TP

NARÓD SOBIE

PROSCENIUM

Teatr Polski w Poznaniu

TP
NARÓD SOBIE

PROSCENIUM

TEATR POLSKI W POZNANIU

Sezon 1966/67

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MAREK OKOPIŃSKI

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WSTĘP DO II AKTU WYZWOLENIA

W tym akcie maski znaczyć mają
takich, co myśl swą ukrywają
i nigdy jej nie stawią jasno,
cudzą jest, czyli ich jest własną.
Z Konrada jeno patrzą twarzy:
czy wierzy, czyli tylko marzy;
Z Konrada zgadnąć chcą z oblicza:
pewny, czy tylko li oblicza;
z Konrada zgadnąć chcący z lic:
czy wie już, czyli nie wie nic,
czy zna swe siły i swą moc,
czyli: czy się ku żywym garnie
i z czym pójdzie, co dalej zamierza?
Badają. — Konrad się nie zwierza,
kryje swą moc i swe męczarnie.
W tej walce z myślą walczy własną,
by ujrzeć ją dla siebie jasną.
Choć przeto maska z nim co gada,
on jeden sceną duszy włada
i szuka jeno swojej duszy,
aż ta się w nocnej zjawi głuszy.
Są masek twarze młode, stare,
pomięte rysą zmarszczków krętą;
gdy taką wdzieje kto maszkarę,
poznać, że larwy dźwiga pęto.
Lecz nie znać nigdy z takiej twarzy,
co w myślach skrycie człowiek waży.
Zastygłe klątwą jej oblicze
w zygzaki runów tajemnicze.
Człowiek, z myślenia ciągłą walką,
tragiczną staje się tu lalką,
zamaskowany maską stałą,
jakby bez duszy było ciało.
Wchodzą więc naprzód wszyscy tłumnie,
Konrada otoczywszy chórem;
gdziekolwiek chciałby pójść i stąpić,
zastąpią jemu drogę murem.
Kiedy kurtyna się odsłania,
razem z nim wszyscy tłumnie wchodzą,
a on je mową swą przegania,
gdy drogę jemu chórem grodzą.

WYSPIAŃSKI A FUTURYZM

WILAM HORZYCA

Ten miękki zapach grobowy — to Rzym
Moja stolica!
F. T. Marinetti: *Lot nad sercem Italii.*

FUTURYZM, to dziś już niemal zapomniane zjawisko, złożone przez historię, której tak nienawidził — do wielkiego lamusa śmierci. Spoczywa on tam w patetycznym sarkofagu, tuż obok sarkofagu *passeistów*, tak namiętnie i hałaśliwie zwalczanych przez futurystyczną brać. I tylko czasem dziejopis nowej sztuki sięga teraz w owe dni, kiedy to *sławne wieczory futurystyczne*, na które składały się po połowie: utwory poetów-nowatorów i wrzaskliwe ekscesy a nierzadko bijatyki, rozciekawiały a nawet roznamiętniały cały nasz kontynent uważając zresztą wszystko to za jedno wielkie błazeństwo. A jednak ruch ten objął całą Europę! Było w nim widocznie coś, co czyniło go *platońską ideą* tych czasów, dzięki czemu objawił się on wprawdzie najpełniej w „słonecznej" Italii, ale nie lada jakim był widocznie jego posiew i w Rosji, skoro jego bramą wszedł do literatury nie byle kto, bo Majakowski, a na niemieckim ekspresjoniźmie wycisnął on tak wyraźne piętno, iż można niemal cały ten kierunek uznać za dziecko futuryzmu. Niemało też zaważył na przemianach artystycznych we Francji i Hiszpanii, a i w Ameryce głos jego zabrzmiał ostro, tworząc dwuśpiew z pieśnią, Walta Whitmana. W Polsce rymowano wówczas *Wiatry zwiały ten kwiat biały* itd. (polski futuryzm jak wszystko zawsze, *trochę później)* — i jeden tylko był tu człowiek, któremu idee futuryzmu nie były obce, gdyby doczekał godziny ich narodzin; to Wyspiański. Ale Wyspiański, to nie uczeń futuryzmu, to jego p r e k u r s o r! I artystycznie i myślowo wyprzedzał on przewrót futurystyczny, oblekając ciałem w niektórych swych dziełach *(Wyzwolenie!)*, to, co było zawołaniem i celem tego powstałego w kilka lat po śmierci Wyspiańskiego ruchu: *krzyk z tego pokolenia.*

