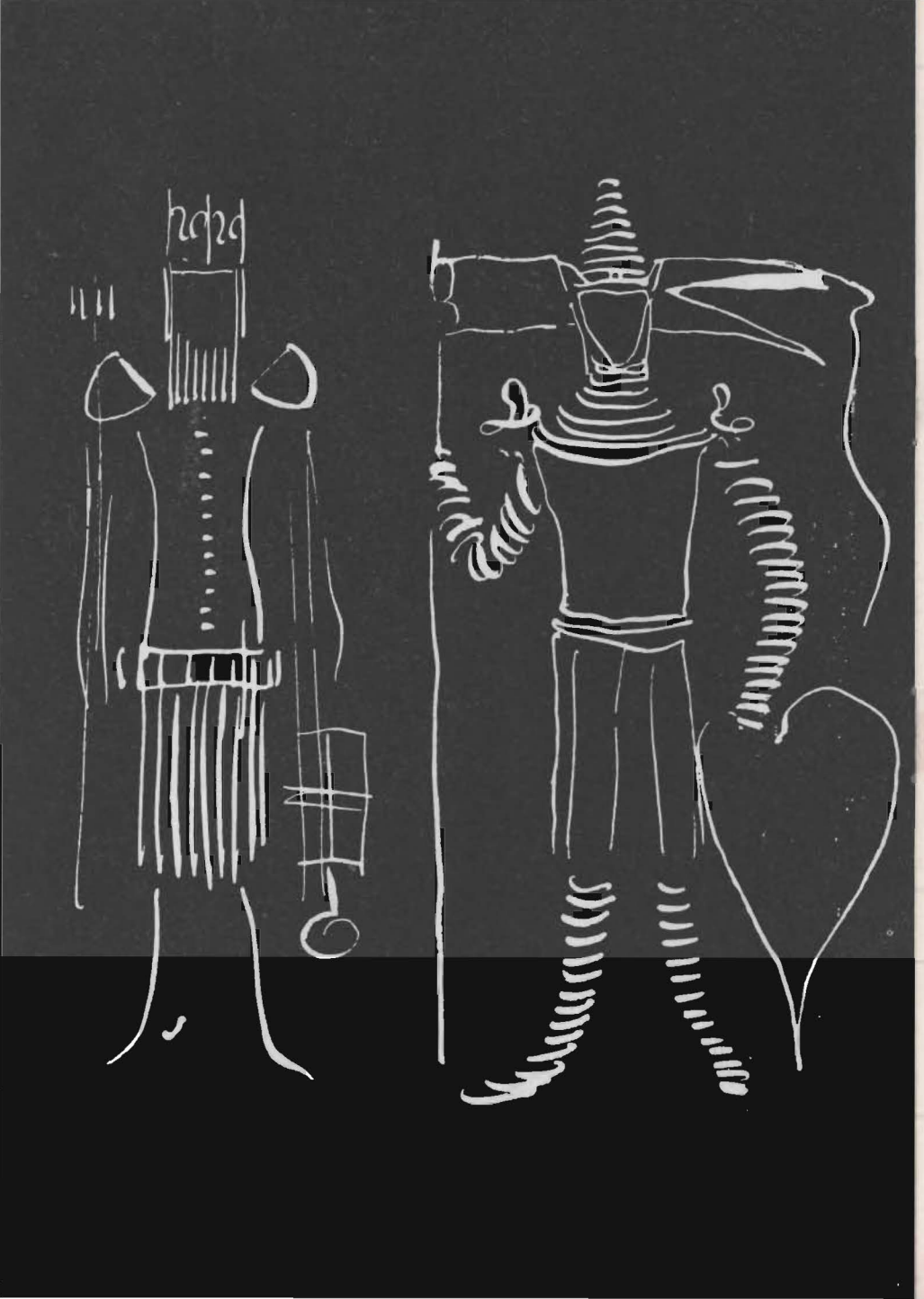
Wreszcie w finale, gdy pojawia się Chochoł, jest już widziany przez wszystkich, kiedy jego drwina przekreśla całe kolorowe zbiorowisko *Wesela*, które mu biernie uległo.

Drwinę, ironię, sarkazm można oczywiście rozumieć powierzchownie: jako dowcipy i natrząsania. Można jednak rozumieć ją głębiej jako postawę pisarską. Drwina *Wesela* jest postawą: rośnie z rozczarowania. Tu właśnie ma swoje korzenie wstrząsający tragizm *Wesela*.

Brak w tym utworze jakiejkolwiek ideologii, pod którą podpisuje się poeta; wszystko jest negacją. Takie rozczarowania rodzą się czasem z wielkiej miłości, kiedy zawala się gmach marzeń, wysiłków, złudzeń przez nią wznoszony, kiedy na moment nie wiadomo ani co dalej, ani po co dalej. Wyspiański — malarz urzeczony wsią, sam żonaty z chłopką; Wyspiański — poeta kształtujący się w zmaganiach z poezją i ideologią polskiego romantyzmu, wyrastający z nich; Wyspiański — patriota, niewątpliwie prawicowy, ale szczerze marzący o wielkiej, wolnej Polsce a oglądający jedynie małą i niewolniczą politykę Galicji — ten Wyspiański, który na weselu Rydla noc całą stał w drzwiach oparty o futrynę, tkwi w *Weselu* cały jakby był jedną z postaci dramatu, zaś sztuka *Wesele* jego Zjawą. Myślę, że nie tylko z pamfletem politycznym mamy do czynienia w *Weselu*; także z autopamfletem. Może dlatego właśnie *Wesele* tak dojrzałe artystycznie, tak wielowarstwowe, tak przedziwne; może dlatego nie posiada pozytywnej ideologii.

Przez pół wieku, dzielące nas od krakowskiej premiery, *Wesele* nie zmalało. Urosło jeszcze. Nie tylko dlatego, że żyje już dziesiątkami zwrotów i formuł w potocznej mowie polskiej, jak *Gorie ot uma* w rosyjskiej. Dopiero dziś staje się naprawdę monumentalne — nie jako wieszczba, lecz jako pamflet. Historia dopisała doń przedłużenia tragiczniejsze niż taniec Chocholi. Dopiero dziś, z perspektywy odmiennej formacji politycznej i ustrojowej, możemy ten pamflet odczytać w pełni, we wszystkich jego obiektywnych — choćby niezamierzonych przez autora — konsekwencjach.





Wesele recenzje

WESELE

WESELE

The wedding

HÄÄT

SVATBA

NUNTA

WESELE

WESELE

WESELE

СВАДЬБА

BRÖLLOPET

Recenzje z przed pół wieku

Wszyscy, jakby skamieniali i jakby w ziemię wrośli, oczekują hasła. Na to jawi się w izbie odstraszająca postać chochoła, staje na podwyższeniu i ponurym głosem rozkazuje parobczakowi odebrać chłopom z rąk kosy, ustawić mężczyzn i dziewczęta parami naprzeciw siebie, a sobie podać do rąk skrzypce. Jasiek, drużba, rozkaz ten spełnia. Rozlegają się dźwięki weselnego oberka i w jednej chwili pełen grozy, nastrojowy obraz poprzedni zmienia się w wesołą, barwną scenerię weselną. Ponura wizja poety rozpryskuje się jak bańka mydlana i jakby na ironię zmienia się w rzeczywisty, realny obraz życia.

Władysław Prokesch (1903)

Głupi Jasiek poplątał i wszystko pomieszał. Na dobitek zgubił po drodze złoty róg. Z tych uchybień i nieporozumień wywiązuje się poczesne imbroglio, wodewilowa farsa, przeprowadzona z wielką werwą i mistrzostwem, trwająca aż do zapiania kura, aż do dnia białego, pod muzykę czarodziejską chochoła, grającego na skrzypcach. Cały trzeci akt sztuki pozbawiony jest głębszej treści, ale niezmiernie zabawny i komiczny. (...)

pisał utwór artysta, wielkiej miary i ogromnie obiecujący, ale mamy przed sobą nie arcydzieło, lecz tylko śliczne bawidełko.

W. Spasowicz (1903)

Lenistwo myśli jest jeszcze jedną spójnią, wiążącą Wyspiańskiego z upodobaniami zmęczonej, sybarytycznej publiczności

Z lenistwa autora rodzi się migotliwość słów niespodziewanych, lekkość myśli rozpierzchłej na zamiary dziwacznie zmienne, wśród sensacji dźwiękowo-obrazowych — jakiś sen haftowany dekoracyjnie, od czasu do czasu coś znaczący Z lenistwa widza zaś powstaje pociąg do tej sztuki, niewymagającej natężonego myślenia, bawiącej wyobraźnię przez nowość, przez algebraiczność znaków dźwięcznych i widomych

Józef Weyssenhoff (1909)

Nie ma działania, nie ma sprawy odbywającej się zakończonej i skupiającej w sobie uczucia, namiętności, cierpienia i uczynki ludzi; są rozmowy o różnych rzeczach, we dwie lub więcej osób, bez związku między sobą. Jest to więc nie całkiem nowa forma, tylko nowe zastosowanie formy dawnej: to jest ta budowa dramatu, co w szopce, gdzie krakowiak, góral, ułan, Żyd i wszyscy inni wychodzą na scenę, mówią trochę i znikają, a jedni z drugimi nie mają nic wspólnego. Czy szopka może się stać wyższym szczeblem w rozwoju dramatu, pozwalamy sobie wątpić; ale to wiemy i uznajemy zupełnie, że każda forma może być dobrą, jeśli ją poeta dobrze stworzyć, w nią piękne rzeczy włożyć umie.

