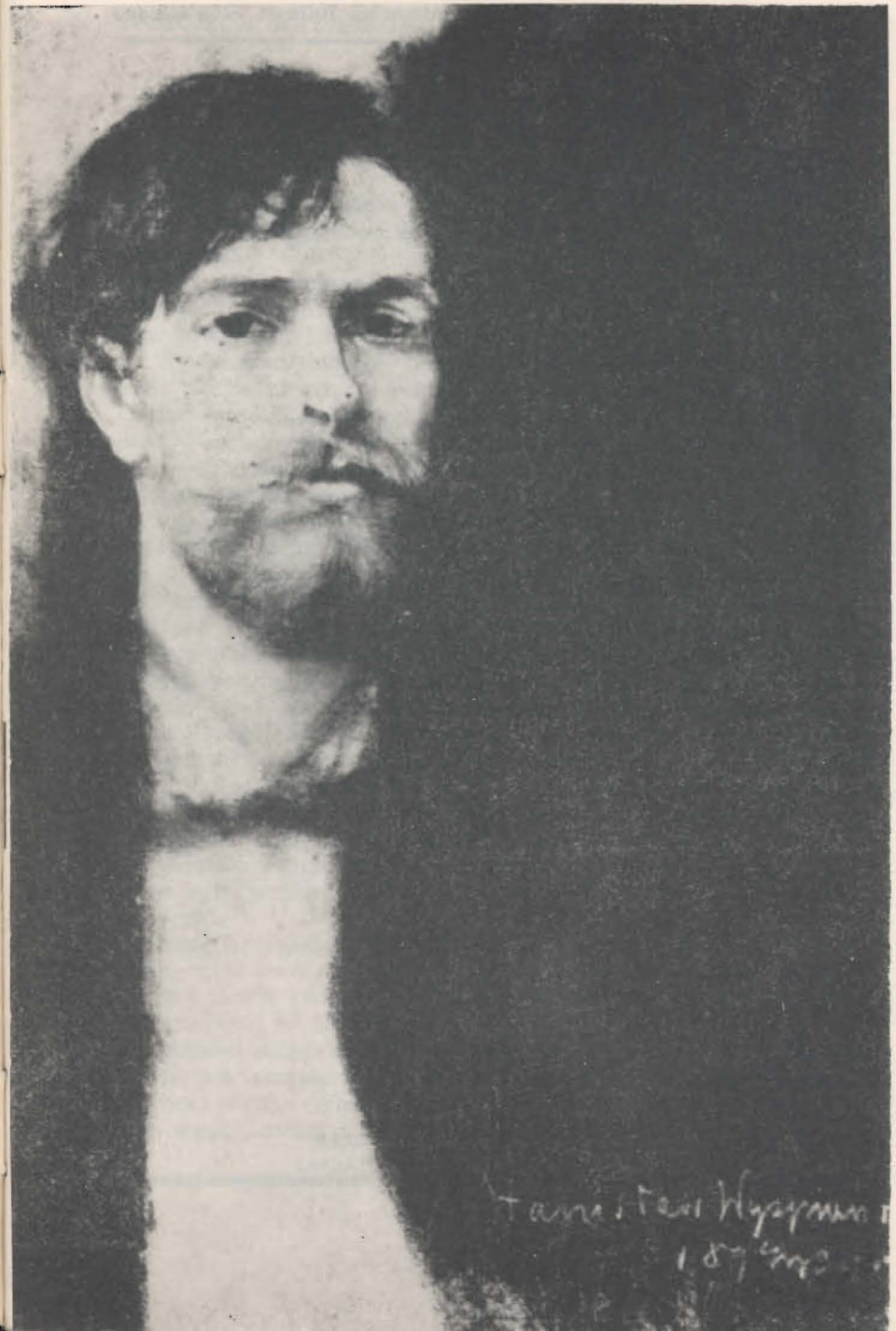
PAŃSTWOWY TEATR IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE
ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KLASY

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW DĄBROWSKI

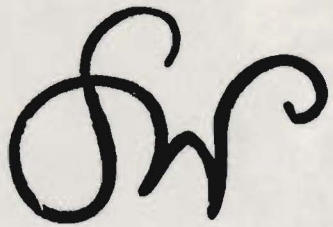
STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE

PREMIERA DNIA
27 MARCA 1969 R.



W foyer czynna jest wystawa dotycząca utworów Juliusza Słowackiego na scenie teatru



Redaktor programu :
Kierownik literacki HENRYK VOGLER
Układ graficzny ZYGMUNT STRYCHALSKI

WOJCIECH NATANSON

„ZŁOTA REGUŁA" TEATRU IM. J. SŁOWACKIEGO

Teofil Trzciński, dyrektor krakowskiej sceny w okresie międzywojennym (1918—1926 i 1929—1932), miał piękny zwyczaj. Wieczorami, po przedstawieniach, zapraszał pracowników teatru — na przechadzkę. Szli Plantami w stronę Wawelu, gdzie Trzciński w 1923 roku umieścił akcję swej *Odprawy posłów greckich*. Dyskutowali o sprawach artystycznych, a szum krakowskich kasztanów towarzyszył ich krokom.

Wyobrażam sobie, że podczas jednego z takich spacerów zatrzymali się na chwilę w miejscu, gdzie dwa gmachy zdają się nachylać ku sobie: Collegium Novum — z aulą i salą Kopernika oraz — zbudowany tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej — Zakład fizyczny im. Witkowskiego. Mogły im się w tym miejscu nasunąć pewne obserwacje.

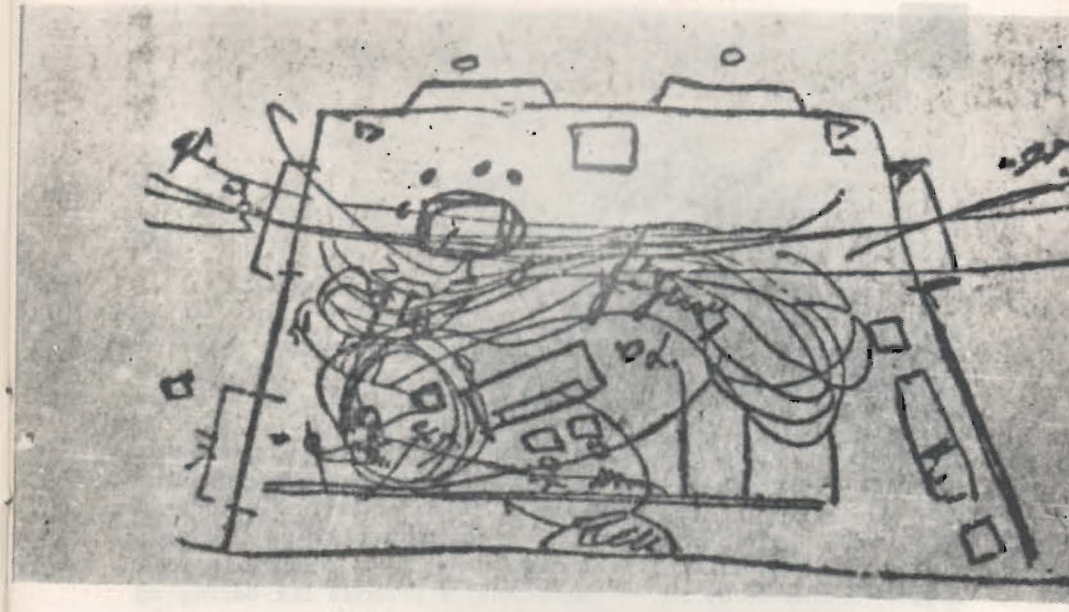
Ani Uniwersytet Jagielloński, ani krakowski teatr nie były nigdy instytucjami o wyłącznie lokalnym znaczeniu. Pracowały dla całego kraju, ze wszystkich zaborów czerpały żywotne soki. Najzdolniejsi polscy badacze, na przełomie XIX i XX wieku, osiadali pod Wawelem. Najgorętsza, najbardziej buntownicza młodzież wędrowała na studia do Krakowa. Nie tylko wyniki badań humanistycznych, ogłaszane w publikacjach Akademii Umiejętności, znajdowały echo w innych miastach; także i prace z zakresu nauk ścisłych. O ogólnopolskim znaczeniu krakowskiego teatru świadczyły pielgrzymki widzów, pragnących zobaczyć zakazane gdzie indziej utwory. Już w momencie inauguracji budynku przy Placu św. Ducha stwierdzono w warszawskiej prasie: nie jest to tylko jeden z licznych (a raczej nielicznych) polskich teatrów, ale i instytucja o znaczeniu ogólnonarodowym. Powstanie nowego gmachu teatralnego było możliwe dzięki ofiarodawcom z Podola, Wielkopolski, Ameryki.

Józef Kotarbiński, drugi dyrektor tej sceny, stwierdzał za Koźmianem, że teatr nie jest ani amboną, ani trybuną. Toastem *Evviva l'arte!* kończył Tadeusz Pawlikowski swe przemówienie na bankiecie pożegnalnym w 1899 roku. Wyspiański w *Wyzwoleniu* nie tylko wykazywał potęgę sztuki, ale i zakreślał jej granice. Lecz znaczenie teatru nie ograniczało się do spraw estetycznych. Skupiając swe siły nad wytkniętymi zadaniami — teatr działał tak mocno, że zakres owych zadań z natury rzeczy rozszerzał. Podobnie działo się

z nauką. Jubileusz Wszechnicy Jagiellońskiej, obchodzony w 1900 roku, był manifestacją witalnych sił społeczeństwa. Prace Olszewskiego i Wróblewskiego pogłębiały narodową samowiedzę. Wolno przypuszczać, że wysiłki Wyspiańskiego zmierzające do wykrycia praw rządzących artystyczną twórczością inspirowały się badaniami fizyków i astronomów polskich.

Mimo niezaprzeczalnych różnic, dzielących teatr i świat nauki — w Krakowie dość wcześnie rozpoczęła się współpraca. Profesorowie Uniwersytetu pisywali recenzje. Jedne z najciekawszych, i najbardziej życzliwych, dawał w *Przeglądzie Polskim* historyk, Feliks Koneczny. W *Krytyce* pseudonim Jana Stena krył chemika, prof. Brumera. W okresie międzywojennym anglista, Roman Dyboski bronił *Świętej Joanny* Shawa przed zakusami cenzury. Filolog klasyczny, Tadeusz Sinko pisywał recenzje od 1922 do 1939 roku; Witold Wandurski stwierdzał, że ze wszystkich krytyków omawiających jego *Śmierć na gruszy* — Sinko był jedynym, który sprawiedliwie i rzeczowo tę sztukę w *Czasie* ocenił. Muzykolog, Zdzisław Jachimecki konkurował w zainteresowaniach teatralnych z lekarzami i biologami.

Równocześnie zaznaczały się różnice. Gdy w latach dwudziestych młody aktor i reżyser krakowski, Zygmunt Tempka-Nowakowski, doktoryzował się w auli krakowskiego Collegium Novum — stało się to lokalną sensacją. Boy poświęcił temu faktowi osobny felieton w *Czasie*. Stosunek ludzi wiedzy do krakowskiego teatru bywał złożony. Uznawano zasługi i znaczenie teatru, gorąco się nim nieraz zajmowano. Michał Bogucki, znawca Hellady, był jednym z głównych organizatorów Koła Miłośników Dramatu Kla-



Szkic sytuacyjny do „Warszawianki" (1901)

sycznego, z którym aktorzy jak Bończa, Wysocka, Woźnik, czynnie współpracowali. Jednak patrzono z pewną rezerwą na niektóre poczynania teatru, niby na działalność młodszego i lekkomyślnego brata.

Teofil Trzciński mógł być przykładem owego złożonego stosunku. Wychowanek Uniwersytetu, gruntownie wykształcony, powszechnie szanowany, pełnił funkcję dyrektora krakowskiego teatru dwukrotnie; w sumie jedenaście lat. W hierarchii oficjalnej miasta zajmował miejsce wysokie. Chyba tuż po rektorach Almae Matris i Akademii Sztuk Pięknych. Jednak nigdy się nie zarzekał swej bujnej, i nieco cygańskiej, młodości. Był stałym bywalcem kawiarni Michalika, gdzie po raz pierwszy zasłynął jako «primadonna» *Zielonego Balonika*. Już sam wygląd zewnętrzny Trzcińskiego stanowił ciekawe połączenie wytworności i stylu *bohème*. Na przekór zwyczajom nosił starannie przystrzyżoną brodę, wygalając równocześnie wąsy. Był doskonale ubrany, ale lubił filistrów. Życzliwy ludziom i dobrze wychowany, odznaczał się dominującą cechą — dobrze pojmowanej przekory.