Można więc te dwa pozornie tak obce sobie zjawiska — Wyspiański i futuryzm — zestawić ze sobą i wymienić jednym tchem tym bardziej, że u dna ich obu leżała wspólna, przez dzieje niemal dwustu lat utworzona podstawa. Jedno bowiem i drugie zjawisko było poezją i manifestem nowego Dziś, nowego czasu, czasu wielkiej r e a l i z a c j i. Określenie to nie tłumaczy oczywiście niczego jak długo nie sięgnie się myślą wstecz, do romantyzmu i wcześniej, nie przywoła na pamięć dawnych lat i nie wspomni np. ciężkiej i zatraconej u nas gruntownie pracy człowieka, który właśnie na włoskiej ziemi szczególnie żywego doznał przyjęcia. On to, osławiony mistrz Andrzej Towiański, dla którego idea realizacji stała się osią prostej ale głębokiej nauki, podniósł pierwszy bunt przeciwko idealistycznej bezcielesności i zaświadczył, iż materiał jest probierzem ducha, a tylko te idee mają prawo istnieć, które *honorowaniem* — jak to określił — chcą i potrafią oblec się w ciało, zrealizować w twardym świecie rzeczy. To była podstawowa, antyidealistyczna, antyromantyczna, antysentymentalna męska prawda doktryny wielkiego moralisty — ale żadnego mistyka — Towiańskiego, którego Zebrane Pisma jeden jedyny raz wydane zostały w... italskim Turynie. I rzecz dziwna, tej nie idei nawet, ale postawie raczej, zrywającej z jałową retoryką romantyzmu, a podnoszącej do najwyższego nakazu formowania ciała, realności nowego świata, zapowiadanego przez licznych proroków — tej idei i postawie dłuższe było znaczone życie w przybranej ojczyźnie włoskiej, niż w Polsce. W ojczyźnie futuryzmu od lat blisko stu aż niemal po dziś dzień ma nauka mistrza Andrzeja nielicznych, ale wiernych wyznawców.

Natomiast w Polsce całą tę wielką pracę zapomniano. Tu nie lubą przecież tak samo mistyków jak i realistów. Ze słów więc Towiańskiego wydestylowano jakąś ciemną maź sekciarską i zamazano nią prawdę żywą i płodną. I nie dziw! Przecież to były czasy, kiedy ziemia, realna dudniąca pod naszymi stopami, ziemia była największą niewiadomą, a wszyscy przekonywali się wzajemnie, że żyją tylko obłokami, snami, mitami. Nawet wielki Norwid pisał, że słowo jest tylko *czynu testamentem*, a nie czynem samym, i że tworzy się wówczas, gdy rzeczywistości czynem dosięgnąć nie można. Ale to była przynajmniej wspaniała rezygnacja. U innych te same słowa oznaczały zwykłe szalbierstwo. Oni rzeczywistości osiągnąć n i e c h c i e l i, z lubością gubiąc się w mistycyzmie wygody, która za jedyną prawdziwą realność kazała uważać niejasne kontury ideałów, umiejscowianych w niedocięgłej przyszłości. *Jutro*, tym słowem określa kapitan z dramatu Conrada-Korzeniowskiego całą wiarę XIX wieku. Albo też *wczoraj*. Bo przeszłość także została zamieniona w siedlisko widm-ideałów, które nigdy nie były krwią i ciałem, a dzieje zamieniono w s e n o historii. Ryszard Wagner był najdoskonalszym wyrazicielem tego mitologizmu, zbudowanego na bezgranicznej pogardzie człowieka dla samego siebie, a pozwalającego równocześnie każdemu mieszczuchowi czuć się Zygfrydem, dokonującym urojonych czynów w nieistniejącym świecie. Tak utopia i historia podały sobie ręce, tworząc czarodziejskie koło dostojnych majaków, ekstatycznych marzeń i subtelnych tęsknot. Żywi otoczeni zostali przez tłum upiorów, uśmiechniętych trupim grymasem Giocondy. I była chwila, gdy korowód anonimowych ideałów —