Stanisław Tarnowski (1907)

Jest coś w słowach Wyspiańskiego, co nie pozwala nam przyjmować ich zbyt poważnie; wiersze te budzą wprawdzie u nas obraz, ale obraz jak gdyby malowany tylko, nie odczuty. Dziwy, o których mówi Wyspiański, nie mają w sobie życia, a więc i grozy budzić nie mogą, wszystkie potwory te sprawiają na nas wrażenie takie, jak gdyby były robione z tektury lub papier machè!

(...) Utwory Wyspiańskiego czynią na mnie często wrażenie czyjegoś snu: i w chwilach największego napięcia wzruszają mnie nie tyle same postacie, ile raczej ten, czyim są one snem. Postacie Wyspiańskiego posiadają życie, bardzo natężone niekiedy, lecz jest to zawsze życie widziadeł i zmor sennych i czuje się, że nie tkwi ono w nich samych, lecz w duszy, co je zrodziła. Wydaje mi się, że całe *Wesele* Wyspiańskiego pozostaje w takim stosunku do swego twórcy, jak np. Stańczyk do Dziennikarza, mara Szeli do Dziada, duch Zawiszy do Poety, że jest to, słowem, olbrzymia zmora, zrodzona w rozgorzałej i rozgoryczonej duszy. Wprawdzie postacie *Wesela* to żywi i żyjący ludzie, których nazwiska najczęściej możemy wymienić, lecz czyż znajomi nasi i wypadki rzeczywiste i bieżące nie dostarczają nam nigdy osnowy do naszych snów?

Stanisław Brzozowski (1903)

Wyspiański.... To rzeczywiste przechodzenie tam i z powrotem uczynił podstawą owych kalejdoskopowych scenek tym chętniej, że pojmując całe wesele bronowickie jako „szopkę narodową" znalazł w swej technice analogie do techniki jasełek krakowskich, tak zwanej szopki. Tu prócz typów etnograficznych i społecznych (przede wszystkim krakowiaczek i krakowianka, szewc z szewcową, Żyd — kramarz itd.) występują także typy historyczne (Pan Twardowski, Ułan i Saper napoleoński).

Lalki wysuwają się nie w myśl jakiejś planowanej akcji (bo tej w tekście Szopki nie ma) tylko z woli tego co je dzierży na drutach wykonują te tańce przy śpiewie zakulisowym i znikają. Tej techniki szopkowej Wyspiański użył do celów satyry politycznej.

Tadeusz Sinko (1927)

Recenzje teraz

Jedno jest wspólne wszelkim dojrzałym i świadomym postaciom dramatu. Udziela się też w kolei wydarzeń postaciom dalszym, zrazu nie dostrzegającym swojego uczestnictwa w tym fakcie. Jedno wspólne Gospodarzowi, Poecie, Dziennikarzowi, Panu Młodemu, Czepcowi, Ojcu, a odtąd każda z tych postaci spotyka się z „osobą dramatu", staje się wyrzutem dręczącym jak wbita pod paznokieć drzazga.

Wspólna jest mianowicie świadomość, że codzienne życie tych ludzi, ich troski, czyny i związki wzajemne, to — wielki świat pozorów. Rzeczywistość jest w „Weselu" pozorem niegodnym tego, ażeby trwał. A przecież pozorem, który w obłędnym tańcu końcowym ogarnie wszystkich i z grzęzawiska pozorów nikomu nie pozwoli wyrwać stopy.

Kazimierz Wyka (1956)

Wyspiański stawia sobie w każdym razie za cel wydobycie kilku tylko zasadniczych rysów postaci — jeśli można się tak wyrazić — niepełnych, bo tych mianowicie, które pozwalają mu wznieść charakterystykę jednostki do wymiarów wcielenia jakiegoś pojęcia, grupy czy idei. Nigdy nie upada tak nisko, żeby zająć się tym, co po prostu ciekawe, ludzkie, „zabawne". Toteż znamiennym uzupełnieniem naszej obserwacji będzie stwierdzenie, że w dziełach Wyspiańskiego nie ma właściwie prawdziwego dialogu. Jego postaci są na to za słabo związane z konkretem, z codziennością. Te monolity, te figury z brązu są zresztą z drugiej strony zbyt silnie uwikłane we własne problemy, zbyt są zajęte utrwalaniem własnego symbolu żeby wdawać się w sprawy tak błahe, jak zwykła rozmowa.

Claude Backvis *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu.*

Recenzje z zagranicznych przedstawień „WESELA"

CZECHOSŁOWACJA

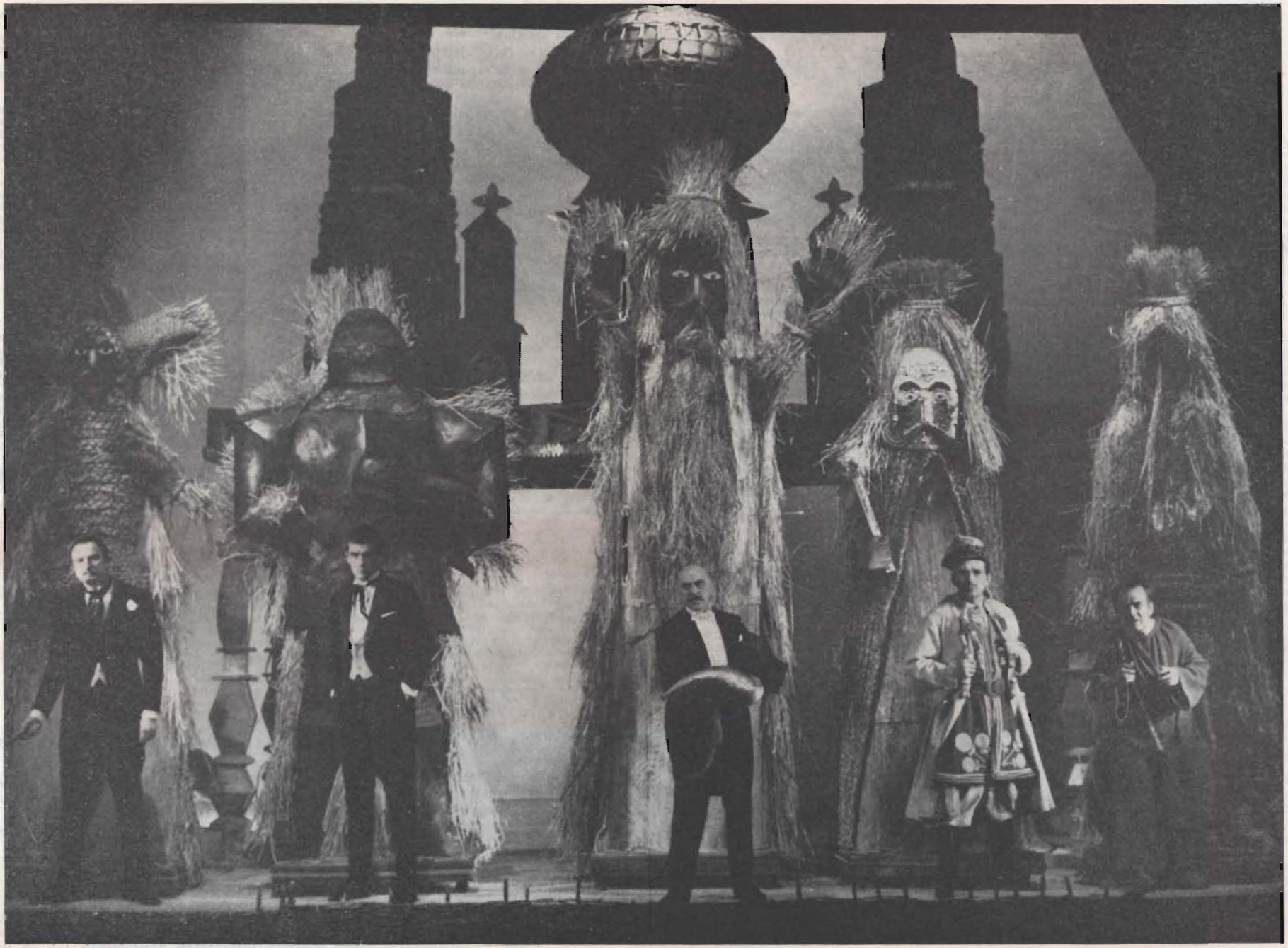
„LIDOVA DEMOKRACIE" z dn. 24.XI.1964

Inscenizator zrezygnował z tradycjonalistycznej inscenizacji i uciekł się do wysokiej klasy stylizacji aż do lalkowej pantomimy, stworzył żywe, zaskakujące przedstawienie, nie tracąc nic z poezji.

Zaimponował nam wielki kunszt aktorski wyrównany poziom zespołu i styl podania tego gorzkiego, pozytywnego uśmiechu wielkiego dramatycznego poety i malarza.

„RUDE PRAVO" z dn. 27. XI. 1964

Już z pierwszego zetknięcia z Hanuszkiewiczem widać, że należy on do tych wielkich indywidualności współczesnego teatru, którzy jego prawdziwą nowoczesność widzą w rozwiniętym ataku środków teatralnych działających tak na uczucie, jak i na rozum widza.



Z.S.R.R.

„P R A W D A" (Moskwa) z dn. 15. IV. 1965 r.