Przekorny być musiał zapewne — także i mistrz Trzcińskiego, jego poprzednik i ideał: Tadeusz Pawlikowski. Wszystko, co o nim wiemy, upoważnia do takiego sądu. Adam Grzymała-Siedlecki szkicuje jego sylwetę w pięknej pracy, opublikowanej w 1965 roku nakładem Teatru im. J. Słowackiego: *powolny w ruchach, o czym innym — zdawałoby się — zamyślony, a przecież tak baczny na każdy najmniejszy gest aktora! Zawsze w swoim czarnym anglezie, z nieodłączną hebanową laseczką, rzekłbyś różdżką Prospera.*

Silne związki Pawlikowskiego z pierwszą generacją Młodej Polski, a Trzcińskiego z drugą (skupioną dokoła *Zielonego Balonika*), charakteryzują także ich stosunek do tego, co było w krakowskiej cyganerii najbardziej specyficzne: przekornego, buntowniczego a gorącego — uwielbienia sztuki. Zaznaczało się tu może zafascynowanie środowiskiem plastyki krakowskiej, której rola w dziejach miasta zawsze była doniosła. Alfred Woycicki słusznie podkreśla, jakie znaczenie miało w dziejach scenografii polskiej przedstawienie *Ślubów panieńskich*, które w 1893 roku — dzięki Pawlikowskiemu — otrzymało stylowe kostiumy i odpowiednie tło dekoracyjne. Malarskie spojrzenie Pawlikowskiego na teatr podchwytuje Grzymała-Siedlecki, gdy przytacza takie spostrzeżenie wielkiego dyrektora: *Ktoś rzucił projekt, żeby dwie artystki dublowały tytułową rolę. «Dublowanie — zareplikował Pawlikowski — to zawsze kłopotliwa strona przedstawienia, bo dla każdej z artystek trzeba by właściwie robić nowe dekoracje.»* Z biegiem lat, poprzez wpływ Wyspiańskiego, Frycza, Pronaszków — coraz więcej zdobyczy nowoczesnej plastyki przyswajał sobie styl krakowskiej sceny. Nic dziwnego, że pewien typ myślenia artystycznego — także

Marian Jednowski w roli Samotnika z „Wyzwolenia" (1903)

i w innych sprawach — przenikał do mentalności kierowników owych scen.

Mówiliśmy o zjawisku twórczej i śmiałej przekory. Cyganeria krakowska na przełomie dwóch stuleci, czy w okresie międzywojennym — była nie tylko próbą organizowania życia w rodzaj barwnej zabawy. Kiedy Pawlikowski wystawiał sztuki drażniące środowiska drobnomieszczańskie — czynił to na pewno z głębokiego przekonania. Gdy, przemawiając do robotniczej widowni rozpoczął słowami *Witam najszanowniejszą publiczność* — dawał wyraz swemu radykalizmowi. Gdy w teatrze swym, mimo ryzyka arty-

stycznego i finansowego, robił miejsce nowym polskim autorom — zakreślał pewien sposób postępowania, który stał się jakby złotą regułą tego teatru w okresie siedemdziesięciu pięciu lat jego istnienia.

Na czym ta zasada polegała? Pierwszy dyrektor krakowskiego teatru, działającego w nowym budynku, rozpoczął od nawiązania łączności z tradycją. 21.X.1893 roku, na program przedstawienia inauguracyjnego złożyły się: fragmenty *Zemsty*, *Balladyny* i *Konfederatów barskich*. W okresie czterech pierwszych lat, niewiele ponad 30-letni dyrektor ustala zwyczaj rozpoczynania sezonu przedstawieniem z dawnego repertuaru (Zabłockiego, Niemcewicza, Bogusławskiego). Grywał tak dużo klasyków polskich, że w niektórych pismach zaczęto się niepokoić. «Gdzież zagraniczne nowości?» pytano. Były to zarzuty demagogiczne, Pawlikowski wykazał niebawem, że właśnie w tej dziedzinie przygotowuje posunięcia zaskakujące. Ale w jego przekonaniu, sięganie w przeszłość, zwłaszcza wystawianie dzieł zapomnianych czy niedostatecznie rozumianych — szło w parze z troską o nowatorstwo. Nie widział sprzeczności między tymi dwoma kierunkami teatralnej pracy. Co bardziej potrzebne narodowej scenie, przeszłość czy aktualność? To tak jakby ktoś postawił pytanie — czego bardziej potrzebuje organizm ludzki: powietrza czy wody?

Nie zapominając nigdy o dawnej twórczości, Pawlikowski był — w najlepszym znaczeniu tego słowa — nowatorem: np. wystawienie *Wnętrza* Maeterlincka stało się tak śmiałą manifestacją awangardowości, że wywołało interpelację w radzie miejskiej. Jeden z recenzentów skarżył się wtedy, że *teatr nasz zmienia się*

Projekt kostiumu Geniusza z „Wyzwolenia" (1903)

w coś, czemu trudno dać nazwisko, dzień po dniu nieszczęśliwa publiczność skazywana jest na tortury nerwów, rozsądku i dobrego smaku artystycznego (wspomina o tym dr Antoni Brayer w swej pracy *Sześćdziesiąt lat pracy teatru krakowskiego*, drukowanej w *Pamiętniku teatralnym*, zeszyt 4 z 1953 roku oraz 1 i 2 z 1954). Równie śmiałym, a ważniejszym czynem było wprowadzenie na afisz *Warszawianki* Wyspiańskiego, 26.XI.1898 roku, o której didaskaliach przenikliwie pisał Leon Schiller, że zawierały już cały program przyszłego ruchu Wielkiej Reformy, Craiga, Appii i Fuchsa.

Następni dyrektorzy sceny krakowskiej różnili się temperamentami, światopoglądem, zwyczajami i kierunkiem pracy. Jednak wszyscy, mniej lub bardziej instynktownie, przestrzegali złotej reguły, ustalonej przez Pawlikowskiego. Pozostało jakby cechą charakterystyczną — owo dążenie do zharmonizowania i zespolenia tradycji z nowością, przeszłości z przyszłością, jako dwóch zasadniczych kierunków teatralnej pracy. Nie zapomnę nigdy wrażeń, których doznałem, oglądając — jako uczniak — jesienią 1918 roku, *Wesele*. Niecierpliwość młodzieży, pragnącej zrzucenia gedeł zaborczych, znajdowała w tym momencie potwierdzenie w teatrze. Nieopisane wrażenie wywierał dialog Marysi z Widmem. Rok później, zdając sprawę z *Wyzwolenia*, Boy pisał w *Czasie*: *... dziś każda scena tego dziwnego misterium nabrała jakiegoś nowego światła, nowej głębi. Bo oto między ostatnim a wczorajszym przedstawieniem «Wyzwolenia» stał się cud, jakiego chyba nigdy nie oglądały ludzkie oczy; nigdy chyba nie było danym temu samemu pokoleniu patrzeć na narodziny proroctwa i na jego ziszczenie. A stała się ta*

żywa, wolna Polska tak nagle — niby za rozsunięciem kurtyny — i rozgrywa się nam przed oczyma w tak skupionych dramatycznych skrótach, jakby wszystko co się dziś dzieje było szeregiem scen owego marzonego przez Konrada dramatu. Było to za tej samej dyrekcji Teofila Trzcińskiego, dzięki której prekursorski talent Witkacego miał się dostać na deski polskiego teatru. Prapremiera *Tumora Mózgowicza* (a rok później *Kurki wodnej*) dochodziła do skutku wtedy, gdy młodego pisarza na ogół nie uznawano. *Potworne wspólne przeżycia zbliżyły mnie do Pana na odległość Alfy Centaura (4 lata światła)* — pisał wtedy do Trzcińskiego autor *Onych* i *Gyubala*. Za drugiej dyrekcji Trzcińskiego (w latach 1929—1932) jakby kontrapunktem *Dziadów*, *Kordiana* i *Egmonta* stała się polska prapremiera *Śmierci na gruszy*. Podobnie bywało za dyrekcji Adama Grzymały-Siedleckiego (1916—1918), czy dr Zygmunta Nowakowskiego (1926—1929). Ludwik Solski wprowadził na scenę kilka dzieł Wyspiańskiego, a także debiutantów: Rostworowskiego i Morstina.

Mam w żywej pamięci okres Juliusza Osterwy (1932—1935). Przyjechał do rodzinnego swego Krakowa z wyraźnie skrystalizowanym programem: uczynienia z Teatru im. Słowackiego twierdzy wielkiego polskiego repertuaru. Ale w jego umysłowości — ów dorobek niedocenionej przeszłości łączył się z sympatiami dla nowości. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, dotychczas znajdująca się na marginesach życia teatralnego, dzięki wystawionej w Krakowie *Egipskiej pszenicy* zdobędzie niebawem także i sceny stołeczne. Jedyny zespół polski, który miał odwagę zagrać *Rzeczpospolitą poetów* Morstina — to Teatr im. J. Słowackiego za czasów

Osterwy. Walczył o niedostrzegany teatr Orkana. Pamiętam także, że właśnie zwolennik wielkiej polskiej tradycji, Osterwa, bywał stale na spektaklach awangardowego teatrzyku malarzy, *Cricot*. Przepowiadał, że stamtąd wyjść może odrodzenie sztuki aktorskiej i reżyserskiej. (Po wojnie, wychowanek dawnego, awangardowego *Cricot'u* — Władysław Krzemiński, stał się jednym z filarów teatru krakowskiego.) Gdy Osterwa wystawiał *Kordiana*, chciał znaleźć dla romantycznego arcydzieła odpowiednik, którym stałaby się inscenizacja *Kordiana i chama* Kruczkowskiego. Wiadomo, że projekt ten był jedną z przyczyn rozstania się Osterwy ze sceną krakowską.

Jego następca, Karol Frycz, mocno się od niego różnił. Ale można powiedzieć, że okres jego rządów charakteryzowały z jednej strony premiery *Balladyny, Nocy listopadowej, Bolesława Śmiałego, Beatrix Cenci, Fedry, Wesela Figara, Mizantropa* — z drugiej prapremiery *Axela* Villiers de l'Isle Adama, *Mrówek* i *Baby-dziwo* Jasnorzewskiej, jak również — zaplanowanie *Przygody z Vaterlandem* Kruczkowskiego. Podczas okupacji podziemne życie teatralne — to prace i projekty Osterwy, Woźnika, i ich współpracowników, a także próby Goreckiego, Mularczyka, Kotlarczyka, jak również *Powrót Odysa* i *Balladyna* — Tadeusza Kantora.

Jeszcze słychać było armaty cofających się oddziałów niemieckich, a już w Krakowie zajęto się organizowaniem życia teatralnego. Nie zapomnę poranku poezji polskiej, urządzonego w Starym Teatrze. Pierwsza część to fragmenty wielkiej literatury romantycznej; część druga — wiersze młodych i najmłodszych poetów. Powodzenie było tak wielkie, że wykonawcy, z Zofią Małynicz, Ja-

Michał Tarasiewicz jako Geniusz (1903)

nuszem Warneckim i J. Ronardem Bujańskim, musieli tego samego dnia raz jeszcze powtórzyć program na rzecz słuchaczy, dla których zabrakło biletów. W Teatrze Słowackiego prowadzonym przez Karola Frycza, żywiołowo «narastało» przedstawienie fredrowskiej *Zemsty*, w reżyserii Trzcińskiego; do Karbowskiego (Rejent) i Solskiego (Dyndalski), stopniowo dołączali się: Ćwiklińska (Podstolina) i Jerzy Leszczyński (na przemian Cześnik i Papkin), potem inną interpretację roli Papkina dawał zmienny jak żywe srebro, Eugeniusz Solarski. Stała się też wtedy rzecz ciekawa: Stary Teatr, opuszczony przed pięćdziesięciu kilku laty, jako przestarzały, nie tylko został przywrócony teatralnej sztuce, ale i przeznaczony — wbrew nazwie — właśnie na dzieła nowej dramaturgii. Zachowując historyczny tytuł — ze Starego znów stawał się młodym. Gdy jesienią 1946 roku połączono oba zespoły pod naczelnym kierownictwem Osterwy, ustalono swoisty podział pracy: Teatr im. Słowackiego miał przede wszystkim służyć polskiej klasyce; Teatr Stary, na którego kierownika Osterwa wyznaczył Władysława Woźnika — dał osiem polskich prapremier, torując drogę nowemu dramatowi poetyckiemu.