JULIUSZ
OSTERWA

w roli
Konrada
w
„WYZWOLENIU"

jak Maski w II akcie *Wyzwolenia* Wyspiańskiego — obległ także Marinettiego i jego towarzyszy, czyniąc ich więźniami najszacowniejszych cieniów.

I oto natrafiamy na jeden z licznych punktów stycznych, pomiędzy Wyspiańskim i futuryzmem. I jemu i im groziło, iż zostaną niewolnikami idealizmu czy utopizmu, aż zrozumieli, że życie na rachunek marzenia, mitu, bez posiadania mocy zdolnych mity i marzenia realizować — jest po prostu oszustwem. I tu i tam powstało nieprzeparte postanowienie rozbicia w puch tych wojsk najszlachetniejszych nieraz mar; ten Polak i ci Włosi zapragnęli bowiem poczuć pod swoimi rękami żywe ciało świata, świata takiego, jakim naprawdę jest, ciało gorące, spocone, cuchnące, ale prawdziwe, nie wymyślone, nie wyestetyzowane i nie osłonione żadnym woalem mitologizującego idealizmu. Więc ruszyli wreszcie na poszukiwanie *świata jakim jest*. I jak Chesterton, który wyruszył na poszukiwanie nieznanego lądu po to, by wreszcie odnalazłszy go przekonać się — iż tą ziemią marzeń jest po prostu — Anglia, tak futuryzm odkrył swój ląd nieznany i przekonał się, że jest to po prostu — Italia Współczesna, dzisiejsza, pracująca, zmagająca się, cierpiąca, walcząca Italia. Zaś polski poeta, po długiej kolumbowej wędrówce, odkrył również swój ląd nieznany, którym okazała się wykreślona wówczas z mapy świata, w podziemiach krwawiąca, zmagająca się, oblewająca się potem, ale za wszelką cenę pragnąca żyć, Polska. Manifestem tej żywej, konkretnej, cielesnej Polski, nie dającej się spowić w żadne śmiertelne prześcieradło historii, ani uwieść żadnym majakom górnego mitologizmu, jest *Wyzwolenie*.

Poezjo, precz! — tak brzmi naczelne słowo *Wyzwolenia*, jakby żywcem wyjęte z manifestu futurystycznego, który ukazał się kilka lat potem. Precz sny! Precz mdłe marzenia! Precz uwodzicielko historio, która cieniem dawnej wielkości odwieść chcesz

od tworzenia nowej wielkości! Precz jutro i precz wczoraj! Straszne, ale wspaniałe, okrutne ale jedynie rzeczywiste Dziś, to Dziś, które jest iloczynem z naszej odwagi i siły, osadza zarówno Wyspiański jak Marinetti i futuryzm na tronie nowego czasu, nowej poezji, mającej być nie harfą usypiającą w śmierć, ale *krzykiem z tego pokolenia*, krzykiem nie mającym przodków, krzykiem jedynym w tej jednej chwili, jaką jest dzień dzisiejszy. Zapewne, jest cała przepaść pomiędzy *Słowami na wolności a Wyzwoleniem*, gdyż różne są gleby, z których wyrosły obie te manifestacje nowej sztuki, aczkolwiek — formalnie biorąc — właśnie *Wyzwolenie*, którym tak ciekawił się od strony czysto teatralnej, nowatorskiej, Edward Gordon Craig, jest może najbliższe stylowi futurystycznemu, gdy ów Konrad-Orestes błąkający się po pustej scenie, w papierowym świecie kulis, to może najnowocześniej ukształtowana wizja nowego dramatu. Tu jednak nie chodzi o analizę estetyczną, ale o analogiczność, czasem nawet identyczność postawy życiowej Wyspiańskiego i futurystów, postawy, która stwarza to samo napięcie kierunkowe twórczości, nie rozstrzygając o ostatecznym kształcie artystycznym dzieła.