Wczoraj, w Teatrze Kremlowskim, zespół Teatru Powszechnego pokazał swoje pierwsze przedstawienie — sztukę Stanisława Wyspiańskiego „Wesele". Oryginalna forma ludowego widowiska, szybkie zmiany scen i sytuacji, niezwykle żywo narysowane charaktery postaci — wszystko to pozwoliło polskim artystom stworzyć przedstawienie wyróżniające się swym napiętym rytmem i dynamizmem. „Wesele" interesująco wystawione przez Adama Hanuszkiewicza i scenografa Adama Kiliana, zostało wspaniale zagrane przez artystów: Z. Kucównę, M. Seroczyńską, E. Wawrzoń, L. Ostrowskego, A. Hanuszkiewicza, J. Bukowskiego.

Bolesław Rostocki
„S O W I E T S K A J A K U L T U R A" (Moskwa) z kwietnia 1965 r.
Słowo „widowisko" jest w tym przypadku najistotniejsze. Adam Hanuszkiewicz — inscenizator „Wesela" nie obawia się demaskacji widowiskowej natury teatru i z przekonania świadomie się nią posługuje.
Scenograf Adam Kilian z talentem zastosował tu tradycyjną ludową szopkę krakowską z jej kopułami i wieżyczkami. Wymyślna i jednocześnie prosta w założeniach architektura szopki stanowiła w przeszłości — w pomniejszonych oczywiście rozmiarach — scenę teatru lalkowego, będącego krewniakiem białoruskiej „batlejki" ukraińskiego „wertepu" i rosyjskiego teatru Pietruszki.
Jarmarczna wyrazistość lalkowego przedstawienia, o której trzeba tu wspomnieć, to nie tylko rozwiązanie plastyczne, lecz także istotna cecha strukturalna pierwszej części spektaklu, odsłaniającej w hałaśliwych i barwnych perypetiach zabawy weselnej pozory zbratania się przedstawicieli burżuazyjno-szlacheckiej inteligencji z prostymi ludźmi — z chłopami.
W „Weselu" sukces zapewnia przede wszystkim jedność dążeń wszystkich wykonawców przedstawienia, solidarnie ich zespalająca i podporządkowująca sobie jedną główną myśl. A mimo to czy można nie wymienić Adama Hanuszkiewicza — nie tylko reżysera, ale także wykonawcę roli Poety, rozgrywającego z blaskiem i artyzmem w towarzystwie Ewy Wawrzoń (Maryna) i Wiesławy Mazurkiewicz (Rachel) wypełnione wielką treścią psychologiczną i jednocześnie tak dynamiczne w przenikliwej melodyce wiersza dialogi. Szczerze wzruszająca i zarazem śmieszna była w swej zniewalającej szczerości Panna Młoda w wykonaniu Zofii Kucówny, ostrą satyryczną kreską zarysowana została przez Małgorzatę Lorentowicz Radczyni, niezwykle barwna była Klimina w ujęciu Teofili Koronkiewicz. Z prawdziwym dramatyzmem, tak wyraziście występującym w scenach finałowych zagrał Gospodarza Seweryn Butrym.

P. Markow
„T E A T R" (Moskwa) 1965 r.
Hanuszkiewicz wespół ze scenografem spektaklu Adamem Kilianem, nie poszli posłusznie za autorem. Przeciwstawili mu swoją własną i nieoczekiwaną dla czytelnika dramatu koncepcję. Dekoracje śmiało rozwiązali w formie ludowego przedstawienia kukiełkowego, szopki, co w znacznym stopniu zaważyło na sposobie wykonania.
Mimo zewnętrznej prostoty, spektakl jest skomplikowany. Hanuszkiewicz uogólnia w większym stopniu niż Wyspiański. Patrzy na „Wesele" poprzez dziesięciolecia, kiedy sprawa losów narodu polskiego, tak mglista i niepokojąca na początku dwudziestego wieku, została rozwiązana. Korowód Poety i Dziennikarza, Gospodyni i Pana Młodego wydaje się już historią, pojawiają się w nim nawet pewne elementy teatru kukiełkowego, a mianowicie w postaciach osób niezdolnych do podejmowania decyzji i bezsilnych historycznie, o czym z przerażeniem myślał poeta. Hanuszkiewicz dostrzegł w tym przerażeniu gorzką ironię poety i uczynił z niej niemal główną barwę korowodu weselnego.

„C Z E R W O N Y S Z T A N D A R" (Wilno) z dn. 24.IV.1965
Od pierwszej chwili z łatwością odczytujemy intencje reżysera, który chce wykorzystać metody starej sztuki ludowej dla inscenizacji dramatu. Śmiałe i niespodziewane rozwiązanie. Oczywiście Wyspiański marząc o swym teatrze chciał, aby zlały się w nim wszystkie istniejące środki płynące z bogactwa folkloru ludowego, w tym również z tradycji szopki. Ale zrobić szopkę bezpośrednim miejscem akcji nie usiłował nikt przed reżyserem Adamem Hanuszkiewiczem.

„C Z E R W O N Y S Z T A N D A R" (Wilno) z dn. 27.IV.1965
Wysoki poziom artystyczny teatru zapewnia mu olbrzymie powodzenie. Każdy spektakl kończy się owacjami, wręczeniem wiązanek kwiatów wspaniałym mistrzom sceny, których publiczność wileńska szczerze pokochała.

„S O W I E T S K A J A L I T W A" (Wilno) z dn. 27.IV.1965
Ostatnie przedstawienie teatru, „Wesele" toczyło się przy niemilknących oklaskach publiczności która gorąco przyjmowała porywającego ją swym wspaniałym talentem Adama Hanuszkiewicza i resztę polskich aktorów.

ANGLIA

„T I M E S" z kwietnia 1966 r.

Aktorstwo odznacza się dużą energią gestu i głosu: artyści podają kwestie nie sobie na wzajem, ale — w sposób bezpośredni i ostry — publiczności ... Żywość, gwar i stylizacja utrzymane są w sposób jednolity, ani na moment nie słabnący".

Derek Malcolm
„T H E G U A R D I A N"
z kwietnia 1966 r.

Pierwsza wizyta w Londynie polskiego Teatru Powszechnego rozpoczęła się nadzwyczaj pomyślnie ... inscenizacją „Wesela" Wyspiańskiego, triumfalnie uaktualniającą w kategoriach współczesnych — sztuką napisaną na przełomie stulecia, o której często mówiono, że jest zbyt głęboko zrośnięta z uczuciami narodowymi, by nadawała się dla odbioru przez świat zewnętrzny. Wyczyn ów, będący niewątpliwie zasługą Hanuszkiewicza oraz jego „stylowego i żywego zespołu", nie jest niczym niezwykłym, bowiem sama sztuka jest utworem wybitnym, znacznie bardziej złożonym niż wynikałoby z pozornie prostej „folklorystycznej" formy pierwszego aktu. Inscenizacja jest cudownie kolorowa i płynna, a jednak zdyscyplinowana w sposób najbardziej precyzyjny. Wie ona bezbłędnie, dokąd zmierza i pociąga w tym kierunku również publiczność.

Eric Shorter
„D A I L Y T E L E G R A P H"
z dn. 26.IV.1966

Wieczór żywy, obfitujący w fascynujące wieloznaczności, pełen koloru i zaciekawienia, muzyki i tańca, czechowowskiego poczucia zagrożenia ... wieczór dziwny w dużej mierze dzięki temu że „inscenizacja Adama Hanuszkiewicza nie pomija żadnej szansy dla gry wyobraźni".

„S U N D A Y T E L E G R A P H"
z dn. 1.V.1966

Teatr Powszechny zademonstrował w Londynie swą „potężną, niezmordowaną, hojną wszechstronność", która zapewniła mu już międzynarodową sławę. — Sean O'Casey byłby dumny, gdyby danym mu było napisać tak wspaniale patriotyczną i satyryczną zarazem sztukę.

FINLANDIA

„S U O M E N M A A" z dn. 23.V.1968

Nastrój sztuki zmienia się z pełnego radości, zabawy wiejskiej w pełny liryzmu, zadumy i smutku. Reżyser z niezwykłą lekkością i wyczuciem, bezbłędnie, wprowadza spontaniczny korowód weselny w nastrój refleksji i oczekiwania. Publiczność zostaje wprowadzona w sprawy polskie poznaje sposób myślenia uczestników „Wesela", ich wrażliwość. Spektakl jest wspaniałym pokazem możliwości teatralnych środków wyrazu.

„S U O M E N M A A" z dn. 23.V.1968

Rzadko zdarza się aby zapowiedziana wizyta zagranicznego teatru rozbudziła takie zainteresowanie i napięcie jakie miało miejsce podczas gościnnych występów Teatru Powszechnego z Polski.
Wspaniałe widowisko „Wesele" St. Wyspiańskiego w reżyserii Adama Hanuszkiewicza oczarowało widownię. Wspaniale opracowane sceny zbiorowe, doskonałe ruchy i gesty poszczególnych postaci sprawiły, że oglądaliśmy dawną sztukę w nowej szacie. Adam Hanuszkiewicz, reżyser sztuki jest i tutaj konsekwentny, wierny zasadzie, że utwór sceniczny stanowi materiał do widowiska teatralnego, materiał którego istotną stroną jest idea, opracowanie zaś formy w której ta idea zostanie przeniesiona na scenę należy do reżysera i scenografa. „Wesele" jest właśnie tak opracowane. Jest ono niewątpliwie dziełem reżysera Hanuszkiewicza.