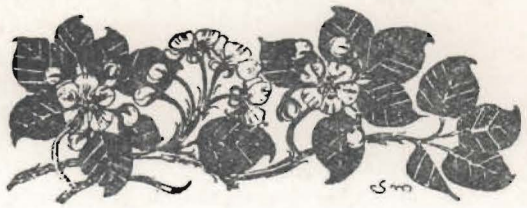
Mamy wszyscy w pamięci wydarzenia ostatnich dziesięcioleci. *Owcze źródło* wystawione przez Bronisława Dąbrowskiego w 1948 roku w Krakowie zapoczątkowało pochód Lopego de Vega przez polskie sceny. Za czasów Henryka Szletyńskiego podobnym wydarzeniem były prapremiery polskie: *Alkada z Zalamei* Calderona w reżyserii Ireny Babel. *Wyzwolenie* w inscenizacji Br. Dąbrowskiego, w 1957, to jedna z najważniejszych premier w powojennej historii Wyspiańskiego. Edward Csató, w pięknym opisie tego spektaklu wykazał — jak wiele się tu znalazło nowych, a jednak zgodnych z duchem utworu, rozwiązań. Dziesięć lat później ten sam inscenizator, *Bezimiennym dziełem* Witkacego nawiązał do linii nowatorskiej, jakim była kiedyś prapremiera *Tumora Mózgowicza*.

Zrozumiałem raz jeszcze złotą regułę krakowskiej sceny, gdym oglądał w ub. roku *Makbeta* w reżyserii Lidii Zamkow, jak również ostatnio *Rzecz listopadową* Brylla w inscenizacji Br. Dąbrowskiego, z wielkimi rolami Jaroszewskiej i Malickiej, Cebulskiego i Herdegena. A wkrótce potem *Powrót Odysa* w reżyserii Jerzego Golińskiego z Jerzym Kaliszewskim.

Jakże więc określić miejsce i rolę krakowskiego teatru im. J. Słowackiego w narodowej kulturze? Jakimi oczyma na te zjawiska spojrzeć — po upływie siedemdziesięciu pięciu lat? Gdy wznoszono budynek nowego teatru, przeznaczono na ten cel fundusze z pożyczki, uzyskanej na rzecz miejskich wodociągów. Kilka lat później właśnie w teatrze krakowskim odbył się pierwszy w Polsce seans filmowy. Już podczas pierwszej wojny światowej, konkurencja X Muzy wydawała się dla teatru niepokojąca. Lecz ani kino, ani «święta wojna» między klubami sportowymi Cracovii i Wisły, ani radiowy teatr wyobraźni, ani coraz szerzej upowszechniana telewizja, ani nowoczesny automobilizm nie zdołały poważniej umniejszyć zainteresowań teatralnych. Teatr jest nie tylko skarbem cywilizacji, jako zasobu zbiorowej pamięci. Także i perspektywą przyszłości, szkołą patrzenia — na coraz nowe sprawy.

LIDIA ZAMKOW

DOOKOŁA WESELA



1. ROZMYŚLANIA O OBROŻY

Motto: *„Droga pani, należy tylko włożyć głowę w obrożę, którą zrobił Wyspiański"*
(fragment pewnej rozmowy telefonicznej)

Żaden chyba utwór dramatyczny w Polsce nie doczekał się tak bogatej literatury krytycznej jak „Wesele". Ilość prac, różnorodność ich tendencji, kontrowersyjność interpretacji budzi podziw, szacunek i... zazdrość. Bo oto jeśli żywy teatr zgłosi swą nieśmiałą ochotę do próby własnej interpretacji dzieła, bądź co bądź dramatycznego, dla sceny pisanego — wszyscy niedawni antagoniści, reprezentujący odrębne i własne interpretacje literackie utworu, łączą się w zgodny chór protestu przeciw tym niecnym praktykom. Nierzadko pada i ukochany cytat: „Świętości nie szargać!"

Wychowana w zasadach materialistycznych, skłonna byłabym sądzić, że to troska o państwowe pieniądze wydatkowane na te „eksperymentalne" przedstawienia powołuje ów b r a t n i zbór. Ale nie, zbadałam rzecz u źródła: wydanie „eksperymentalnej" książki o „Weselu" jest nawet droższe i bardziej deficytowe niż przedstawienie teatralne. A więc nurt tej opozycji jest na wskroś ideowy. A metoda? Trudno mówić o metodzie, gdy w grę wchodzą namiętności. Widziałam i słyszałam wulkaniczne akty protestu na „Weselu" Adama Hanuszkiewicza, na „Nieboskiej" Konrada Swinarskiego i na obu ich „Fantazych".

Ludzie teatru wykazują w tej nie bezpośredniej polemice sporo godności i opanowania. Z tolerancją czytają rzeczowe rozprawy o tym, k t o stał pod figurą, no bo rzeczywiście, „pod figurą ktosik stał" i nie miotają inwektyw na krytyków literatury, na zwyczajnych i nadzwyczajnych profesorów.

Z uśmiechem — może wyższości — wysłuchują za to inwektyw pod swoim adresem, za próbę własnej interpretacji utworu.

Nierzadko jest to próba inspirowana przez jakąś pracę krytyczną czy kilka prac. Zdawałoby się — wydarzenie godne afirmacji: pewna interpretacja literacka otrzymuje kształt sceniczny, a więc podlega sprawdzeniu. Wreszcie wspólny wysiłek teoretyków i praktyki! Brawo? Ale skądże! Przecież teatr nie ma prawa ani sprawdzać czyjejś propozycji, ani wysuwać własnej. Zostanie zlekceważony i ośmieszony. Na szczęście tylko w wąskim gronie.

I stąd pewnie pochodzi ów uśmiech wyższości teatru. Jest to uśmiech pochodzący z siły: robię przedstawienie, codziennie ogląda je około tysiąca ludzi, a że ktoś trzaśnie drzwiami loży, mój Boże, i na prapremierze „Wesela" to się zdarzyło.

* * *

Przygotowuję przedstawienie „Wesela". Przeczytałam wszystko, lub nieomal wszystko, co napisano o „Weselu". Znalazłam w doświadczeniach i przemyśleniach literatury krytycznej potwierdzenie moich własnych wątpliwości i odkryć. Oto sprowadzone do kilku cytatów drogowskazy:

„Słowem, autor zdaje się mówić do czytelnika — traktujcie zjawy, jak chcecie, mogą one być duchami lub marzeniem, raz bardziej duchami lub marzeniem, halucynacją, m y ś l ą" *) (Stanisław Estreicher).

„Nie tylko konstrukcja, lecz i problematyka „Wesela" tkwi w j e d n o ś c i l u d z i i z j a w" (Aniela Łempicka).

„Są więc osoby dramatu symbolami pewnych sił, niektórych myśli, którymi żyją realne postacie dramatu. Rozmowa z nimi to naprawdę u d r a m a t y z o w a n e r o z m y ś l a n i a". (Stanisław Garstman).

„Akt II („Wesela") to akt ponurej euforii, p o j e d y n c z o włóczących się osób, pijackich, m o n o l o g i z u j ą c y c h rozpamiętywań" (Konstanty Puzyna).

„Targają się naprawdę, rozpaczają, szamocą wewnętrznie — Dziennikarz, Poeta, Marysia — a nie zjawy. One tylko w mroku i ciszy sączą wątpliwości, wyrzuty i wspomnienia. Ich wymowę (zwłaszcza sceniczną) trzeba koniecznie zmatować, choćby miało się dzięki temu z m n i e j s z y ć d o ś ć z r e s z t ą t a n i ą e f e k t o w n o ś ć s c e n" (Tadeusz Makowiecki).

To dla przykładu linie myślowe dla zagadnień II aktu. Ale

*) podkreślenia moje — L. Z.

drugi akt „Wesela" to poetycka nadbudowa utworu, jego bazą myslową, ideową, jest akt I i III.

Kiedy moja indywidualna praca nad tekstem „Wesela" została w jakiś sposób zakończona, zatelefonowałam do znanego i cenionego Profesora. Chciałam Go prosić o spotkanie-rozmowę, w której poddałabym swoje myślenie kontroli czy rewizji nawet. Chciałam w dyskusji sprawdzić logikę mojej interpretacji i argumentacji, potrzebne mi było szkiełko i oko.

Kiedy w rozmowie telefonicznej wyjawiłam swoje pragnienia i użyłam sformułowania: »zamierzam podważyć kanon inscenizacyjny „Wesela"« — towarzyski dotąd dialog zmienił się w gniewny monolog.

Sprawa byłaby tylko zabawna, gdyby nie sformułowanie kończące rozmowę telefoniczną. Powtórzę je: „Trzeba włożyć głowę w obrożę, którą zrobił Wyspiański". Teatralna obroża „Wesela" — to jej kształt prapremierowy, ponadto zanotowany w didaskaliach egzemplarza, ponadto egzekwowany przez Wyspiańskiego, który powstawaniu teatralnego „Wesela" towarzyszył.

Tak jest, tak było. Tym niemniej historia, a raczej chyba kronika teatru dokonała pewnej unifikacji zjawisk. Przyjęto wydarzenie literacko-polityczno-społeczno-towarzyskie, jakim „Wesele" było, za wydarzenie t e a t r a l n e, którym nie było i nie mogło być. Po prostu wydarzenie nr 1 stało się w teatrze. Ile jest wersji o „czuwaniu" Wyspiańskiego nad próbami, tyleż wersji o zupełnym nieprzygotowaniu intelektualno-estetycznym ówczesnego zespołu Teatru im. Słowackiego. Ile wersji o jego, Wyspiańskiego, uwagach, tyleż wersji o odrzucaniu tych uwag. Wydaje się, że maniera stylistyczna teatru nie mogła sprostać utworowi tak nowemu, umieszczonemu od razu między własną teraźniejszością a przyszłością, między reportażem poetyckim, jakim „Wesele" było, a dramatem narodowym, jakim się nazajutrz po premierze stało.

Afisz prapremiery obfitujący we wszelkie możliwe informacje na temat przedstawienia nie zawiera jednej: nazwiska reżysera. Wiemy oczywiście, kto nim był, ale wiemy też, że nie była to wówczas funkcja istotna w teatrze. Uprzedzam łatwy dowcip-ripostę: „No i chwała Bogu".

I powiem: chwała Wyspiańskiemu, bo to on wyprowadził zawód reżysera-inscenizatora z funkcji nieomal inspicjenta do rangi prawdziwej twórczości. On to, długo przed Leonem Schillerem, uczył nas sztuki własnej interpretacji tekstu i stosowania własnych chwytów formalnych. A uczynił to na

utworze, który aż krzyczał o to, żeby świętości nie szargać, bo na „Dziadach" Mickiewicza. A zrobił to po to, by przetransponować utwór na język swojej epoki (bardzo lubił Szekspira i jego nauki: nawet polonizował „Hamleta"). Stąd własna organizacja tekstu poety, stąd własne „postaciowanie" duchów w części obrzędowej.

Ta inscenizacja „Dziadów" to przecież podwaliny przyszłej, autonomicznej sztuki teatru. Tak nas uczył Leon Schiller. I ja tak myślę, i ja tak wierzę.

Dlaczego więc teatr współczesny nie miałby dokonać prób interpretacji i organizacji tekstu „Wesela", przekładania wizji matejkowsko-modernistycznej na język estetyczny swojej epoki? Jakże słuszna wydaje się troska Kazimierza Wyki:

„Symbolizm w teatrze zacierał i gasił realne kontury konfliktów dramatycznych, a odrywając je od społecznego i klasowego podłoża, przenosił w sferę sugestywnych ogólników. Proces ten z całą dobitnością występuje również w „Weselu" i od tej strony najmniejszą pozwala rokować temu dramatowi trwałość".

I dalej:

„Bo jego trwałość dotychczasowa wśród odbiorców inteligenckich, wykształconych na poetyce symbolizmu scenicznego, nie jest argumentem wobec przyszłości".

Wydaje się, że nawet już nie jest argumentem wobec teraźniejszości. Można to stwierdzić obserwując w codziennym życiu teatru odbiór utworu, nie na premierze oficjalnej czy prasowej, lecz na szarym przedstawieniu „dla ludzi".

Czy nie jest rzeczą słuszną, aby teatr, dzieląc tę troskę z wybitnym znawcą przedmiotu, próbował na swój sposób „rokować trwałość" temu dramatowi? Czy nie jest istotnym zadaniem teatru przedłużać teatralne życie dramaturgowi, którego wieczne książkowe życie wydaje się zapewnione?

Nie, nie był u mnie jeszcze Wyspiański na próbie i nie zaaprobował moich poczynań, jak to uczynił Aleksander hr. Fredro w Teatrze Powszechnym w Warszawie, o czym żartobliwie informuje program. Ale jestem głęboko przekonana, że byłby po naszej stronie, ludzi teatru, którzy — urzeczeni jego słowem — staramy się zaagitować dla niego współczesną publiczność, używając współczesnych środków wyrazu.