Na gruzach więc bezsilnego idealizmu poczęli obaj budować nowy świat wielkiego heroizmu i *zbrodni*, jak to określał Wyspiański, świat twórców wielkich procesów historycznych („perspektywy historyczne", to passeizm!), wielkich natchnień i trudów zbiorowych i indywidualnych, słowem, świat poczęty nie w bezpłodnej myśli, ale w gwałcicielskim wysiłku czynu, który nie z ideałem, ale z twardą naturą rzeczy zmagać się musi. Kto zaś głosi, jak Wyspiański i futuryści, ewangelię czynu, dla tego rzeczywistość nie jest przypowieścią, ale oporną materią jego natchnień, realizowanych w spaźmie walki. Dlatego „materia", dotychczas synonim poziomości, powraca do godności w poezji i filozofii tych twórców, a wraz z materią, to wszystko, co jest jak ona doczesne, powszednie, powszechne. Któż nie wspomni tej poetyckiej parabazy Konrada: *Chcę, by w upalny letni dzień* i nie pomyśli, że o takim właśnie dniu mówi cała poezja futuryzmu!

Tę ziemię ukochałem ciałem! — te słowa umieścić można na początku wszystkich rozwiązań o obydwóch tych formacjach: polskiej i włoskiej (bo Wyspiański to formacja!). A jednak ta ich ziemskość, ten materializm, ten realizm ma w sobie coś — rzecby można — mistycznego. I gdy u Wyspiańskiego rzeczowość ta staje się pretekstem do religijnych przemian i doznań — u futurystów ów mistycyzm materii zmienia się w sam blask poetycki, którym bije słowo. Po tym blasku poznajemy, że słowo poety będąc tak bardzo z tego świata, nie jest z tego świata. To, co ono wyraża, to właściwie nie realizm, to jest ponadrealizm (nie surrealizm). Dlatego Marinetti nie jest w niczym bratem — Emila Zoli. Raczej patetyczni prorocy, widzący świat na wskroś, są mu bliscy, podobnie zre-

sztą jak Wyspiańskiemu. I można, mimo wszystkie ich bunty i zaprzeczenia, powiązać twórczość tych Włochów z owymi „zapowiadaczami" sprzed wieku i więcej, którzy głosili nadejście Królestwa Bożego na ziemi. Tylko, że futuryzm mówi o nim w wymiarach realizacji i mocy, gdy tamci szeptali o nim w wymiarach tęsknoty i bezsiły. Jak Wyspiański, są ci Włosi poetami realizacji, dawno kiedyś głoszonej przez zapomnianego mistrza Andrzeja, dziś jednak dopiero w pełni rozumianej, są poetami *świata, który jest naszą odpowiedzialnością*, by użyć słów St. Brzozowskiego. I kto wie, czy to polskie słowo o świecie, będącym naszą odpowiedzialnością, słowo wywiedzione przez tragicznego myśliciela z myśli i sztuki Wyspiańskiego, nie jest formułą, najgłębiej określającą istotę zjawiska, któremu na imię: futuryzm „słonecznej" Italii, stanowiąc równocześnie klucz do zrozumienia wiecznie żywej i wiecznie pełnej, aktualności dzieła Wyspiańskiego.

O WYSPIAŃSKIM

WILHELM FELDMAN

Jeżeli u tragików greckich spotykamy się czasem z pojęciem przeznaczenia, przypominającym druzgocące bez winy ślepe fatum (Edyp!), to Wyspiański widzi je, jak człowiek nowożytny. Wieczna krzywda człowieka wyraża się u niego w tym, że

Czego unika, przed czym ucieka
To mu przed oczy żądza zwleka,
Żądza w najgłębszej tajni skryta...