„H U F U U D S T A D S B L A D E T"
(gazeta szwedzka) z maja 1968 r.

Spektakl „Wesele" powinien być pokazany we wszystkich teatrach fińskich jako wspaniały przykład nowoczesnego awangardowego teatru grającego narodową literaturę.
Jesteśmy pewni że zachwyciłby i przekonał największych wrogów nowoczesnego teatru (...)
Co za wspaniała lekcja dla naszych sztywnych i przyciężkich teatrów. (...)
Na spektaklu „Wesele" poczułem się Polakiem. (...)
Cóż za żywiołowy Teatr. Co za techniczna doskonałość. Co za temperament Co za elegancja. Stuprocentowy kontakt z publicznością. Co za aktorzy!
Takiej owacji publiczność Helsinek nie pamięta. Kiedy przyjedziecie znowu?

RUMUNIA

„D R U M N O U" (Brašov) z dn. 16.X.1968 r.

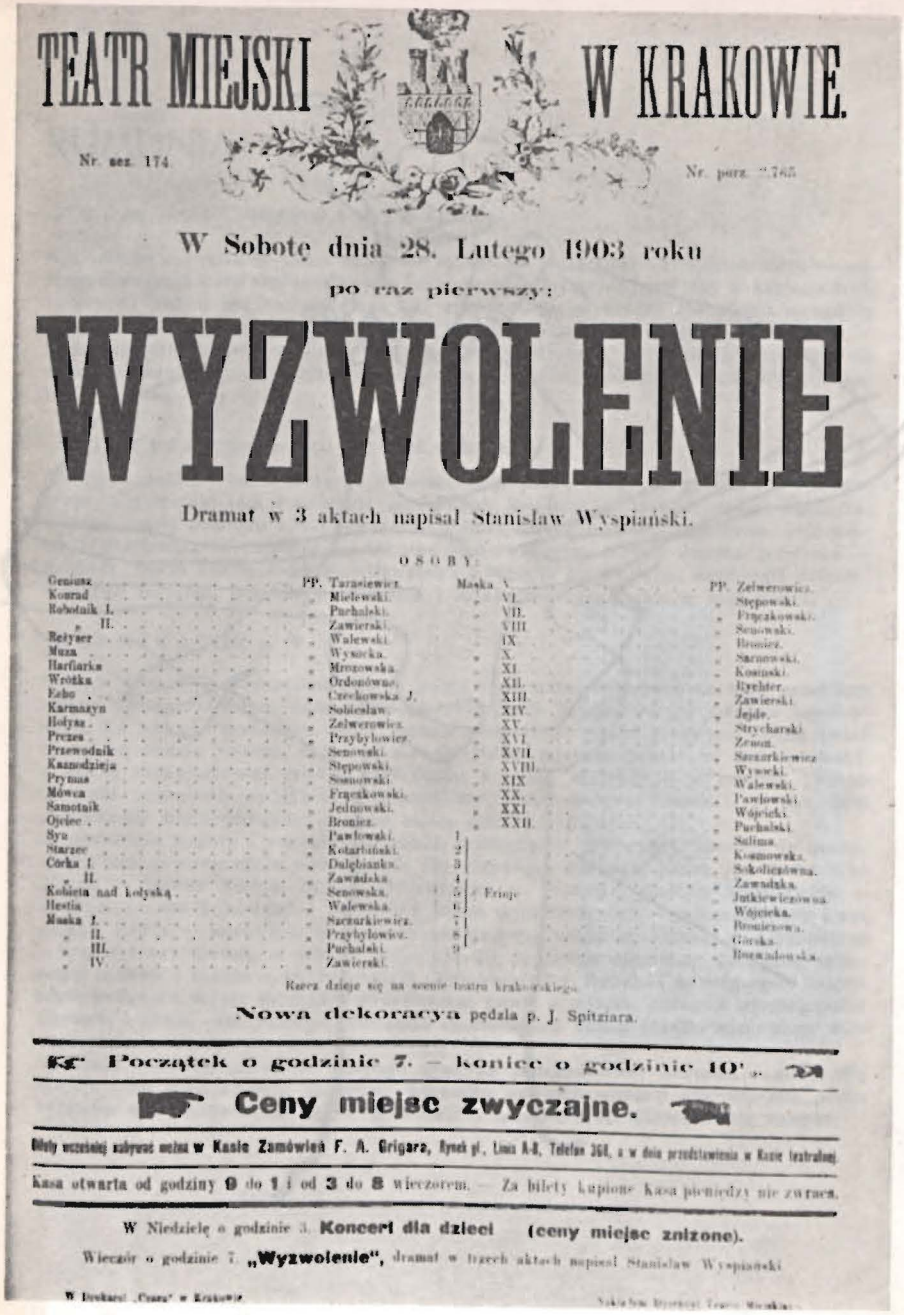
Nie jest to możliwe w kilka zaledwie minut po skończeniu przedstawienia — poruszyć wszystko, co ten niezwykły tekst przynosi Znajdujemy się w zasięgu literatury, w której symbol ma dużą siłę sugestywną, w której nie wątek anegdoty ciągnie za sobą los postaci, ale właśnie los ten wysuwa się na plan pierwszy. Malowniczość zabawy ludowej ujęta została w dramat, a tempo jej znajdzie się w kontrapunkcie z zewnętrznym rytmem ujawnień dokonywanych przez bohaterów sztuki.

„S C I N T E I A" (Bukareszt) z dn. 23.X.1968 r.

Spektakl podbija przez koloryt i ruchliwość, przez precyzję rysunku i ruchów, przez wyrazistość idei i prostotę wyobraźni. Świetne aktorskie popisy: interpretacja — pełna humoru i wrażliwości — Panna Młoda — Zofia Kucówna, interpretacja doskonała — Chochoł — Janusza Bukowskiego, piękna Janina Nowicka — Rachela, także młode Barbara Młynarska i Maryla Pawłowska, wspaniali również Seweryn Butrym, Gustaw Lutkiewicz i Adam Hanuszkiewicz w roli Poety.

„K R O N I K A" 1968 r.

Sztuka *Wesele* St. Wyspiańskiego — poety i malarza, uznanego za ojca polskiego teatru awangardowego, dała możność obejrzenia błyskotliwego pokazu scenicznego. Na kanwie wydarzeń życia jednej wsi, kiedyś przed pierwszą wojną światową, na tymże weselu, zbierają się na jeden wieczór ludzie ze wsi i miasta, o dużej różnorodności typów, zwyczajów i pojęć o życiu — a reżyser tworzy spektakl naprawdę wyjątkowy, błyskotliwy, pełen werwy, koloru i rytmu, jaki publiczność bukareszteńska rzadko miała okazję podziwiać.
Z pewnością bogaty i sugestywny tekst, podsunął w pierwszym rzędzie tę możliwość, lecz równocześnie powierzenie ról artystom wysokiej klasy jak Zofia Kucówna — Panna Młoda, Maria Seroczyńska — Marysia, Gustaw Lutkiewicz — Drużba, Janusz Bukowski — Chochoł i Adam Hanuszkiewicz — melancholijny i cyniczny Poeta — sprawiło, że reżyser zrealizował wizję sceniczną w oryginalnej i sugestywnej formie w której zespalają się w jedno elementy folkloru, zabobony ludowe i ludzie — chłopi, księża, kombinatorzy, Żydzi — karczmarze, dziewczęta pragnące wyjść za mąż, staroświeckie panie z miasta, chłopcy wiejscy pełni zdrowia i życia, cały świat — reżyseria sprawiła ten cud z rzadko spotykaną wirtuozerią.
Spektakl wielkiej klasy do którego muzykę skomponował Serocki, scenografię Kilian i do tego kreacje aktorów, wszystko po mistrzowsku dyrygowane przez reżysera Hanuszkiewicza, który spektaklem tym osiągnął niewątpliwy sukces.



TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE.

Nr. ser. 174. Nr. porz. 2.765.

W Sobotę dnia 28. Lutego 1903 roku

po raz pierwszy:

WYZWOLENIE

Dramat w 3 aktach napisał Stanisław Wyspiański.

OSOBY:

Geniusz	PP. Tarasiewicz.	Maska V.	PP. Zelwerowicz.
Konrad	„ Mielewski.	„ VI.	„ Stępowski.
Robotnik I.	„ Puchalski.	„ VII.	„ Frączkowski.
„ II.	„ Zawierski.	„ VIII.	„ Senowski.
Reżyser	„ Walewski.	„ IX.	„ Bronicz.
Muza	„ Wysocka.	„ X.	„ Sarnowski.
Harfiarka	„ Mrozowska.	„ XI.	„ Kosinski.
Wróżka	„ Ordonówna.	„ XII.	„ Ryehter.
Echo	„ Czechowska J.	„ XIII.	„ Zawierski.
Karmazyn	„ Sobiesław.	„ XIV.	„ Jejde.
Hołysz	„ Zelwerowicz.	„ XV.	„ Strycharski.
Prezes	„ Przybylowicz.	„ XVI.	„ Zenon.
Przewodnik	„ Senowski.	„ XVII.	„ Szczerkiewicz.
Kaznodzieja	„ Stępowski.	„ XVIII.	„ Wysocki.
Prymas	„ Sosnowski.	„ XIX.	„ Walewski.
Mówca	„ Frączkowski.	„ XX.	„ Pawłowski.
Samotnik	„ Jednowski.	„ XXI.	„ Wójcicki.
Ojciec	„ Bronicz.	„ XXII.	„ Puchalski.
Syn	„ Pawłowski.	1	„ Salima.
Starzec	„ Kotarbiński.	2	„ Kosmowska.
Córka I.	„ Dulębianka.	3	„ Sokolicznówna.
„ II.	„ Zawadzka.	4	„ Zawadzka.
Kobieta nad kołyską	„ Senowska.	5 Erinje	„ Jutkiewiczówna.
Hestia	„ Walewska.	6	„ Wójcicka.
Maska I.	„ Szczerkiewicz.	7	„ Bronicowa.
„ II.	„ Przybylowicz.	8	„ Górska.
„ III.	„ Puchalski.	9	„ Borowiankowska.
„ IV.	„ Zawierski.		