Wielka rodzina teatralna, do której należy i Molier, i Szekspir, i Wyspiański, i my wszyscy grzebani w niepoświęcanej ziemi, nigdy nie grzeszyła nadmiernym poszanowaniem tradycji, częściej tradycjonalizm obalała.

Wyspiański na posiedzeniu Rady Miejskiej, wśród gorącej dyskusji, czy wprowadzić elektryczny tramwaj w Krakowie — gdy zdania się ścierały, jedno za postępem, inne za tradycją — doradził ze swoim słynnym „wąskim" uśmieszkiem, żeby wprowadzić elektryczny dla postępu, a do niego uwiązać konika — dla tradycji.

* * *

Badajmy obroże, w które podobno musimy wkładać głowy.

2. ROZMYŚLANIA PRZY CZYTANIU

Motto: *„Drogą do Wyspiańskiego jest uważne wczytywanie się w jego dramaty"* (fragment odczytu Leona Schillera *„Teatr mój widzę ogromny"*, Łódź, lata trzydzieste).

Jak rozumieć, jak grać dzisiaj „Wesele"? Tę „najpiękniejszą komedię, jaka istnieje nie tylko w Polsce, ale na całym świecie" — jak woła Boy-Żeleński.

Jeśli teatr nie ma być sztuką elitarną, jeśli ma służyć ludziom, każdemu pokoleniu, trzeba w wypadku tego „najdziwniejszego" utworu prześledzić jego dzieje — nie na deskach scenicznych, lecz na podłodze widowni. W teatrze naród głosuje nogami.

Wielki ładunek myśli wyzwoleńczonarodowej „Wesela" sprawił, że dzieło to towarzyszyło walkom o pierwszą niepodległość i stanowiło cudowną afirmację uczuć patriotycznych w pierwszym dwudziestoleciu. Wolny obywatel-Polak, już uwikłany w drobne bytowe sprawy, wieczorem w teatrze raz jeszcze doznawał radosnego olśnienia, że „oto Ją mamy". Ale w latach trzydziestych ta funkcja utworu zaczynała nie tyle blednąć, co zastygać i kostnieć. Liczne kręgi wielbicieli „Wesela" chcą temu zaradzić, nie chcą pozwolić, by sztuka przestała pełnić swą rolę żywą i zamieniała się we wspomnieniowo-akademijny twór.

Ludzie teatru szukają możliwości w innym formułowaniu estetycznym „Wesela" (spektakl Wysockiej i Szyndlera w Łodzi), władze kulturalne, tzn. Wydział Kultury i Sztuki przy Ministerstwie Oświaty i Wyzn. Religijnych, ogłaszają konkurs na „najbardziej pomysłową inscenizację", jeszcze inni gotowi są zgodzić się na zakrzepły kształt „Wesela", aby nie uronić nic z uroku wzorca prapremierowego, choćby nie miało ono nieść efektywnych wartości poznawczych dla współczesnego odbiorcy.

„To, że malarz użył do swego obrazu z kaprysu czy konieczności farb, które może zblakną, albo na które siatkówka większości plemion ludzkich będzie niewrażliwa — nie przeszkadza tym, dla których farby te grają dziś pełnią barw, mierzyć geniusz twórcy miarą swego odczucia i swojej skali porównań" — mówi Boy, a dalej z całą otwartością przyznaje: „Inna rzecz, że s z y f r u jest w „Weselu" fantastycznie dużo. Kto dziś z młodego pokolenia — zwłaszcza poza Krakowem — może go płynnie odczytać?"

I Boy pomaga odczytywać szyfr: publikuje ciągle nowe felietony, wydaje książki ożywiające gasnące „Wesele". Serie anegdot, powiedzonek, ploteczek, przywracają rumieńce pobladłym postaciom „Wesela". Plotka o „Weselu" przedłużyła niewątpliwie w owych latach życie utworu, ale za jaką cenę?

Znamienne jest, że Boy, ów autor transfuzji żywej krwi do organizmu „Wesela", nazywa nieustannie utwór ten — komedią. Plotka zaś o „Weselu" potęguje komediowy charakter dzieła, przybliżając je nierzadko do farsowego. Tak, daje życie, ale jakie?

Spróbuję poprzeć to jednym przykładem, a jest ich wiele.

Fabuła anegdotyczna plotki o „Weselu" przedstawia Pana Młodego, Lucjana Rydla, jako postać komiczną. Autor plotki dodaje mu akcent życzliwości, nawet czułej życzliwości; cóż stąd, skoro tej sympatii nie sposób przekazać, natomiast płaski komizm fabularny przekazuje się łatwo. A więc: Lucjan Rydel gaduła, Lucjan Rydel trzymający za guzik znajomych na „Linii A—B". Lucjan Rydel zamęczający otoczenie w Warszawie, a więc warszawskie wierszyczki („Rydel gada, gada, gada...") o krakowskim poecie. I oto scena 22 aktu I: Radczyni — Pan Młody kończy się pointą-ripostą Radczyni: „Ach, pan gada, gada, gada..." I teatr, czerpiąc soki z plotki, prezentuje nam tylko gadułę, który plecie i bełkoce najgłębszy i najbardziej przenikliwy monolog Pana Młodego. Bo teatr realizuje już nie tekst, lecz plotkę. Żałosny, tragiczny głos zagubionego człowieka, który chce „snami uciec z życia, spać, bo życie zbyt zawiłe", człowieka, który zwątpił w swój program gło-

szony przed chwilą zbyt namolnie (może po to, aby samego siebie przekonać) — wszystko to przestaje być udziałem teatru i aktora.

Ale sztuczne odmłodzenie nastąpiło, gasnące zainteresowanie „Weselem" odżyło, co pewno było pozytywne, choć moralnie wątpliwe.

Przypomina mi to owe zawzięte dyskusje wśród lekarzy po pierwszej transplantacji serca; wątpliwości i skrupuły moralne. Czy wolno ożywiać gasnące serce Pana Młodego niewygasłym jeszcze sercem Lucjana Rydla?

Druga wojna, okupacja i odzyskanie niepodległości przywróciły „Weselu" ponownie i na długo rangę dramatu narodowowyzwoleńczego, stało się ono znów patronem walki o wolność. Rok 1940. Podziemne kursy Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej; Stanisława Wysocka wraz z uczniami-konspiratorami bierze na warsztat sceny z „Wesela". Rok 1944. Teatr I Armii WP w Lublinie przygotowuje swoją pierwszą w Polsce premierę: „Wesele". 18 stycznia 1945. Samochody ciężarowe z aktorami-żołnierzami zatrzymują się przed Teatrem im. Słowackiego w Krakowie i już w lutym teatr gra „Wesele". Gruzy Warszawy w roku 1945, stolica tymczasowa w Łodzi, ale w Warszawie grają „Wesele".

I tak w całej Polsce, i tak przez długie lata.

Aż przyszedł znany nam moment kryzysu: „Wesele" zaczyna stygnąć i kostnieć jeszcze drastyczniej niż w pierwszym dwudziestoleciu. Dowody oczywiste: nowe doświadczenia historyczne, nowa — w rewolucyjnym tego słowa znaczeniu — widownia, nowe formy dramaturgii i teatru. Wszystko to sprawia, że chętniej oglądamy parafrazy i pastisze „Wesela" niż samo „Wesele", które może stać się zabytkiem literacko-teatralnym.

„Cała strona historyczno-matejkowska, te figury — Stańczyk, Wernyhora — zbladły niewątpliwie" — to uwaga Boya z roku 1931. Cóż powiedzieć w roku 1969? Trzeba wrócić do najmądrzejszej z mądrych rad. „Drogą do Wyspiańskiego jest uważne wczytywanie się w jego dramaty".

Wczytujmy się, mądrzejsi o całe pokłady przeżyć i literatury. Ruch wolnościowy w „Weselu", stosunek poety do ideologii powstań, stanowi dziś tylko źródło wspomnień, nie nauki. Znana jest niechęć Wyspiańskiego do konspiracji, do ugrupowań zbrojnych, wiemy o nim, że był człowiekiem trzymającym się „z daleka". Źródła tej niechęci nie wypływają z ideologii pozytywistycznej. Wyspiański-poeta jest ekstremistą, on żąda powstania, ale udanego, żąda zwycięstwa, sukcesu, a wątpi, bo triumfu nie widzi. Ów „kruczy ton" „Wesela", owa niewiara, płynie z najgłębszej obawy, nie metafizycznej, ale wynikłej z rachunku sił. Eksplikacją tego strachu stanie się utwór Żeromskiego: „Rozdziobią nas kruki, wrony...". Ale i ta warstwa „Wesela" i złowieszcza nowela Żeromskiego, i zapomniane, bolesne opowiadanie Prusa „Omyłka" — nie wywierają wpływu na nasze życie. Leżą odłożone, jak listy matek przestrzegające przed niebezpieczeństwami podróży samolotem.

Na szczęście każde prawdziwie wielkie dzieło literackie jest wieloznaczne i wieloplanowe. Kolejne pokolenia wybierają z tych dzieł treści dla siebie istotne, inne schodzą na plan drugi, by może znów kiedyś zagrać na proscenium. Urokiem dużej literatury jest jej perspektywiczność, pisanie w głąb. Może dlatego Matejko już do „Wesela" nie przystaje, że jest to malarstwo „wszerz"?

Czy i co na dzień dzisiejszy niesie nam „Wesele"? Wyspiański twierdzi, że nie ma Polski bez wspólnoty: inteligencja-lud. Nie ma Polski anno 1900. Ale i nie ma bez tego Polski dzisiaj. On pierwszy z naszych poetów zestawia te dwie grupy, z których jedna jest warstwą, a druga klasą, on pierwszy poddaje ten układ analizie. Bada stosunki, odniesienia, obciążenia.

Jak jest prekursorski w tej analizie scenicznej można stwierdzić przez porównanie. Lata jego twórczości — to królowanie na scenach Europy Henryka Ibsena, jego galerii nowych bohaterów: inżynierów, pisarzy, konstruktorów, redaktorów wielkich dzienników. Ale u Ibsena nowy bohater pojawia się niezmiennie jako bohater pozytywny, w glorii szlachetności, przeciwstawiony nędznej, kołtuńskiej lub ciemnej masie, która dąży do jego zniszczenia. Wyspiański tworzy nowego bohatera i jednocześnie odkrywa w nim skazy. Przeciwstawia go masie „ludu", ale lud rozpatruje analitycznie i równie rzetelnie. Stwarza bohatera i od razu go osądza. Ta metoda literacka wyprzedza swą epokę o wiele lat.

Wykrycie problematyki tego konfliktu nie jest, rzecz jasna, żadnym odkryciem dnia dzisiejszego. Treści te w „Weselu" były zawsze. Toteż teatr nie pretenduje do odkrycia, tylko do prawa wyboru. Ale wybór ten pociąga za sobą konsekwencje idące dalej, niż się pozornie wydaje. W tym ujęciu wątek niepodległościowy, owa SPRAWA, CZYN — staje się znakiem umownym, oznaczającym w ogóle działanie (i to pisane małą,

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE

Dramat w trzech aktach

O s o b y :

Gospodarz	— KAZIMIERZ WITKIEWICZ
Gospodyni	— KATARZYNA MEYER
Pan Młody	— WOJCIECH ZIĘTARSKI
Panna Młoda	— NINA SKOŁUBA-SZMIDT
Marysia	— MARIA KOŚCIAŁKOWSKA
Wojtek	— MACIEJ NOWAKOWSKI
Ojciec	— LESZEK KUBANEK
Dziad	— JERZY SAGAN
Jasiek	— ANDRZEJ MROWIEC
Kasper	— ANDRZEJ SZAJEWSKI
Poeta	— LESZEK HERDEGEN
Dziennikarz	— ARKADIUSZ BAZAK
Nos	— KAROL PODGÓRSKI
Ksiądz	— MARIAN CEBULSKI
Maryna	— MARIA NOWOTARSKA
Zosia	— ALEKSANDRA GÓRSKA
Radczyni	— MARIA MALICKA
Haneczka	— KRYSTYNA HANZEL
Czepiec	— WŁODZIMIERZ SAAR
Czepcowa	— HALINA ZACZEK
Klimina	— HELENA CHANIECKA
Kasia	— MAŁGORZATA DARECKA
Staszek	— GUSTAW KRON
Kuba	— STEFAN SZRAMEL
Żyd	— ROMAN STANKIEWICZ
Rachel	— TERESA BUDZISZ-KRZYŻANOWSKA
Muzykant	— AMBROŻY KLIMCZAK
Isia	— ANNA DZIADYK (studentka P.W.S.T.)
Narzeczony	— JERZY WOŹNIAK
Gość	— ANDRZEJ BALCERZAK