Pojęcie prawie szekspirowskie. Fatum mieści się w n a s... poeta czuje przytem, że stoi przed zagadką. Na jednym miejscu zastanawia się: *kto... dał nienawiść narodom... kto stróżem naszych dusz, rzeźbiarzem naszych ciał.* Naturalista nowoczesny dałby odpowiedź ze stanowiska przyrodniczego; Ibsen np. widzi fatum w prawach przyrody. Wyspiański tu się zatrzymuje: wie tylko, że człowiek jest *krzywdzony*, urodzenie, traf, natura wpaja w człowieka namiętność, skłonność, charakter — winę, za którą mu życie każe pokutować. Czyż to nie tragizm? Czy to nie *wieczna krzywda?* A jednak — tu różni się Wyspiański od Przybyszewskiego — z tym Losem trzeba walczyć. Światopogląd jego jest bowiem heroiczny. Człowiek, mimo że jest ofiarą losu, dźwiga pełną odpowiedzialność. Człowiek, i — tu koncepcja szersza niż u innych poetów — naród. Istnieje bowiem swoboda wewnętrzna, wskazująca prawa i obowiązki. Nie są one jednoznaczne z jakąkolwiek dogmatyczną moralnością. Kto jest tym, czym go uczyniła natura, stoi właściwie poza dobrem i złem. Miarą jest tylko najwyższe prawo, jakie zna poeta: Żywota prawo.

(Ze „Współczesnej literatury polskiej" — 1919 r.)

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

Twórczość Stanisława Wyspiańskiego (1869—1907) przedstawia w całości i w szczegółach taki ogrom i taką różnorodność zagadnień, iż chcąc ująć syntetyczny jej obraz w sposób pełny i samodzielnie pomyślany, trzeba by ogarnąć dziedziny badań bardzo rozległe. Wyspiański miał w sobie jakby renesansowy rozmach. Skupiał w swej umysłowości całokształt życia i sztuki. To było zapewne przyczyną, że — nie znajdując dla swej indywidualności pełnego wyrazu w dziedzinie malarstwa sztalugowego, a wystarczającego pola, gdzie mógłby rozwinąć swe zakrojone na wielką miarę pomysły dekoracyjne — zawczasu zwrócił się do teatru, aby na jego deskach wypowiedzieć się najszerzej. A jeśli Wyspiański trwale zapisał swe imię w poezji, dramacie, teatrze, w malarstwie, sztuce dekoracyjnej, grafice i drukarstwie — jeżeli w twórczości swej zahaczył o muzykę, teorię estetyki, politykę i metafizykę; jeśli w sztuce jego odnajdujemy klasycyzm, romantyzm, wagnerianizm, symbolizm, ekspresjonizm, unanimizm, futuryzm, tradycjonalizm i prekursorstwo — mamy chyba prawo uważać go za jednego z najwięcej uniwersalnych twórców naszych, który na tle tych wszystkich zagadnień, w ramach tych i wielu innych dziedzin, prądów i kierunków, wyrasta jako indywidualność genialna, w całokształcie i aż do najdrobniejszych szczegółów urobiona z jednej bryły samorodnego kruszcu. (...)