Rzecz dzieje się na scenie teatru krakowskiego.

Nowa dekoracya pędzla p. J. Spitziara.

Początek o godzinie 7. — koniec o godzinie 10'.

Ceny miejsc zwyczajne.

Bilety uczniów nabywać można w Kasie Zamówień F. A. Grigara, Rynek gł., Linia A-B, Telefon 360, a w dniu przedstawienia w Kasie teatralnej.

Kasa otwarta od godziny 9 do 1 i od 3 do 8 wieczorem. — Za bilety kupione kasa pieniędzy nie zwraca.

W Niedzielę o godzinie 3. **Koncert dla dzieci** (ceny miejsc zniżone).

Wieczór o godzinie 7. **„Wyzwolenie"**, dramat w trzech aktach napisał Stanisław Wyspiański.

W Drukarni „Czasu" w Krakowie. Nakładem Dyrekcyi Teatru Miejskiego.

JANINA HERA

Prapremiera „Wyzwolenia" Stanisława Wyspiańskiego

Prapremiera *Wyzwolenia*, jak pisał 21 marca 1903 r. recenzent „Czasu" Ignacy Rosner, „wywołała żywy ruch umysłowy w Krakowie, obejmując najróżniejsze koła i warstwy towarzyskie".* Ówczesny dyrektor teatru krakowskiego Józef Kotarbiński zaliczył ją do najważniejszych wydarzeń sezonu.

Z fragmentami *Wyzwolenia* zapoznano się w Krakowie po raz pierwszy w styczniu 1903 r., kiedy to „odczytany umiejętnie" na posiedzeniu kółka Podwawelan w czytelni Akademickiej, „ułomek dał wyobrażenie słuchaczom o polocie, fantazji i dźwięczności wiersza utworu".

Wkrótce potem, 26 stycznia, rozpoczęły się w teatrze próby czytane dramatu, w których brał udział Wyspiański. Współpraca jego z zespołem nie układała się zupełnie pomyślnie. Lucyna Kotarbińska, żona dyrektora teatru, pełna zresztą uwielbienia dla Wyspiańskiego, pisała w swoich wspomnieniach teatralnych, jak to miała go „nieostrożność zapytania podczas prób, bardzo nieśmiało — Jak mam, panie, ubrać Samotnika"? Stalowe oczy, niby sztylety zwróciły się wówczas na nią i po chwili milczenia Wyspiański miał powiedzieć: „T-a-a-a-k robiąc przy tym gest szeroki, powłóczysty. I zginął od razu jak kamfora".**

Prapremiera odbyła się 28 lutego 1903 r.

Przedstawienie reżyserował Walewski. Jan Spitziar namalował „nową dekorację na całą scenę przedstawiającą część wnętrza na Wawelu".

---

* „Czas" nr 3 z 5.I.1903 r.

** L. Kotarbińska *Wokoło Teatru*, s. 317.

W roli Konrada wystąpił Andrzej Mielewski. Michał Tarasiewicz był Geniuszem, Jednowski — Samotnikiem, Aktorem — Leon Stępowski; Starca grał Kotarbiński, Prezesa — Przybyłowicz, Harfiarkę — Mrozowska, Muzę zaś Wysocka.

Już następnego dnia po prapremierze rozpoczął się ów „żywy ruch umysłowy" w Krakowie. Dyskusje i sprzeciwy wywołała jednak treść *Wyzwolenia*, mniej jego kształt teatralny. Większość recenzentów nawet jednym zdaniem nie kwitowała gry aktorskiej, czy dekoracji. Wszystkich pochłonęła dyskusja nad Konradem, krytyka narodu przez Wyspiańskiego, rolą poezji romantycznej, porównaniami *Wyzwolenia* z *Weselem*.

Parę zdań sprawom aktorskim poświęcił W. Prokesch w swym artykule poświęconym *Wyzwoleniu*, a zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym"... wrażenie było bezsprzecznie niezwykłe i potężne", pisał, „jakkolwiek rzecz w ramach scenicznych się nie mieści, artyści zaś, nie mają tu zgoła innego zadania, tylko poetyczne głoszenie zawiłych zwrotów myśli autora i rzeźbienie słowa. W tym kierunku teatr krakowski posiadając ostateczne przygotowanie, osiągnięte całym szeregiem prób scenizowania wielkiego poetyckiego repertuaru, wywiązał się z zadania bardzo szczęśliwie. Zarówno reżyserowi Walewskiemu, jak odtwarzającemu rolę Konrada p. Mielewskiemu należy się zasłużony wyraz uznania, ich usiłowania bowiem dopomogły do urzeczywistnienia tego przedsięwzięcia scenicznego"*.

Niewielkie to jednak daje wyobrażenie o grze aktorskiej. Opisze ją dokładnie Józef Kotarbiński w swoich wspomnieniach teatralnych; „W roli Konrada Andrzej Mielewski odniósł wybitny triumf, utrzymawszy ją w diapazonie podniosłym, grał z zapałem i namaszczeniem, miał piękną maskę i gestykulację estetyczną, manipulując draperią czarnego płaszcza".

* „Tygodnik Ilustrowany" 1903 nr 11.

Michał Tarasiewicz jako Geniusz stworzył postać pełną mistycznej złowrogiej powagi. Stosownie do wskazań poety, Geniusz miał być symbolem mistycznego i mesjanistycznego okresu poezji Mickiewicza, ucharakteryzowany tak, jak postać wieszcza, z głową okoloną wielkimi laurowymi liśćmi na pierwszym projekcie pomnika Rygiera. Tarasiewicz w duchu tej informacji dał niezmiernie oryginalną plastykę zewnętrzną, był postacią posągową, nadał wyrazom swej roli właściwy ton powagi. Z innych epizodycznych figur wyróżniał się Samotnik w grze Jednowskiego, ukostiumowany oryginalnie w płaszczu z wyblakłego purpurowego aksamitu, na którym tu i ówdzie połyskiwało złoto ze zwitami starych pergaminów i wiszących czerwonych pieczęci, z wypchanym orłem na ramieniu...".*

„Harfiarka, którą grała p. Mrozowska ubrana była bardzo stosownie i pięknie" donosił w „Przeglądzie Polskim" dr Feliks Koneczny.** Popełniła ona jednak według niego duży błąd, bo „już z daleka wykrzywiała usta do szablonowego uśmiechu, uśmiechała się, nie wiedzieć do czego i do kogo... z daleka stroiła kokieteryjne minki, a nawet popełniła jeszcze grubszy błąd bo wyrazy „Przychodzę śpiewać na zgliszcza" wygłosiła jakimś szczebiotliwym, pseudo dziecięcym tonem". Interpretacja Kotarbińskiego spotkała się za to z dużym uznaniem. Stworzył on — jak pisał Koneczny, przepiękny typ starego Polonusa „z waszecia", kochającego Polskę z całych sił, naiwnego w poglądach, ale serdecznego, dobroduszny uśmiech, zachowanie się miłe, a nie zdziecinniałe".

Na początku pierwszego aktu scenę okrywała cienka, gazowa zasłona. Na dany przez reżysera znak podnosiła się. W tej samej chwili, na drugi plan sceny spuszczano dwie mniejsze czerwone zasłony, tak, że jak pisał „Przegląd Polski" we wspomnianej już recenzji, pozostał z dekoracji tylko mały, wąski pas na szerokość pomnika

* *W Służbie Sztuki i Poezji*, s. 146.
** „Przegląd Polski" 1903 marzec.

Kmity, reszta zaś Katedry przysłonięta była owymi czerwonymi zasłonami opartymi na przednich filarach. Wychodzili spoza nich aktorzy. Gdy zachodziła tego potrzeba unoszono ją odsłaniając inne części Katedry

Inscenizacja II aktu była wcale „zmyślna" Dekoracyi nie było żadnej, scena przedstawiała kulisy, ustawiono dekoracye odwrócone nicami do publiczności". Konrad znajdował się w otoczeniu szarych, nagich płócien.