Goście weselni:

— ANTONINA BARCZEWSKA
— JADWIGA BARONÓWNA
— LUDWIKA CASTORI
— RENATA FIAŁKOWSKA
— XENIA JAROSZYŃSKA
— LIDIA KORWIN
— IRENA MISZKE
— EWA STOJOWSKA
— KAZIMIERA SZYSZKO-BOHUSZ
— MARIA ŚWIĘTONIOWSKA
— JULIUSZ GRABOWSKI
— JULIAN JABCZYŃSKI
— MIECZYSŁAW JABŁOŃSKI
— STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI
— ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
— WOJCIECH KRUPIŃSKI
— MARIAN SZCZERSKI
— JERZY SZMIDT
— TADEUSZ SZYBOWSKI

Reżyseria
LIDIA ZAMKOW

Scenografia
LIDIA MINTICZ
JERZY SKARŻYŃSKI

Muzyka
STANISŁAW RADWAN

Asystenci reżysera: JERZY WOŹNIAK, WOJCIECH ZIĘTARSKI

Choreografia
ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Spektakl prowadzi
ZOFIA JABUREK

Kontrola tekstu
JOANNA MAKÓWCZYŃSKA

Kierownik techniczny
MIKOŁAJ GAWRIŁOW

Kierownik Pracowni Scenotechnicznej
ROMAN FENIUK

Kierownicy pracowni:

Elektro-Akustycznej
KRZYSZTOF ŁUBA

Operator dźwięku
ZBIGNIEW JANIK

Krawieckiej damskiej
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej męskiej
TADEUSZ STANKIEWICZ

Perukarskiej
KAZIMIERA FOSZCZYŃSKA,
MARIA JAWORSKA, ELŻBIETA ŻEGLICKA

Kierownik oświetlenia
gł. elektryk EUGENIUSZ WIECHEĆ

Operator światła
STANISŁAW TRĄBKA

Brygadier sceny
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Nakrycia głowy
MARIA SZTUKOWA

codzienną literą). Może to być zawiązanie ruchu spółdzielczego na wsi, założenie jakiegoś Banku Rolnego; i na takim przykładzie także objawiłaby się całkowita niemożność działania obu stron.

Przyczyny tej niemożności — to temat dzisiejszego spektaklu „Wesela".

Nie trzeba „uwspółcześniać" utworu, wyjmować go z epoki, nawet w sensie kostiumowym. Te zabiegi zawsze wydają mi się podejrzane, a przedwojenny spektakl „Daniela" Wyspiańskiego, grany we frakach, cylindrach, szynelach i hełmach, był chyba nieporozumieniem. Mam pełne uznanie dla Grotowskiego za to, że rozbiera, a nie przebiera aktorów. Wieczne żywe jest zawsze to, co jest niezałatwione. Czy problem: inteligencja (twórcza!) a lud — jest sprawą przeżytą, zamkniętą i odłożoną? Nie. Staje się na naszych oczach, w naszych dniach i to nie bez bolesnych potknięć, tragedii i błędów.

Daremnie szukać definicji pojęcia: inteligencja. Określenia encyklopedyczne wydają się nie wystarczające, ułamkowe i wobec historii i wobec teraźniejszości. Najistotniejsze wydaje mi się sformułowanie prof. Bohdana Korzeniowskiego, którego użył na posiedzeniu Rady Kultury. Cytuję z pamięci:

„Inteligencja jest to grupa ludzi skłonna do działania bezinteresownego, w imię wyższych prawd niż własny interes osobisty, czy klasowy".

Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że przykładami potwierdzającymi tę definicję są nazwiska np. Mikołaja Kopernika, Giordano Bruno, Włodzimierza Iljicza Lenina.

Analiza tych „prawd wyższych", wzajemnych stosunków inteligencji i ludu, głębszych niż nieporozumienia komediowe — to zadanie współczesnego teatru wobec „Wesela". Czy tekst Wyspiańskiego problemy te rozwiązuje? Chyba nigdy tekst literacki i wysiłek teatru problemów nie rozwiązują; co najwyżej stawiają je w ostrym świetle, pobudzają do myślenia, uzmysławiają doniosłość tematu.

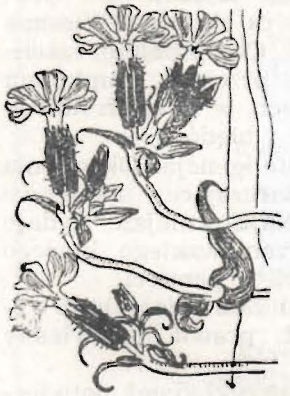
Na pewno nie jest to nowe, modne „odczytanie" „Wesela", tylko ciąg dalszy rozważań Schillera, Wysockiej, Hanuszkiewicza, Wajdy — tych wszystkich, którzy schyleni nad tekstem poety przekładali go na własne obrazy sceniczne.

Bo bez tego się nie obejdzie. Nie można słusznie i dialektycznie teoretyzować na temat jedności treści i formy, a następnie współczesne treści wtłaczać w formy zastane. Trzeba własnej organizacji tekstu i własnego obrazowania. Pewnie nie trzeba maszyny do pisania dla Dziennikarza i Kaspra

w dżinsach, ale niezbędny dla wyrażenia współczesnych treści okaże się język estetyczny naszej epoki, naszej sceny i widowni.

Autor dramatyczny chce być grany, sprawdzany, interpretowany, chce brać udział w życiu swego narodu, teraz i potem; ale na właściwym miejscu: na scenie, nie tylko w bibliotekach. Zapytajcie żywych: Broszkiewicza, Różewicza, Brylla.

3. ROZMYŚLANIA NAD SYMBOLEM



Motto:

„Pytaj o każdy fakt, towarzyszu.
Nie bierz niczego na wiarę bez słów.
Sam wszystko sprawdź; o ciebie idzie".
Bertolt Brecht: *„Pochwała nauki"*

Symbol w „Weselu" stanowi rebus dawno rozwiązany. Wynik wiedziano z góry, pod obrazki podłożono, jak w rebusie, słowne sformułowanie.

Nieufność do zawartości intelektualnej działu „rozrywek umysłowych" każe mi prześledzić i znaczenie i sformułowania.

Mianem „symboliczne" określa się zazwyczaj to, co w „Weselu" jest nierealne. Postaci — symbole: Stańczyk, Wernyhora, Chochoł, Hetman — przechodziły wartą zresztą odnotowania przemianę nomenklatury. W afiszu i programie prapremierowym te role określane są jako „postacie fantastyczne", w pierwszym wydaniu książkowym figurują jako „osoby dramatu", praktyka teatralna poszukując wyraźnie funkcji i znaczenia tych zjawisk, określa je przeważnie jako „postaci symboliczne".

A więc s y m b o l i c z n e jest to, co f a n t a s t y c z n e czyli n i e r e a l n e, czyli należące do wymiaru fantazji poetyckiej. Czy ścisłe sformułowanie tych zjawisk, jak w rebusie, da się utrzymać w całości dramatu i co z tego wynika?

Zacznijmy od postaci-symbolu najwcześniej i najdokładniej sformułowanego tj. od Chochoła. Każdy miał Pana (nią) od polskiego i każdy wie, że:

a) chochoł to krzak róży owinięty na zimę w słomę, czyli symbol uśpionej poezji (czasem do słowa „poezji" dodaje się przymiotnik „narodowej" i jeszcze określenie: „na zimę niewoli");

b) symbol ten stwarza i określa Rachel, a podejmuje Poeta.

Przy uważnym czytaniu utworu możemy prześledzić owo tworzenie się symbolu. I oto na kilka scen przed ową słynną: Rachel — Poeta (36), bo w scenie 23-ciej, Pan Młody przeprowadza po raz pierwszy równanie róża = poezja, adresując je do Poety.

POETA

To ciekawe
że co my rozumiemy przez prozę
przetapia się na dźwięk, rymy
i że potem z tego idą dymy
po całej literaturze.

PAN MŁODY

Zupełnie tak, jak w naturze:
kwiat w swoim zapachu się lotni
i przychodzą różni markotni
te same wąchać róże.

W scenie 35-tej, Poeta dwukrotnie bez inspiracji Racheli dotyka tego symbolu precyzuje go:

— ze świętymi pani przestaje,
za pan brat z różami w ogrodzie;

a dalej:

A włócz się, poezjo, włócz,
od komory do komory,
od ogrodu róż...

i dalej (jak w dziecięcej zabawie „zimno, cieplej, ciepło")

— a muśnie jej szal który krzew,
to jej tęsknota i żal
udzieli się przyciętej słomie...

— — — — — — — — —

... Ujrzę panią rad
. . . . . .
. . . . . .
pochyloną nad chochołem...

— aż Rachel połączy te elementy: róża — poezja — słomiany pancerz. Jej konstrukcję będzie jeszcze uzupełniał Poeta i tak powstanie symbol wypracowany przez ściśle określoną środowiskowo grupę: dwóch poetów i dziewczynę towarzyszącą prądom literackim, wrażliwą na poezję. Będzie to symbol podawany z rąk do rąk, zabawka literacka, przypominająca zbiorowe tworzenie limeryków w gronie Tuwima i Lechonia.

Ale dalsze losy stworzonego symbolu nie będą miały arytmetycznej, rebusowej ścisłości. Ów literacki pomysł ulegnie już w końcu I aktu pewnej odmianie, kiedy to Poeta widocznie uznając go za trudny w metaforyce dla Panny Młodej, będzie go transponował na prymitywne wyobrażenie duchów, którym: „złe wciórności dopiekają".

Dalej ów wysublimowany znak literacki „pojawi się" nie tym, którzy go stworzyli lecz najmłodszej, najnaiwniejszej uczestniczce „Wesela" — Isi.

Język owego symbolu również ulegnie zmianie: nie będzie to już „literacki ton", lecz metodyka i słownictwo ludowej bajki z jej nieodłącznymi atrybutami: „wicher wiał", „bo się bał, bo się bał" i to w „północnej godzinie". Kolejne zaskoczenie to następne wcielenie symbolu: jego materializacja w akcie III-cim. Gdyby utrzymać w mocy jego pierwotne znaczenie, to owa róża poezji narodowej zachowuje się w stosunku do okoliczności — przewrotnie. Wobec gotowości zebranych do czynu, wobec najeżonych kos, wideł i innej broni, słoma nie opada, róża nie zakwita, lecz zaczyna dawać rady wiejskiej znachorki, odczyniać uroki:

„Na czołach im kółka zrób"
„poodpasuj szable z pęt"
„Lewą nogę wyciąg w zad"
„zakreśl butem wielki krąg"
„odmów pacierz ale wspak" itp. itp.

Czy to jest, czy to może być tekst należący do tej właśnie wcielonej metafory dwóch poetów i Racheli? Chyba nie. Nie wchodząc na razie w sprawy formalne nie odpowiadając na pytanie: K t o wszedł na scenę, zadajemy pytanie: c o się stało w chacie, najeżonej „ostrzem rozmaitem"? Oto padły słowa

kpiny, zdezawuowano wydarzenie, zdemaskowano pozory. Nastąpiła nie jadowita kompromitacja, lecz obnażenie pewnej bolesnej prawdy; powiedziano na scenie: król jest nagi.

I teatr staje przed nowym problemem: symbolem zmieniającym swoje znaczenie, płynnym, kapryśnym. Musi znaleźć formy przedstawienia zjawiska poetyckiego, a nie łatwego zastąpienia znaku treściowego przez najprostszy znak wizualny, jak w rebusie.

* * *

Drugim, jaskrawym przykładem na konieczność rewizji tak treści jak i formy symbolu jest inne zdarzenie symboliczne, w krytyce od dawna kontrowersyjne, a w teatrze od dawna jednoznaczno-pompatyczne, czyli scena Gospodarz — Wernyhora. Opinia o tym zjawisku jest — upraszczając oczywiście — nieomal zgodna: scena ta nie podlega prawidłom kierującym innymi „zjawami" („co się komu w duszy gra, co kto w swoich widzi snach") — z trzech powodów.

P o p i e r w s z e: Wernyhorę poza Gospodarzem widzą inni ludzie.

P o d r u g i e: Wernyhora zostawia po swej „wizycie" widome znaki (róg i podkowę).

P o t r z e c i e: Wernyhory bytność w chacie bronowickiej wpływa na akcję utworu, na cały akt III-ci.