Wyzwolenie (którego tytułowe podobieństwo ze *Zwolonem* Norwida nie jest może bez znaczenia) było przede wszystkim obrazem własnego zmagania się poety z trapiącymi go zagadnieniami. Nie szukać tu dokładnie sprecyzowanych poglądów, które by można ująć w systematyczny wykład. Cały akt drugi, będący udramatyzowaniem wielkiego monologu, jest przesycony nawałem tłoczących się myśli, częstokroć sprzecznych lub ledwo zaznaczonych, bez bliższego wytłumaczenia. Myśli te są połączone znowu tylko jednością wzruszeniowego napięcia. Podziw zaś wzbudza, że ta bardzo długa dysputa poety z samym sobą okazała się ogromnie sceniczną, że właśnie rozmowy Konrada z Maskami zajmujące cały akt, w którym się nic nie dzieje, tylko myśli, trzymają widza teatralnego w niesłabnącym zaciekawieniu. Jest to chyba najwięcej uderzający dowód instynktu teatralnego, jaki posiadał Wyspiański w niezwykłym rozmiarze. Również ze stanowiska oceny psychologicznej akt II *Wyzwolenia* przedstawia wyjątkowy obraz inscenizacji przebiegu procesów myślowych w ich niezorganizowanym, dowolnym, lecz zupełnie naturalnym kojarzeniu się uczuciowym. Jest to także najlepiej zrealizowany program artystyczny znacznie późniejszego surrealizmu. Zamiaru takiego Wyspiański na pewno nie miał, bo *Wyzwolenie*, dla którego bodźcem musiało być opracowanie inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza dla teatru krakowskiego (wystaw. 31. X. 1901, tegoż roku wydana w książce), było — jak i *Wesele* — dziełem doraźnego natchnienia, przy czym co widoczne z dochowanych rękopisów — najpierw powstał akt II, ukoczony 4 stycznia 1902 roku, następnie akt III, a w końcu akt I, napisany w kwietniu tegoż roku.

(„Obraz współczesnej literatury polskiej (1885—1933)", 1934.)

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

Poezję Wyspiańskiego przeorały wszerz i wzdłuż pługi komentarzy. Bo ta poezja łatwą nie jest, i on sam nie chciał aby była łatwą; to nie owe dźwięczne

Stanisław Wyspiański: „NOC LISTOPADOWA"
Teatr Polski w Poznaniu 1933. Na pierwszym planie Janina Biesiadecka (Kora) oraz Nuna Młodziejowska (Demeter.)

szumki-dumki Harfiarki z *Wyzwolenia*, rozpływające się w wielkie n i c. Tak samo jak w życiu Wyspiański żąda od nas wysiłku woli, tak samo w poezji swojej żąda ogromnego wysiłku myśli, aby nadążyć za nim w te sfery, w których ona się porusza swobodną stopą jak w swojej przyrodzonej dziedzinie. Poezja Wyspiańskiego jest nieskończenie intelektualną, skomplikowaną, wieloplanową; pełna jest ukrytych myśli, pełna ironii czyhających na nasze wzruszenia Hamletowych „pułapek na myszy", jakie raz po raz zastawia słuchaczom. I jeżeli o kim można ze słusznością użyć wyrażenia, że był człowiekiem z i n n e j planety, to o Wyspiańskim: z jakiejś planety, gdzie atmosferę zamiast powietrza stanowi warstwa czystego tlenu.

A jednak poezja ta działa i działa na wszystkich. Jest to prawdziwe m y s t e r i u m, gdyż dramat, który się rozgrywa w *Wyzwoleniu* dramat tak na wskroś cerebralny, jest, z konieczności, dla większej części słuchaczy, księgą zamkniętą na siedem pieczęci: ale, równocześnie nie ma z pewnością ani jednego, który by nie czuł, iż spełniają się na scenie rzeczy wielkie. Alboż poezję mózgiem się odczuwa? Czyż nie stokroć większy ma w tym udział dźwięk, obraz i ów tajemniczy fluid, który zamknięty w naczyniu Słowa, promieniuje ku widowni teatru, sprawiając, iż po zapadnięciu kurtyny, opuszcza się salę w stanie jakiegoś odurzenia? To są czynniki uchodzące wszelkiej analizie i najsubtelniejsze rozbiory przejdą z a w s z e o b o k samej rzeczy.

(Fragment recenzji „Flirt z Melpomeną" Wieczór pierwszy — 1920 r.)