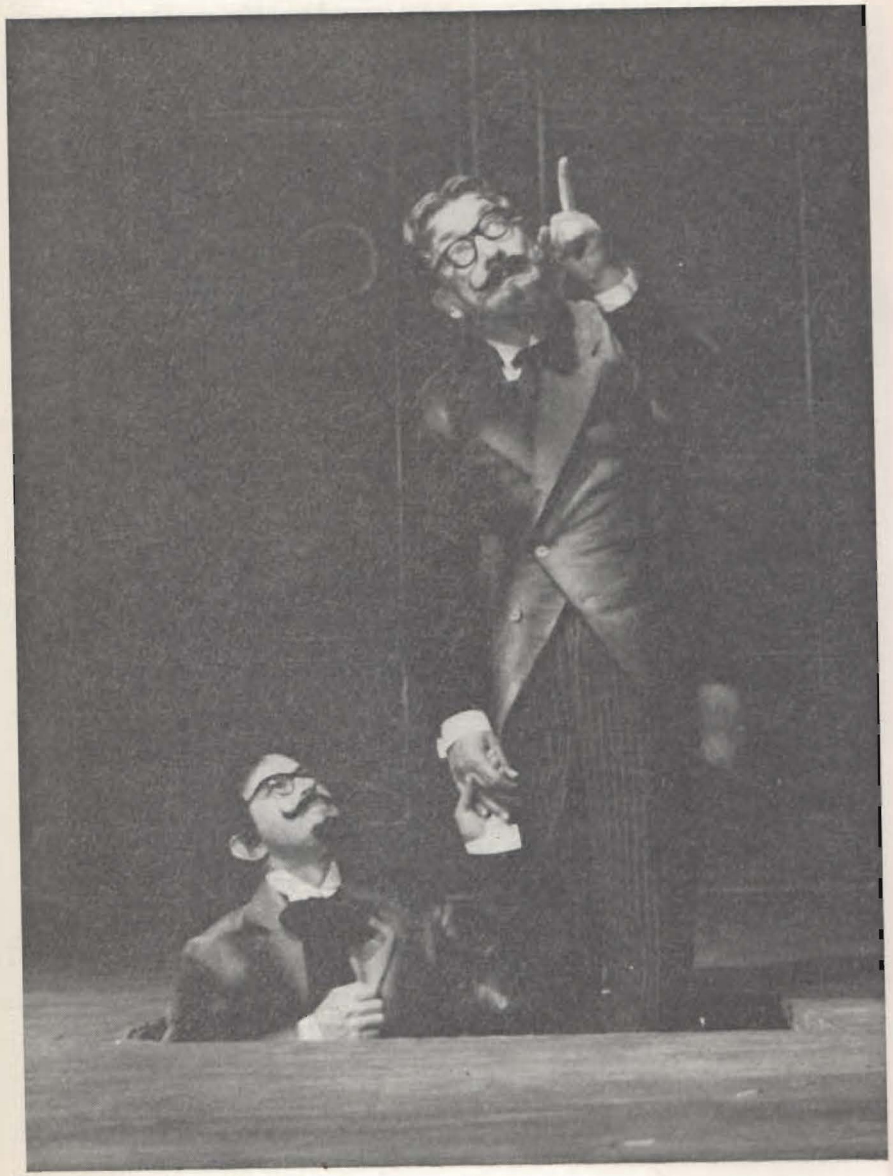
Recenzent „Słowa Polskiego", omawiając *Wyzwolenie* od strony jego budowy i wartości artystycznych kpił z zawartych w nim ataków Wyspiańskiego na tradycyjne konwencje teatralne Były to według niego ataki pozorne, gdyż sam Wyspiański nie gardził niewybrednymi efektami. Swoje rozważania sumował stwierdzeniem, iż niejeden świetny pomysł autora zaginął wśród pustych frazesów i nudy spowodowanej rozwlekłością tekstu. W obronie wartości artystycznych *Wyzwolenia* wystąpił I. Rozner.*

W *Wyzwoleniu* dojrzał „wzlot poety jeszcze wyższy niż w *Weselu*". Niepopularność *Wyzwolenia* w dużej mierze spowodował, jak pisze, brak humoru, nastroju, poezji — tego wszystkiego, co stanowiło jego zdaniem o sukcesie *Wesela*.

„W *Wyzwoleniu* Konrad szybuje bardzo wysoko, tam gdzie już bywa zimno, *Wesele* było cieplejsze"...

Inni poświęcą swe recenzje wymowie ideowej *Wyzwolenia*, przeważnie ganiąc autora, a nawet szydząc z niego. Sztuka podzieliła Krakowian na dwa obozy, jak pisał Rozner. W jednym z nich znaleźli się „gniewający się na poetę, że „łamigłówek" jego rozwiązać nie mogą, i ci, którzy ich już rozwiązywać nie próbują — w drugim odczuwający głęboką piękność dzieła, porwani nią, obok nich — niestety — zapewne dość modernistycznych snobów, którzy muszą być za Wyspiańskim, i których to tak nuży, tak nudzi!" W obozie przeciwników *Wyzwolenia* byli też ci, którzy wprawdzie „łamigłówki" byli

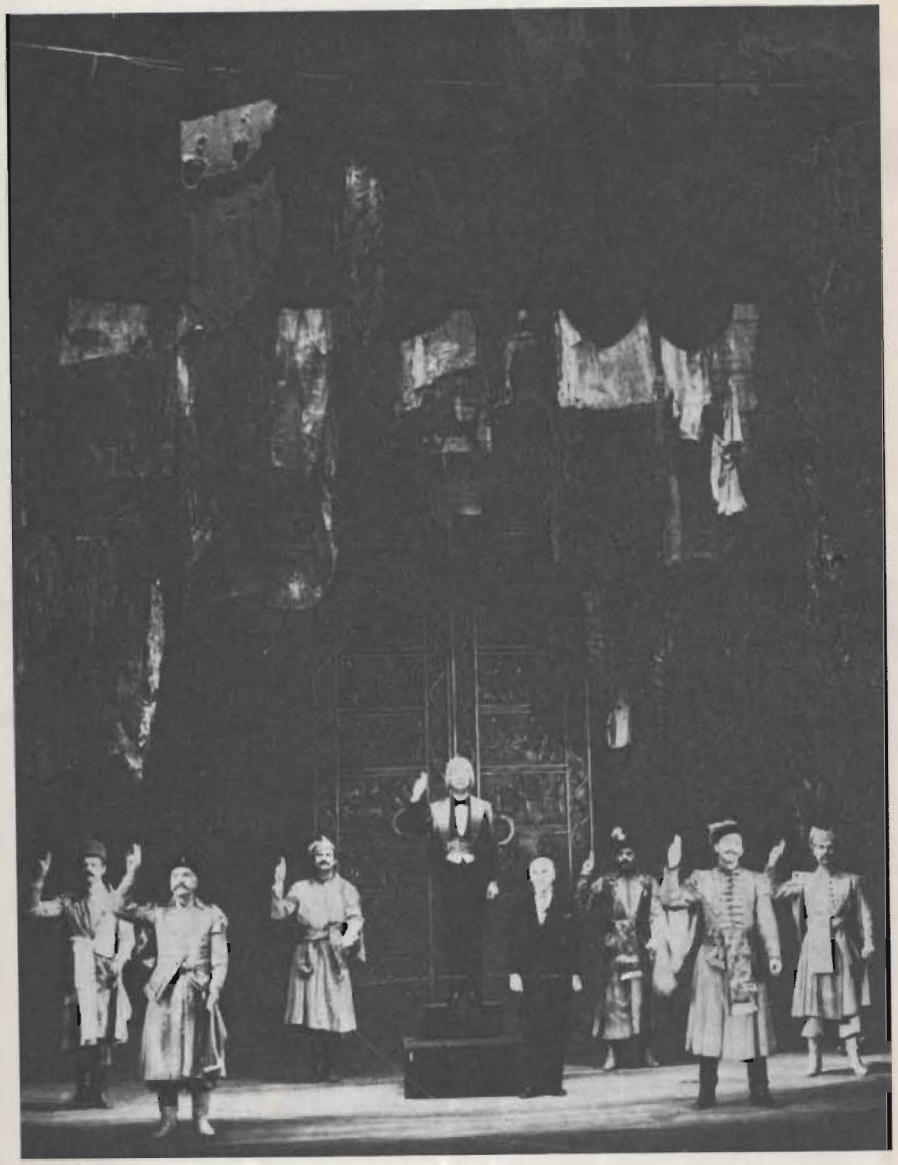
* „Czas" 1903 nr 68.



w stanie rozwiązać, ale pod ich rozwiązaniem nie chcieli się podpisać. Wyspiański dał bowiem według nich sfałszowany obraz Polski. Recenzent „Słowa Polskiego" pisał: „Nad powodzią słów sterczą szczątki myśli i na nie chroni się myśl słuchacza, podczas gdy po scenie kroczy fantastyczny korowód postaci, raz schematycznych raz po dziennikarsku aktualnych, a zawsze ciskających kłam w twarz rzeczywistości — obrazem Polski współczesnej tłum ten nie jest, jest zaledwie szkicem, cząstką Polski, którą dostrzega krótkowidz polityczny oknem swego poddasza" Jeden z czołowych przedstawicieli konserwatystów krakowskich tego okresu, Władysław Leopold Jaworski* wyrażał w swej recenzji zamieszczonej na łamach „Czasu" podobne przekonanie.