Kruchość tych twierdzeń jest również oczywista jak ich imperatywny ton.

P o p i e r w s z e: Jeśli jednak trzymać się twardo przekonania, że Wernyhora to w takim samym stopniu projekcja myśli Gospodarza, jego programu ideowego (bo jakże inaczej? przecież nie przyjechał Wernyhora do chaty bronowickiej) to czy nie jest naturalne, że nabliżsi tj. żona, syn i „koleś" syna, Staszek, znają ten program, są w jego kursie? To pewne, że wątpliwości i rachunek sumienia Dziennikarza zawarty w jego scenie ze Stańczykiem, jest jego intymną własnością, ale Gospodarz, agitator wsi, ten co „szeptał nieraz w noc" prawdy ideowe chłopom, ten nie ma tajemnic i najbliższe otoczenie nie tylko zna ów program, ale jest nim przejęte.

P o d r u g i e: „Widome" znaki bytności zjawy, miały już miejsce w scenie Dziennikarza. Ów zostawiony przez Stańczyka „kaduceusz polski" niemało kłopotów narobił teatrowi i aktorom. Ze szczególną lubością przypatruję się karkołomnym gimnastykom manualnym aktorów grających Dziennikarzy, po scenie „ze zjawą". Wiedzą, że mają ów znak

widomy zniwelować, zdematerializować, ale nikt nie wie jak. Więc chowają go za siebie, pod siebie, aby — wykorzystując skwapliwie tekst: „Wyjdę za próg. Powietrza! powietrza!" — uciec z nim po prostu w kulisy.

Po trzecie: Jeśli Wernyhora to program Gospodarza, to i rozkazy Wernyhory nie są czym innym jak decyzjami Gospodarza. Decyzje owe zmieniają tok akcji, co ma miejsce nie tylko w „Weselu", ale we wszystkich niemal dramatach świata, gdzie decyzje są działaniem, a działanie zasadą dramaturgii.

I znów zadanie teatru polega na szukaniu odpowiedzi na pytanie co rozwija się w myśli i wyobraźni Gospodarza, a nie — kto wszedł na scenę.

Na scenie rozrasta się, nabrzmiewa w decyzje idea polityczna, narodowowyzwoleńcza Gospodarza. Propozycje, plany, projekty to temat sceny. W tym świetle wyraźne sprzeczności i nawet nonsensy jakie mówi Wernyhora, nie będą obciążać Wernyhory słowacko-matejkowskiego, lecz będą wyrażać sprzeczności i spekulacje myślowe Gospodarza.

A sprzeczności i nonsensy w tej scenie są nad wyraz jaskrawe. Zestawił je już kiedyś prof. Kucharski, przypomnę je teraz tylko.

„Roześlesz wici przed świtem"
— — — — — — — — — —
„Skoro porozsełasz gońce
zgromadzisz lud przed kościołem"

(to cóż mają robić gońce, i po co gońce, skoro Gospodarz sam ma gromadzić lud po rozesłaniu gońców?)

„A ty wstawszy bardzo rano
skoro zejdzie pierwsze słońce..."

(czyli Gospodarz ma iść spać i wstać ze świtem a nie rozsyłać wici przed świtem!)

„ku drogom wytężaj słuch"

(a więc już nie ma Gospodarz gromadzić ludu przed kościołem, tylko wytężać słuch?)

„czy tętentu nie posłyszą
czy już jadę z Archaniołem — ?"

(a więc nie działanie, lecz czekanie na cud? skądże! Bo:)

„leć kto pierwszy do Warszawy
— — — — — — — — — —
kto zwoła sejmowe stany,
kto na sejmie się pojawi
sam w stolicy — ten nas zbawi!"

(maksymalny program: ogarnąć powstaniem zabór carski? w jaki sposób?)

„Daję waści złoty róg
możesz nim powołać chór"

(i ani słowa o potężnych konsekwencjach zaniedbania funkcji rogu — ot po prostu — „możesz", ale nie musisz").

Nie wdając się w nieskończony łańcuch sprzeczności przytoczmy na zakończenie dwa radykalnie przeciwstawne twierdzenia:

„Ma być jawne co jest krytem".
— — — — — — — — — —
„Jutro wielką tajemnicą"

— i powiedzmy sobie otwarcie, że w scenicznym życiu „Wesela" Gospodarz jest odpowiedzialny za Antologię sprzeczności, że są to strzępy jego pomysłów i propozycji ideowych a nie Wernyhory, którego nie ma i który jawi się uczestnikom w bardzo niezdecydowanej formie. Zjawisko Wernyhory i okoliczności towarzyszące temu zmieniają się, rozrastają, nie są obserwacją, lecz grą wyobraźni. Najpierw otrzymujemy od Kuby wizerunek:

„jak te dziady z Kalwaryje",

— później Staszek opisuje magnata:

„delijo pąsowa... czarpak tkany
rozmaity... u siodła pistolców
dwoje..."

Koń otrzymuje atrybuty piekielne, z siwego staje się „jak śnieg, mliko" (!), dziad z Kalwaryje już ma „złote iskry na wąsach" i jest „w delii" — rozpoczyna się polska mitologia, polska tragiczna skłonność do tworzenia mitów.

Taką chwilę osobliwą ma rozwiązać teatr. Jak? Myślę, że sposobów jest tyle, ile konstruktywnych wyobraźni. Chyba jedynym warunkiem, jedynym zastrzeżeniem dla tej gry wyobraźni jest dokładna, rzetelna praca nad tekstem. Tylko tekst może doprowadzić do tak np. rewolucyjnych posunięć scenicznych jak postawienie znaku zapytania nad tzw. winą Jaśka, zgubieniem złotego rogu. Bo tekst mówi, że: „Jasiek po wsi gonił konno, w okna wszystkim dzwonił" i pełna chata ludzi i błonia okoliczne pokryte zbrojnymi to przecież dzieło Jaśka. A złoty róg, który zgubił, nie przeszkodził mu w tej funkcji budzenia i mobilizacji ludzi! A może złotego rogu nie było, tak jak nie było Wernyhory? Wernyhory, który aby zrealizować informacje o sobie, staje się kioskiem rekwizytów?

Bo to i szaty pątnika i kostium nieomal Karmazyna i pistolce i lira i róg? Zawsze mnie bardziej interesuje człowiek, jego myśli, wyobrażenia i słabości, niż pistolce z dykty i lira z papier-maché.

* * *

O „Weselu" można długo, o symbolu w „Weselu" — nieskończenie. Rozmyślania o scenie Stańczyk—Dziennikarz do jakże drastycznych wniosków i decyzji prowadzą. „Stańczycy", „Teka Stańczyka", konserwatyści — a któż to powiąże dzisiaj w zborną całość, jeśli w dodatku patron konserwatystów objawi swe inne oskarżycielskie nonkonformistyczne oblicze? Trzeba ten temat w scenicznej proporcji odrzucić jako niewykonalny, tak jak zdanie Rachel „bawię się pour passer le temps, tylko" trzeba dziś przyjąć dosłownie, bez aluzji do książeczki Tetmajera „Pour passer le temps oktawą".

Jedyne co ocali się znaczeniowo w tej scenie to myśl, że błazen królewski był pierwszą żywą gazetą współczesną, tak jak przy powstawaniu trzeciego stanu stał się nią cyrulik. I ten znak równania błazen = patron prasy, zostanie jedynym wyznacznikiem treści sceny, który może przyjąć i przemyśleć współczesna widownia.

Scena Pan Młody — Hetman dostarcza również badaczom literatury dużo kłopotów. Na ogół zgodni są w opinii, że jedyny wskaźnik „adresowy" to ów okrzyk: „Wojewoda! — Wojewoda!", którym Pan Młody identyfikuje siebie z Lucjanem Rydlem autorem „Zaczarowanego koła", kreatorem postaci Wojewody. Prawidłowiej by było, wynika z tych rozważań (jest to westchnienie o logikę!) gdyby Hetmana ujrzał Dziennikarz a więc przedstawiciel „Konserwy", sprawdzałaby się wtedy historiozofia „Wesela". Tymczasem uważne czytanie tekstu skłania do twierdzenia, że owa wizja, zjawisko dziedzictwa szlachetczyzny musi i powinno stanowić obciążenie, bagaż przeszłości Pana Młodego. Odbywa się tu autorewizja na tle oczepin, czyli przejścia progu: narzeczeństwo — małżeństwo. „Dziewczyna—żona" z I aktu stała się kobietą, a Pan Młody zamienił wielką przygodę miłosną w Małżeństwo.

Wystarczy tylko powiązać teksty:

„Mego dziadka piłą rżnęli...
myśmy wszystko zapomnieli...
... o tych mękach, nędzach, brudzie
stroimy się w pawie pióra". (Pan Młody akt I)

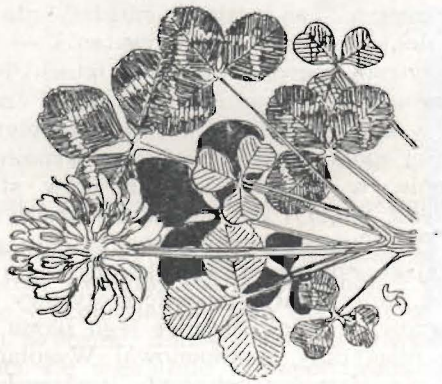
— — — — — — — — — — — — — — —

„Hej hetmanie, hej hetmanie — —
dzisiaj to mój dzień miłości...
Czepiłeś się chamskiej dziewki?!" (akt II)

żeby ustalić, że t y l k o Pan Młody ma podstawy do rozrachunków ze swoimi tradycjami, ze swoim bagażem obciążeń i powiązań.

* * *

Można by jeszcze o zestawie Rycerz—Poeta, Dziad—Szela, Marysia—Widmo. Ale ta próba eksplikacji pozwala mi z prawdziwą radością powrócić do mego właściwego zawodu: wyjaśniania treści za pomocą zjawisk scenicznych.



KAZIMIERZ NOWACKI

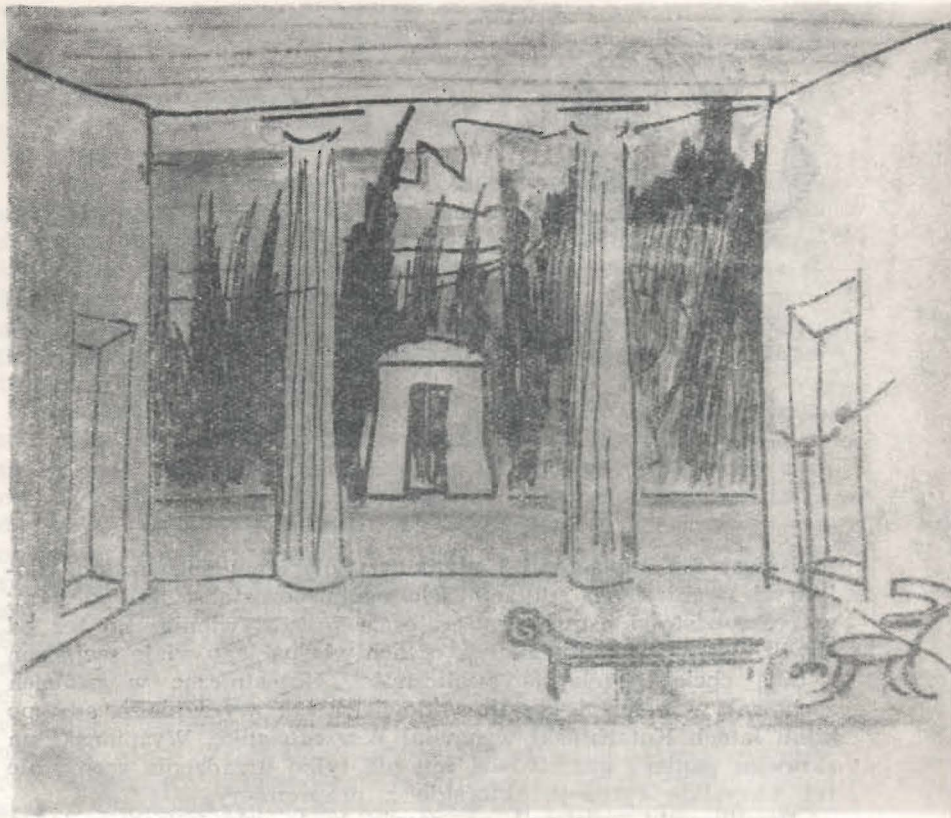
WYSPIAŃSKI — SCENOGRAF W TEATRZE KRAKOWSKIM

Wielcy ludzie teatru związani bywali zazwyczaj z jakąś konkretną sceną czy zespołem. Tak było z Szekspirem i Molierem, tak też w nowszych czasach, np. w wypadku reformatorów teatru radzieckiego czy francuskiego. Stanisław Wyspiański, który całą swoją twórczość związał z Krakowem, chciał też związać się z tutejszą sceną, lecz niestety — mógł tylko sporadycznie z nią współpracować.