Postacie stworzone przez Wyspiańskiego nie noszą według niego cech charakterystycznych jedynie dla Polaków, nie nadają się więc do zapowiedzianego przez poetę obrazu Polski współczesnej. Charakterystyka stronnictw i kierunków politycznych jest powierzchowna i uproszczona. Największy zarzut postawił jednak Jaworski wymowie dramatu. „W naszych dążeniach politycznych jest coś więcej, niżeli kiwanie głowami jednych a krzyk drugich", pisał .W naszym życiu religijnym jest coś więcej niżeli deklamatorska ekstaza, w naszej poezji coś więcej, aniżeli śpiewanie przez harafiarkę pana Wyspiańskiego „nic" ... Widz nie powinien uwierzyć, że to wszystko, co stanowi życie narodu, że wszystkie prace, trudy, męki narodu nie mają żadnej wartości, ale na szczęście widz na podstawie dramatu p. Wyspiańskiego także i nie może uwierzyć, aby tak było". W. L. Jaworskiego poparł Rozner pisząc na zakończenie swej recenzji: „Wyspiański wychodzi z zasadniczo fałszywego pojęcia narodu, w scenie z jedną z masek zdradza ten błąd bardzo wyraźnie: „wszystko jest — mówi — i ziemia, i kraj, i ojczyzna, i ludzie" Wszystko? Tak, zapewne jeśli jego Polska

* „Czas" 1903 nr 49.



nowa — ta która już jest, jest pojęciem etnograficznym. Ale jeśli to ma być nie jeden ze słowiańskich szczepów, tylko naprawdę naród, to nie wszystko, trzeba jeszcze historyi! Nie, „naród się nie zgubił", ale poeta go zgubił, odbierając mu historyę, przyszłość".

Publiczność, przynajmniej według doniesień prasy, zdawała się podzielać nieprzychylne opinie recenzentów. Dr Koneczny pisał po premierze. „Ogólne wrażenie było nieszczególne, publiczność zachowywała się chłodno, a jak na występ tego autora, nawet dziwnie chłodno. Po pierwszym akcie odezwały się z galeryi oklaski i wywoływania autora, z balkonu i parteru niewiele głosów się przyłączyło i to trwało jednak tylko chwilę, po akcie II zaś zapadło głębokie milczenie. Oklaskiwano tylko p. Mielewskiego".

Simplex z petersburskiego „Kraju" pisał: „Niesłychane powodzenie *Wesela* Wyspiańskiego trzymało umysły krakowskie w ogromnym stanie gorączkowego oczekiwania aż do końca pierwszego aktu *Wyzwolenia*. Zaraz potem zaczęła się reakcja, z początku nieśmiała i nieznaczna, potem zaś do tego stopnia gwałtowna, że na drugim przedstawieniu *Wyzwolenia* połowa teatralnej widowni świeciła pustkami. Publiczność „wyzwoliła się rzeczywiście"*.

Od 11 marca dawano *Wyzwolenie* po cenach zniżonych, a 30 marca „Kronika Czasu" informowała, iż „We środę zamiast dramatu Stanisława Wyspiańskiego pt. *Wyzwolenie* odegrana będzie wesoła komedya pt. *Panna służąca*".

---

* „Kraj" 1903 nr 9.

Stanisław Wyspiański Autoportret

Posiedzenie Rady Miejskiej

6 lipca 1905

R. m. Wyspiański, uzasadniwszy nagłość sprawy, wnosi:

Rada miejska uchwali:

Ustanawia się Komisję artystyczno-konserwatorską.

1. Celem jej utrzymanie i rozwój charakterystyki stylowej miasta odnośnie do starych i nowych budowli miejskich.

2. Celem zrealizowania tego pierwszego punktu przyznaje się tejże Komisji prawo zwierzchniczego dozoru nad Budownictwem miejskim.

3. Komisja składa się z trzech członków Rady Miejskiej i dwóch artystów plastyków, których mianowanie przyznaje się Akademii Sztuk Pięknych.

4. Obradom Komisji przewodniczy Prezydent miasta lub jeden z Wiceprezydentów miasta.

Zakres kompetencyj:

1. Ciągła styczność z Budownictwem miejskim i możność oglądania planów, gdy są w projektach w urzędzie Budownictwa złożone, tj. od chwili gdy wychodzą z rąk artysty.

2. Prawo zatwierdzania tychże planów odnośnie do ich stylowego wyglądu oraz prawo zatwierdzania fasad do wszelkich gmachów, stawianych lub dozorowanych przez Budownictwo miejskie w obrębie Gminy.

3. Do obowiązków Komisji i do jej stałych czynności należy inwentaryzacja zabytków architektury, tychże ocena oraz czuwanie nad stanem i ich odnową.

4. Również obmyślanie dalszej użyteczności tych zabytków, które w jakikolwiek sposób podpadną uszkodzeniu częściowemu.

5. Do tejże Komisji należy sprawa zużytkowania placów pod pomniki i tychże pomników rozmieszczenie w obrębie Gminy.

6. Bliższe szczegóły, odnoszące się do sposobów działania i oddziaływania, mogą być przedłożone później, ewentualnie w formie urzędowych komunikatów drukiem rozdawane członkom Rady Miejskiej, niemniej jako urzędowe referaty tejże Komisji.

Posiedzenie Rady Miejskiej

10 lipca 1905

W czasie dyskusji nad inwestycjami i poprawkami teatralnymi:

...Ponieważ nie było w Krakowie malarni dekoracyjnej, robiono dekoracje w Wiedniu, wedle gustu czysto wiedeńskiego. Nie będzie to dekoracja zła, ale nie będzie polska. Jako ogród — widzimy zawsze Schönbrunn — nam zależeć powinno na polskim charakterze teatru. — Dyrekcja teatru ma wprawdzie dekorację, wyobrażającą Wawel, ale nie śmie tego Wawelu pokazać. Ogółem mówca nie uznaje dekoracji teatralnych jako takich, a widzi tylko sztuki, z których każda wymaga innej dekoracji. Ze sprawianych kosztem dyrekcji dekoracji nie powinny na rzecz gminy przechodzić dekoracje konwencjonalne, z którymi zerwać trzeba, a sprawiać jedynie dekoracje specjalne dla poszczególnych sztuk.

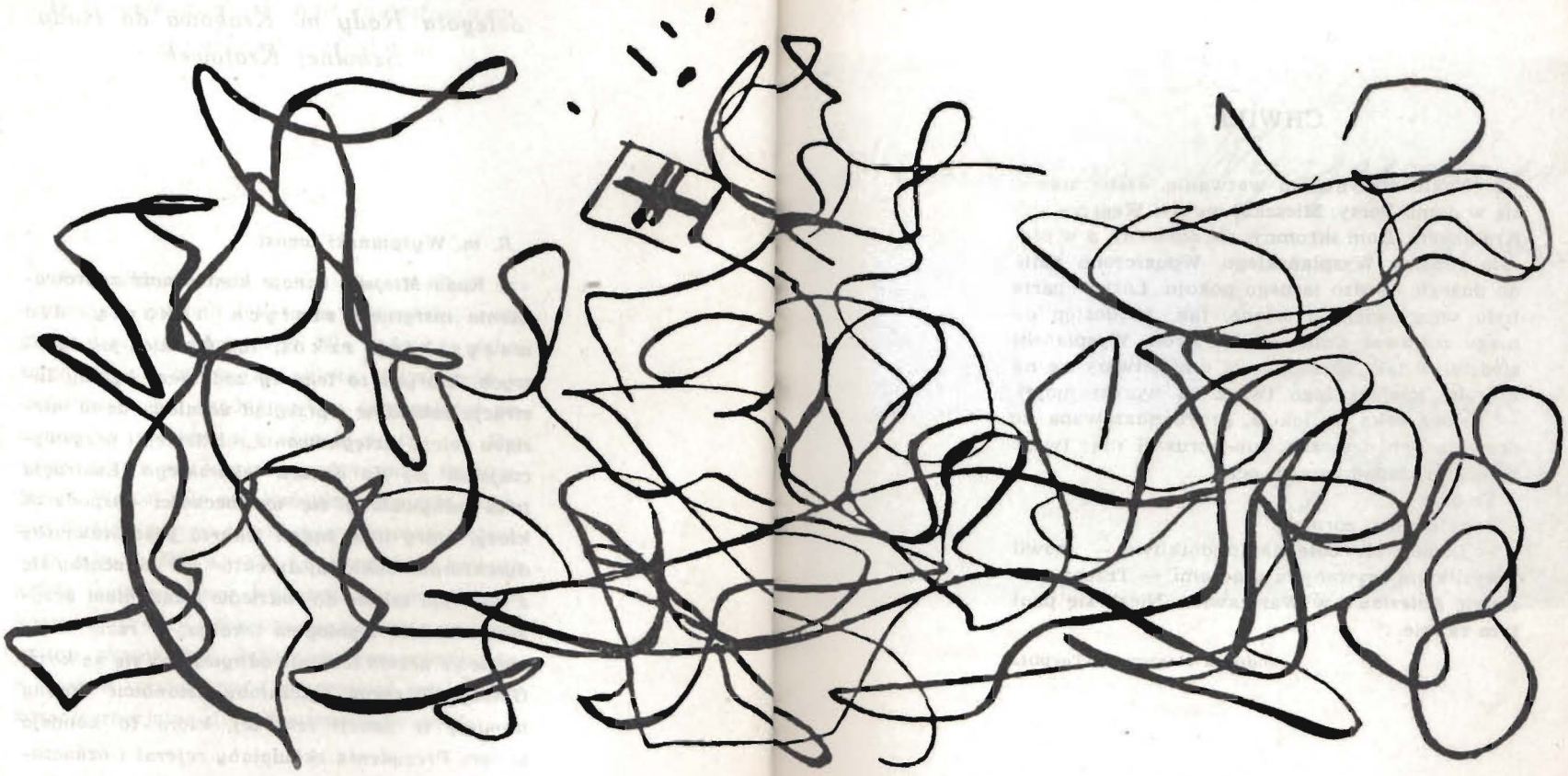
Posiedzenie Rady Miejskiej

13 lipca 1905

W dyskusji szkolnej nad sprawozdaniem delegata Rady m. Krakowa do Rady Szkolnej Krajowej:

R. m. Wyspiański wnosi:

4. Rada Miejska uznaje konieczność zaprowadzenia instytucji stałych lekarzy dla wszystkich szkół, tak średnich jak ludowych, których to lekarzy zadaniem byłaby lustracja zakładów i przegląd uczniów raz w miesiącu celem pielęgnowania młodzieży i przyzwyczajania jej do dozoru lekarskiego. Lustracja taka odbywałaby się w obecności gospodarza klasy, który listę żądań lekarza przedstawiałby dyrektorowi zakładu, dyrektor zaś zwracałby się z ramienia szkoły do rodziców z żądaniem uczynienia zadość wymogom lekarza. W razie biedy rodziców ucznia leczenie odbywałoby się na koszt Gminy, do czego należałoby ustanowić osobną komisję w Sekcji szkolnej, która to komisja w ręce Prezydenta składałaby referat i oznaczała wysokość potrzebnego na ten cel kredytu. Dopiero zaś Prezydent szedłby z tym referatem na Sekcję szkolną i na pełną Radę. Lekarzy zaś opłacałby Rząd i upomnieć się o to winien Sejm.



CHWILE

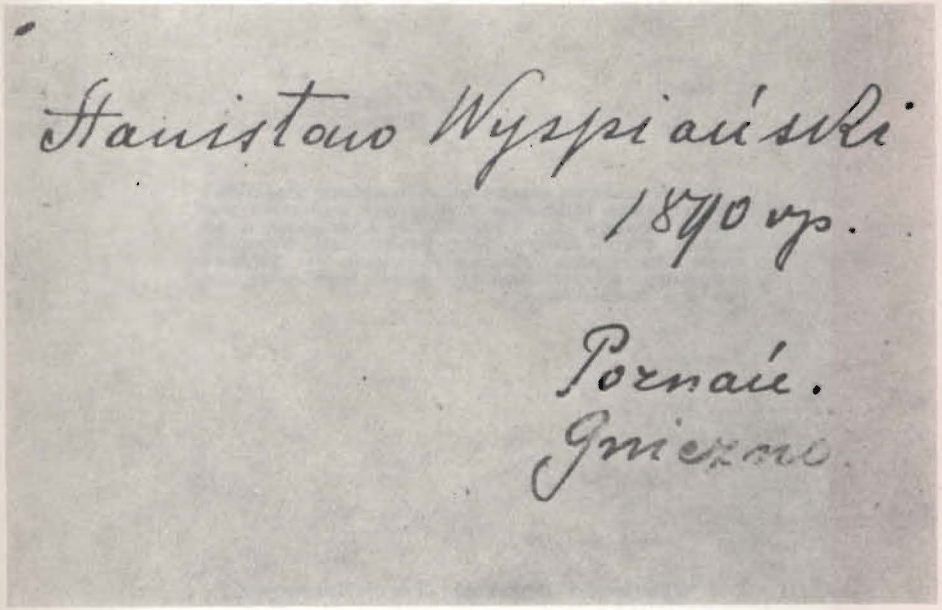
... Nagle otrzymałam wezwanie, ażeby stawić się w domu Poety. Mieszkał we wsi Węgrzce pod Krakowem. Dom skromny, ale obszerny, a w nim cała rodzina Wyspiańskiego. Wpuszczono mnie do dużego, bardzo jasnego pokoju. Łóżko oparte było wezgłowiem o ścianę, tak, że dostęp do niego zostawał wolny z obu stron. Wyspiański siedział w taki sposób, że ja umieściwszy się na krześle, miałam Jego twarz na wprost mojej. — Prawa ręka do łokcia, przybandażowana do drewnianych deseczek; nie poruszał nią; twarz wybladła, zapadnięta, a oczy ...

Te oczy ...

Zapytałam o zdrowie:

— Lepiej, ale bóle nadto dotkliwe — mówił z wysiłkiem urywanymi zdaniami. — Trzeba wystawić *Bolesława* w Warszawie... Niech się pani tym zajmie ..

Jadwiga Mrozowska-Toeplitz



W programie wykorzystano *Karykatury* Stanisława Wyspiańskiego (Stanisław Wyspiański *Twórczość plastyczna*. Kraków 1963. Wydawnictwo Literackie), w kolejności: *Stefan Batory, Józef Poniatowski, Napoleon, Adam Mickiewicz, Kazimierz Wielki — Bolesław Wstydliwy, Henryk Walezy, Adam Mickiewicz, Bitwa pod Grunwaldem.*

Wydawca i Redakcja: Teatr Narodowy
Projekt okładki i opracowanie graficzne:
Wiesława Maria Koziołkiewicz
Redaktor Techniczny: Zbigniew Celiński
Wydanie III

Cena zł 10.—

WDA-1. Zam. 6156. 5000. K-12

TEATR NARODOWY TEATR POWSZECHNY

połączone dnia 1 stycznia 1969 roku

Stanisław Wyspiański

WESELE

OSOBY:

Gospodarz	*SEWERYN BUTRYM*
Gospodyni	*ELŻBIETA WIECZORKOWSKA*
Pan Młody	*LESZEK OSTROWSKI* *EDMUND KARWAŃSKI*
Panna Młoda	*ZOFIA KUCÓWNA* *EMILIA KRAKOWSKA*
Marysia	*MARIA SEROCZYŃSKA*
Ojciec	*WŁADYSŁAW EBERT*
Dziad	*ALEKSANDER PIOTROWSKI*
Jasiek	*TADEUSZ JANCZAR*
Kasper	*EUGENIUSZ ROBACZEWSKI*
Poeta	*ADAM HANUSZKIEWICZ*
Dziennikarz	*TADEUSZ CZECHOWSKI* *CZESŁAW BYSZEWSKI*
Nos	*GUSTAW LUTKIEWICZ*
Ksiądz	*JÓZEF PIERACKI*
Maryna	*EWA WAWRZOŃ*
Radczyni	*MAŁGORZATA LORENTOWICZ* *JANINA MARTINI*
Zosia	*BARBARA MŁYNARSKA*
Haneczka	*MARYLA PAWŁOWSKA*
Czepiec	*MARIUSZ DMOCHOWSKI*
Czepcowa	*MARIA GARBOWSKA*
Klimina	*TEOFILA KORONKIEWICZ*
Kasia	*ALICJA MIGULANKA*
Żyd	*MIROSŁAW WOJTULANIS*
Rachel	*WIESŁAWA MAZURKIEWICZ* *JANINA NOWICKA*
Chochoł *oraz Osoby dramatu:* *Widmo* *Stańczyk* *Rycerz* *Hetman* *Upiór* *Wernyhora*	*JANUSZ BUKOWSKI*

WYZWOLENIE

Konrad	*ADAM HANUSZKIEWICZ*
Reżyser	*SEWERYN BUTRYM*
Muza	*JANINA NOWICKA*
Prezes	*EUGENIUSZ ROBACZEWSKI*
Przodownik	*ZBIGNIEW KRYŃSKI*
Prymas	*WŁADYSŁAW EBERT*
Ojciec	*CZESŁAW BYSZEWSKI*
Syn	*EDMUND KARWAŃSKI* *TADEUSZ WACZKOWSKI*
Harfiarka	*TEOFILA KORONKIEWICZ*
Samotnik	*JULIUSZ ŁUSZCZEWSKI*
Geniusz	*MARIUSZ DMOCHOWSKI* *JANUSZ BUKOWSKI*
Maski	*GUSTAW LUTKIEWICZ* *CZESŁAW JAROSZYŃSKI* *JÓZEF PIERACKI* *MAREK WOJCIECHOWSKI*
Anioły	*ZOFIA KUCÓWNA* *BARBARA MŁYNARSKA* *EWA WAWRZOŃ*
Szlachta	*MARIUSZ DMOCHOWSKI* *TADEUSZ CZECHOWSKI* *MIECZYSŁAW KALENIK* *JERZY KAMAS* *SYLWESTER PAWŁOWSKI* *IGOR ŚMIAŁOWSKI*
Mieszczanie	*TADEUSZ BOROWSKI* *MAREK DĄBROWSKI* *PIOTR FRONCZEWSKI* *MARIUSZ LESZCZYŃSKI* *LECH ORDON* *ALEKSANDER PIOTROWSKI*

Inscenizacja
ADAM HANUSZKIEWICZ

Scenografia — ADAM KILIAN
Muzyka — KAZIMIERZ SEROCKI
Asystent reżysera — MAREK WOJCIECHOWSKI

Scenografia — KRZYSZTOF PANKIEWICZ
Muzyka Klasyczna Polska
Asystent reżysera — EDMUND KARWAŃSKI

W setną rocznicę urodzin
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

215

przedstawienie WESELA

54

przedstawienie WYZWOLENIA

WESELE

premiera 26 października 1963 r.
Grane w Teatrze Powszechnym
a także
w Kaliszu, Wrocławiu,
oraz
w Pradze, Moskwie, Wilnie, Londynie,
Helsinkach, Brasów i Bukareszcie.

WYZWOLENIE

premiera 6 października 1966 r.
grane w Teatrze Powszechnym
oraz
we Wrocławiu i Krakowie.

Drukarnia im. Rewolucji Październikowej — Warszawa
Zam. 27/69 — N-47