Od najmłodszych lat interesował się teatrem. Już w czasach szkolnych, a jeszcze żywiej w późniejszych wędrówkach po Europie, skwapliwie korzystał z każdej sposobności oglądania przedstawień teatralnych. Zdobyte doświadczenia, a przede wszystkim własną inwencję, chciał ofiarować scenie krakowskiej. Osobiste kontakty rozpoczął w roku 1892 projektując kurtynę dla nowo wznoszonego budynku teatralnego, którą zatytułował *Z moich fantazji*. Pełen melancholii obraz związany był z legendarnym Krakowem. Temat ten powrócił później w jego dramacie *Legenda*. W r. 1897 namalował widok budynku teatralnego od strony plant (powyżej ul. Szpitalnej), a w rok później narysował widownię zapełnioną publicznością. Ten rysunek niestety nie zachował się, znana jest tylko dokładna data jego powstania — 16 maja 1897.

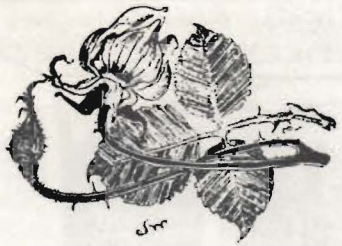
Krakowskim teatrem kierował w tych latach Tadeusz Pawlikowski. Nie pozostał on obojętny na zapał i zainteresowania młodego artysty, z którym zetknął się po raz pierwszy w roku 1897. W rok później spotkali się — już przy wspólnym warsztacie pracy — na scenie, w dniach kiedy Kraków stawiał pomnik Mickiewiczowi, a teatr włączyć się miał do tej uroczystości. Okazało się wówczas, że Pawlikowski umiał docenić jego zmysł plastyki scenicznej, udzielając poparcia niezwykle oryginalnym projektom *Epilogu* i *Apoteozy*, które miały stanowić szczytowy moment hołdu składanego Wieszczowi w setną rocznicę jego zgonu. Tekst napisał L. Rydel, kształt plastyczny skomponował Wyspiański. Wówczas to (27. VI. 98) po raz pierwszy zobaczyła krakowska publiczność, zamiast zwyczajowego «żywego obrazu», specjalną kompozycję teatralną, daleką od wszelkich szablonów, pełną nastoju i artystycznego uroku, związaną z atmosferą wieczoru.

Apoteoza otworzyła artyście drogę do bliższych i trwalszych związków z teatrem, bowiem dyrektor Pawlikowski, przystępując do prób *Warszawianki* (premiera 26. XI. 1898), zaprosił poetę do



Szkic dekoracji do „Protesilasa i Laodamii" (1903)

współpracy również przy kształcie plastycznym spektaklu. Wyspiański sporządził wówczas szkice dekoracji i nie tylko pilnował ich właściwego wykonania, ale sam malował co trudniejsze fragmenty. I znowu, na scenie, zamiast zestawu przypadkowo dobranych płócien, ukazała się specjalnie skomponowana oprawa sceniczna, organicznie związana z tekstem utworu. Utrzymana w czarno-białej tonacji podkreślała tragiczny ton dzieła. Wyspiański dokonał nie lada sztuki: zespolił w logiczną całość słowo, akcję sceniczną, grę aktorów i dekoracje. Stworzył jednolitą kompozycję sceniczną, biorącą czynny udział w przedstawieniu. Ale na afiszu, jako dekorator, figurował Jan Spitziar. Wyspiański musiał go przekonywać, a nawet uczyć nieszablonowego sposobu malowania dekoracji.



Podsuwał też reżyserowi Ludwikowi Solskiemu rozwiązania niektórych scenicznych sytuacji. Dla ogółu pozostał tylko autorem; w rzeczywistości czuwał nad całością przedstawienia. Bo też od chwili pisania dramatu miał w oczach własną jego wizję sceniczną i taką chciał przekazać publiczności. Uczestnicząc w próbach zachował w pamięci kształt widowiska tak wyraźnie,że gdy po kilku latach Kotarbiński wznawiał *Warszawiankę*, Wyspiański na skrawku papieru naszkicował mu nie tylko urządzenie sceny, ale też wszystkie sytuacje aktorskie z prapremiery.

Pawlikowski wystawił na scenie krakowskiej jeszcze jeden utwór poety, a to *Lelewela* (20. V. 1899). Nie zachowały się żadne materiały świadczące o współpracy poety, ale znając artystę nie można wykluczyć możliwości bliższego udziału w realizacji przedstawienia.

Wyspiański nie ograniczał swoich zainteresowań jedynie do pomocy przy własnych utworach. Interesowało go wszystko w teatrze, zwłaszcza od strony kulis, a więc i zagadnienia techniczne. Często przesiadywał w pokoiku dekoratora teatru Jana Spitziara, przyglądając się jego pracy nad przygotowywaniem premier. W ostatnich dwu latach dyrekcji Pawlikowskiego stosunki młodego twórcy z teatrem były bardzo ożywione. W r. 1899 skomponował dwie autolitografie — plakaty do sztuki M. Maeterlincka *Wnętrze*, której polską prapremierę połączono z prelekcją wodza Młodej Polski

Stanisława Przybyszewskiego (20. II. 1899). Projektował dekoracje do jednoaktówki Macieja Szukiewicza *Kwiat pieśni* (16.III.1899). Niestety brak materiałów ikonograficznych dotyczących tej pracy. Kiedy teatr przygotowywał prapremierę *Zaczarowanego koła* Lucjana Rydla, Wyspiański zaprojektował kostiumy oraz lektykę dla Wojewodzianki.

Swój przyjazny stosunek do Tadeusza Pawlikowskiego zaznaczył nie tylko dedykując mu *Lelewela*, ale również będąc — obok Sarneckiego, Kasprowicza i Rydla — jednym z inicjatorów i uczestników hołdu pisarzy dla tak zasłużonego wobec dramaturgii polskiej, dyrektora nowej sceny krakowskiej. Ponadto wykonał specjalne zaproszenie na pożegnalną ucztę, wydaną na cześć Pawlikowskiego przez aktorów, pisarzy i miłośników sceny krakowskiej, w foyer teatru w dniu 1 lipca 1899.

Następca Pawlikowskiego — Józef Kotarbiński — zaczął korzystać ze współpracy poety odkąd sukces *Wesela* postawił Wyspiańskiego poza konkurencją. Zresztą w ten sukces początkowo nikt nie wierzył, ani aktorzy, ani personel techniczny, ani właśnie... dyrekcja. Utwór był bowiem tak odmienny od grywanych «na co dzień», tak niezrozumiały dla nich. Autor chcąc uzyskać zamierzony przez siebie kształt swego dramatu na scenie, musiał wykazać swą wszechstronność teatralną. Wykonał rzut dekoracji dla Spitziara, naszkicował różne elementy scenograficzne, a przede wszystkim uczestniczył w próbach. Udzielał tak trafnych uwag, że od razu naprowadzał aktorów na właściwą interpretację i pomagał w znalezieniu odpowiedniego tonu czy gestu. Ale nieraz musiał wykazać wiele opanowania i taktu, zwłaszcza gdy aktorzy zwracali role. Musiał ich przekonywać, lub starać się o zastępstwo. Reżyserowi Walewskiemu podsuwał właściwe rozwiązania inscenizacyjne i ustawiał sytuacje, chcąc uchronić swój utwór od sztampowej realizacji.

Wesele okazało się wielkim sukcesem sceny krakowskiej. Przede wszystkim jednak było zwycięstwem samego poety. Uwierzono w niego. Teraz już zbliżał się do spełnienia marzeń o samodzielnej pracy inscenizatorskiej. W planach repertuarowych Kotarbińskiego było pokazanie Krakowowi wielkiego, narodowego dramatu romantycznego. Wystawił *Złotą czaszkę*, *Kordiana* i *Sen srebrny Salomei*, myślał jeszcze o *Nieboskiej komedii*... Obierając taką linię, nie mógł pozostać obojętny wobec *Dziadów* Mickiewicza. Lecz tutaj opuściła go odwaga. Bał się ryzyka, nie tyle finansowego, ile ostrej krytyki, gdyby przedstawienie się nie udało.

— *Wiesz, Józeczku, przychodzi mi myśl taka: proś Wy-*

spiańskiego o skróty, on wtedy dostanie lanie, a przy tobie zostanie chwała, żeś «Dziady» wprowadził.

Tak instruowała Kotarbińskiego jego żona Lucyna (L. Kotarbińska *Wokoło teatru*, Warszawa 1930, Nakład F. Hoesika, str. 223). Wobec takiej «zachęty» dyrektor zaproponował współpracę Wyspiańskiemu. Poeta doskonale zdawał sobie sprawę z powodów, jakimi kierował się dyrektor. Ale On — nie bał się ryzyka. Przeciwnie, chciał wziąć na siebie całkowitą odpowiedzialność za kształt sceniczny dramatu Mickiewicza. Nie będzie wykonywał tylko «skrótów», ale żąda by powierzono mu pełną inscenizację:

(...) proszę raz jeszcze, abym w tym bardzo trudnym studium dramatycznym miał wolną rękę, swobodę działania zupełną i niezależność tak odnośnie do tekstu poematu, jak i interpretacji ról, jak wreszcie kostiumów i inscenizacji —

pisał do dyrektora; a dalej żądał:

Chcę, żeby się rzecz grała pod moim kierunkiem...

Z oporami i niechętnie zgodził się w końcu na to dyrektor Kotarbiński. Ale jak mógł, tak krępował zamierzenia inscenizatora, zarówno od strony organizacyjnej, jak i finansowej. Nie zrażony poeta intensywnie pracował nad realizacją dramatu Mickiewicza. Dokonał koniecznych skrótów i wykonał szczegółowe projekty dekoracji. Zdecydowanie zerwał z tradycyjną, pudeł-

Portret Ireny i Ludwika Solskich (1904)

dową sceną na planie rombu. Scenografię rozplanował w sposób architektoniczny, wzbogacając o podesty i drugie plany. Były to wówczas śmiałe nowości na krakowskim gruncie.

Premiera *Dziadów* (31.X.1901) stała się wielkim sukcesem Wyspiańskiego i jego inscenizatorskiej koncepcji. Tekst przygotowany dla krakowskiej sceny będzie aż do r. 1931 służył wielu teatrom kraju, a dopiero Teofil Trzciński, na tej samej scenie Teatru im. J. Słowackiego, zrealizuje *Dziady* w odmiennym układzie tekstu i nowej, własnej inscenizacji.

Sukces *Dziadów* umożliwił Wyspiańskiemu-inscenizatorowi dalsze prace na scenie. Współpracuje więc przy wystawieniu *Wyzwolenia* (28.II.1903). Niestety, podczas ostatniej wojny zaginął egzemplarz tego dramatu z naniesionymi przez autora wskazówkami udzielonymi reżyserowi Walewskiemu. Były tam narysowane wejścia i wyjścia Masek, pozy Geniusza oraz szkice sytuacyjne

do aktu III. Zachował się natomiast szkic scenografii do aktu III, przedstawiający wnętrze katedry Wawelskiej oraz wzory kostiumów dla Geniusza, Muzy i Erynii.

W r. 1903 rysuje poeta szkice dekoracji i kostiumów do *Protesilasa i Laodamii*. Wystawienie tego utworu zawdzięcza Helenie Modrzejewskiej, która urzeczona jego poezją, zapragnęła podczas gościnnych występów w Krakowie zagrać rolę Laodamii. Wyspiański oczywiście chętnie na to przystał, niemniej dyrekcji postawił warunek, że dramat może być grany wyłącznie w dekoracjach i kostiumach przez niego zaprojektowanych. Dyrektor, acz niechętnie, w końcu ten postulat przyjął. Zachował się nawet szkic dekoracji narysowany pospiesznie na papierze z herbem Krakowa i nadrukiem *Teatr Miejski w Krakowie*, wykonany zapewne podczas jednej z dyskusji w gabinecie dyrektora. Po uzyskaniu zgody Wyspiański zajął się opracowaniem wszystkich szczegółów scenograficznych. Robocze rysunki dostarczał Stanisławowi Jasieńskiemu, stałemu dekoratorowi teatru we Lwowie, zaproszonemu do pracy przy tej sztuce oraz L. Rozwadowskiemu, kierownikowi pracowni kostiumowej, którzy wykonywali projekty poety, bo przecież on był wyłącznym autorem całej sprawy scenicznej.

Najpełniej wypowiedział się jednak przy realizacji *Bolesława Śmiałego* (7.V.1903), do którego skomponował scenografię, zapro-

jektował kostiumy i opracował wszystkie szczegóły inscenizacji. Na dwa dni przed premierą *Głos Narodu* podawał wiadomość:

> *Dziś przed południem i wieczorem próby «Bolesława Śmiałego» przy pełnym aparacie scenicznym, jak wszystkie poprzednie w obecności autora, który szczególnie udzielał cennych wskazówek w części dekoracyjno-kostiumowej.*

Należy sprostować: Wyspiański zajmował się nie tylko scenografią, ale wszystkimi elementami spektaklu. Włożył w tę pracę całą pasję poety i malarza. Odtwórca głównej roli, świetny aktor Józef Sosnowski, zapisał wszystkie wskazówki i układy sceniczne tego przedstawienia. Wyspiański zespolił w jedną całość poezję i malarstwo, nadając im przy tym nowe wartości — teatralne. Dbał o właściwy gest czy ruch aktorów. Kostiumy skomponował nie tylko w tym celu, by charakteryzowały poszczególne postacie, ale również współgrały z całością dekoracji. Przedstawieniem tym dowiódł, jak słuszną jest jego koncepcja teatru, a również, że posiadał — jak mało kto — wyczucie sceniczne. Niestety, nie dane mu było więcej wystąpić w roli inscenizatora. Mimo tylu laurów, jakich przysporzył teatrowi Kotarbińskiego, stosunki między nimi ulegały coraz większemu ochłodzeniu. Przyszły zadrażnienia na tle finansowym, bo dyrektor nie lubił robić zbyt wielkich nakładów na wystawę, doszły do tego nieporozumienia na temat tantiem autorskich. W grę wchodziła również zadraśnięta ambicja Kotarbińskiego, usunięta w cień sukcesami inscenizatora-

-Wyspiańskiego. Wreszcie wybuchł konflikt z powodu negatywnej oceny nowego dramatu *Akropolis*, z którym Wyspiański wiązał duże nadzieje. Poeta ostro zareagował i zabronił grania wszystkich swoich utworów na scenie teatru kierowanego przez Kotarbińskiego.

W ciągu tych krótkich lat współżycia z teatrem, Wyspiański utrzymywał z aktorami przyjazne stosunki i właśnie wtedy powstało wiele pięknych szkiców i portretów ludzi sceny, jak Mariana Jednowskiego w roli Dunkana z *Makbeta* czy Samotnika z *Wyzwolenia*, Andrzeja Mielewskiego jako Rapsoda z *Bolesława Śmiałego*, Michała Tarasiewicza jako Sieciecha z tegoż dramatu czy Protesilasa, Józefa Sosnowskiego w roli króla Bolesława, Władysławy Ordon-Sosnowskiej jako Krasawicy, a także Ireny i Ludwika Solskich — prywatnie bądź w rolach teatralnych. Niejednokrotnie prowadził długie dyskusje z aktorami. I to z końcem roku 1904...

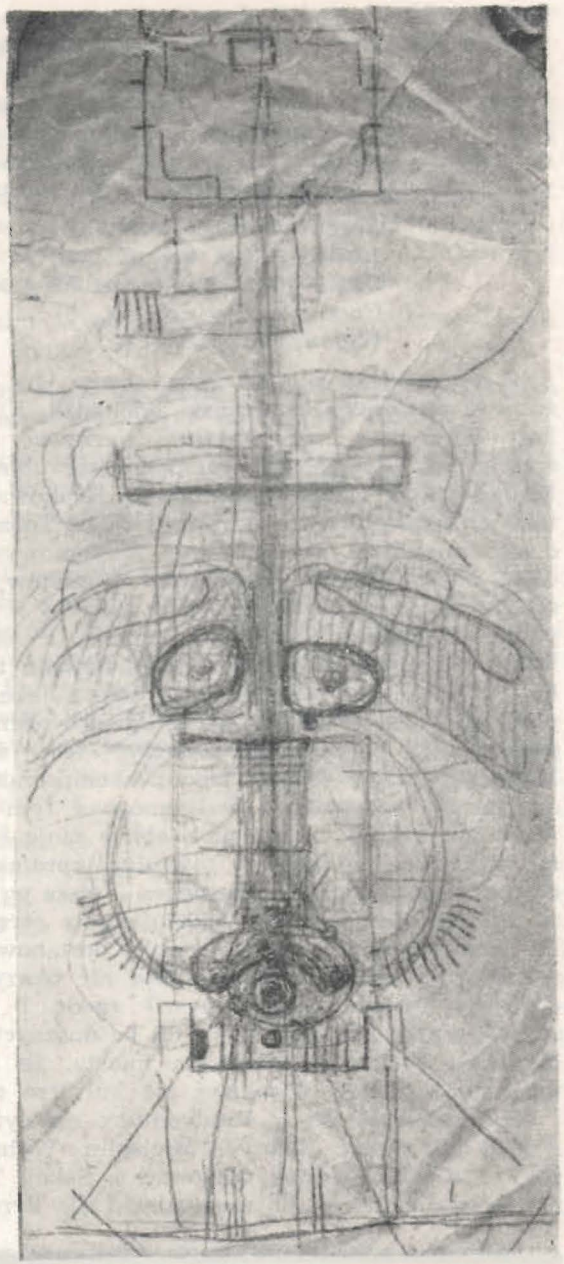
Około świąt Bożego Narodzenia przyszedł do mnie Pan Kamiński i oświadczył, że chce grać Hamleta i że chce porozmawiać o Hamlecie.

Te słowa rozpoczynają studium, które Juliusz Osterwa określił jako «Pismo Święte Sztuki Teatru». Kamiński nie zagrał nigdy Hamleta, ale Wyspiański — sprowokowany tą rozmową — przedstawił w *Studium o Hamlecie* swoje poglądy i zamierzenia inscenizatorskie. Omawia więc nie tylko dramat i teatr elżbietański, charakteryzuje i tłumaczy nie tylko tragedię Szekspira, ale wyjawia własne poglądy na współczesną sztukę teatralną i inscenizatorską.

Trudno nie odczuwać żalu, że ON, który tak wiele miałby do powiedzenia na scenie, nie mógł realizować swoich zamierzeń. Możliwości były, bo materiałem aktorskim teatr krakowski dysponował doskonałym i poeta cenił tych ludzi. Wszak im, i temu teatrowi, który tak ukochał, poświęcił jeden ze swoich najciekawszych dramatów *Wyzwolenie*, w którym akcja *dzieje się na scenie teatru krakowskiego:*

Gdzieś przed siódmą wieczorem,
kościół kończy nieszporem,
bram teatru ledwo uchylono:
wielka scena otworem
przestrzeń wokół ogromna
jeszcze gazu i ramp nie świecono...

Tutaj rozgrywa się dramat SZTUKI POLSKIEJ . Autor wprowadził do akcji nawet ludzi, z którymi niejednokrotnie na te te-



Rzut sytuacyjny akcji połączonych dramatów „Bolesława Śmiałego" i „Skałki" (1904)

maty dyskutował jak Leona Stępowskiego, zaszyfrowanego pod postacią «Starego Aktora», czy reżysera Adolfa Walewskiego, tu nazwanego «Reżyserem». W akcji dramatu biorą też udział inni aktorzy, statyści i robotnicy teatralni. Mało który teatr jest bohaterem dramatu specjalnie o nim napisanego. Ale też poeta dostrzegał ogromną rolę, jaką ta placówka odegrała w dziejach polskiej sztuki na przełomie XIX i XX wieku.

Scena wielka otwarta:
Kościół Boga czy Czarta,
Czym się stanie ta sztuki gontyna?
Choć kurtyny zaklęte,
Widowisko zaczęte...

Z początkiem r. 1905 była szansa, by Wyspiański otrzymał scenę krakowską. Kotarbiński odchodził, a władze miejskie szukały kandydata na dyrektora-dzierżawcę na okres następnych sześciu lat. Wyspiański postanowił się ubiegać o to stanowisko. Miał poparcie całego kulturalnego Krakowa, miał zasługi wobec miasta. Rozpoczął więc starania o teatr. Tocząc pertraktacje z władzami miejskimi, równocześnie przygotowywał repertuar i pracował nad kształtem scenicznym dramatów, jakie zamierzał wystawić. A więc najwybitniejsze pozycje z literatury światowej, przede wszystkim Szekspir i Schiller, z polskiej twórczości Słowacki, Krasiński i Norwid. Rozplanowuje te utwory, przysposabia do wymogów sceny, oblicza koszta dekoracji. A równocześnie pisze petycje, wskazuje nonsensy dotychczasowych kontraktów, prosi o ulgi, bo zamierza stworzyć *«teatr wielkiej sztuki»*. Rada Miejska bała się jednak jego bezkompromisowości, bała się tak ambitnego repertuaru i związanego z tym ryzyka finansowego.

W ten sposób widząc, iż osobiste moje kwalifikacje w grę tu nie wchodzą i w sądzie o teatralnej sprawie nie ważyły, kandydatury mojej utrzymać nie mogę — pisze w swoim ostatnim liście w tej sprawie (z dn. 11.V.1905). Teatr otrzymał Ludwik Solski. Na inauguracyjne przedstawienie postanowił dać *Wesele*. Wyspiański nie żywił, a może tylko nie okazywał, urazy do zwycięskiego rywala, więc wyraził zgodę i cofnął zakaz grania swoich sztuk. Żal miał tylko do bezdusznych urzędników, którzy kierowali życiem kulturalnym miasta, że nie potrafili docenić tego, czym chciał przysłużyć się kulturze narodowej.

Po wycofaniu się z kandydatury na dyrektora teatru, poeta zgodził się zostać Radnym Miejskim. Wybrany w tym samym roku, nie chciał jednak pracować w Sekcji Teatralnej. Byłoby to niezręczne, zarówno dla niego, jak i dla dyrektora Solskiego. Postanowił uczestniczyć w pracach Sekcji Szkolnej. Ale sprawy teatralne nadal go interesowały. W protokole z posiedzenia odbytego w dniu 10 lipca 1905 r. czytamy:

Radny Miejski Wyspiański konstatuje, że o robotach przedstawionych należało już dawno pomyśleć (chodziło o konieczne prace adaptacyjne i remontowe w budynku teatralnym — K. N.). Teatr w wielu razach nie jest w stanie dać takich dekoracji, które mają odpowiednie wrażenie czynić (...) Mówca wskazuje różne braki w naszym teatrze. Nie ma ruchomej podłogi. Zapadni jest mało i są fatalnie urządzone.

O lojalnym stosunku Wyspiańskiego do pracowników teatru świadczy dalsza jego wypowiedź:

Mówca prosi aby Rada pozwoliła p. Spitziarowi na pewien czynny udział w zapowiedzianym odnowieniu teatru.

Poeta za największy mankament sceny krakowskiej uważał braki w wyposażeniu techniki scenicznej, a podniesienie poziomu artystycznego widział w konieczności wypracowania nowych form inscenizacyjnych.

Wyspiański ukochał krakowską scenę. Nawet leżąc ciężko chory w podkrakowskiej wsi Węgrzce, udzielał Solskiemu i Grzymale-Siedleckiemu wskazówek odnośnie wystawienia *Cyda*. W sprawie dekoracji radził wzorować się na obrazie Veronese'a *Gody w Kanie Galilejskiej*. Pomysł ten wykorzystano, ale niestety poeta nie oglądał tego przedstawienia. Zmarł 28 listopada 1907 roku, myślami będąc zapewne na swojej scenie. I może jak Konrad z *Wyzwolenia* zjawia się tu nadal, by z duchami ludzi i idei toczyć dyskusje; bo chociaż...

— maska co z nim gada,
On jeden sceną duszy włada
I szuka jeno swojej duszy
Aż ta się w nocnej zjawi głuszy.

Najbliższa

premiera

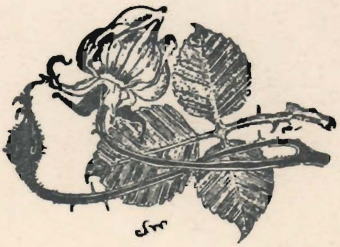
ALEKSANDER KORNIEJCZUK

KARTKA Z DZIENNIKA

Przy palarni na I piętrze czynny w przerwach bar kawowy prowadzony przez kawiarnię „Stare Mury"

Cena 5 zł.

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP



Drukarnia Związkowa w Krakowie — 1614/69 — A-66 (2041) — 7.000 + 32 — A