JÓZEF KELERA

Przed sześćdziesięciu laty miała to być uteatralizowana *Polska współczesna*, prześwietlająca krytycznie i buntowniczo swą narodową rekwizytornię mitów, nicująca tradycję w wielopiętrowym przewodzie oskarżycielskim, szukająca uporczywie drogi i sposobu wywikłania się, *Wyzwolenia:* najpierw *duchowego*, potem narodowego. Wszystko nader enigmatycznie, wszystko pod hasłem *budować i burzyć*... Nie ma już jednak dzisiaj wątpliwości, że z owego *budowania i burzenia*, z całej tej zbitki i plątaniny postrzępionych myśli i obrazów — złych i dobrych, celnych w ironii

Stanisław Wyspiański: „BOLESŁAW ŚMIAŁY"
Teatr Polski w Poznaniu 1936. Reż. Helena Arkawin, Scen. wg wzorów Wyspiańskiego, opr. pod kier. Z. Szpingiera

i gruntownie chybionych w ekspresjonistycznej, mgławicowej symbolice — ostała się w *Wyzwoleniu* przede wszystkim to, co dotyczy samego teatru; samej idei, formy *teatru nowego*. Z wszystkich bowiem znaczeń „wyzwolenia" najoczywistsze, najrzetelniejsze artystycznie i najbardziej tutaj uzasadnione jest po prostu: wyzwolenie teatru.

Wyzwolenie — z czego? Z ciasnej dosłowności, z naturalistycznej, iluzyjnej formuły dziewiętnastowiecznego teatru, który w błogim przekonaniu, że imituje do złudzenia „prawdziwe życie", gubił ze szczętem podstawowe walory teatralności. Teatr bowiem, w swej istocie, nie jest odtwarzaniem — jest tworzeniem; tworzy własną rzeczywistość artystyczną, rzeczywistość teatralną, której maskowanie było naiwne. Tę naiwną iluzję wypadło rozbić: scena jest tylko sceną — jest nią nadal jako miejsce akcji dramatycznej; aktor nie jest postacią, która gra — jest aktorem i pozostaje nim przewdziewając kostium taki czy inny. *Wyzwolenie* jest w swej najgłębszej strukturze demonstracją tej odkrytej na nowo teatralności, zagubionej przez wiek dziewiętnasty.

(fragment recenzji)

TRAGEDIA WIESZCZA

ANDRZEJ WANAT

Wiosną roku 1898 krakowski świat artystyczny doczekał się niespodzianki. Stanisław Wyspiański, dojrzały już artysta, ceniony twórca witraży i franciszkańskiej polichromii, malarz wystawiający swe prace wespół z Rodinem i Böcklinem wydał *Legendę*, swoją pierwszą książkę. Ci, którzy go znali, wiedzieli że nie zadowoli się mianem drugorzędnego dramaturga, że jeśli już wystąpi to zażąda dla siebie miejsca w pierwszym szeregu, obok najgłośniejszych twórców swego pokolenia. Rok 1898 zdawał się nie sprzyjać takim żądaniem. Wszystkie miejsca na literackich piedestałach były już zajęte. Wyspiański jednak spróbował i... poniósł pierwszą pisarską klęskę. *Legendę* dostrzeżono w stercie modernistycznych tomików ale przyjęto niechętnie i, co tu ukrywać, z kpinami. Jak długo jednak można pisywać do szuflady? Rok, dwa, pięć lat... Wyspiański pisał dramaty i chował je do biurka przez lat dziesięć z okładem a chciał być wieszczem. Chciał duszami rządzić, wytyczać bieg historii, chciał sądzić, wyklinać i kanonizować. Musiał więc pisać i musiał wydawać. 26 listopada 1898 roku debiutuje na krakowskiej scenie *Warszawianką* i od tej chwili zaczyna się liczyć. Krakowska publiczność teatralna ceni w nim dostarczyciela patriotycznych dreszczów, krytycy zaczynają nań uważać, jakby lękali się pisarza bezceremonialnie dotykającego spraw Wielkiej Histroii, z którego nie wiadomo co jeszcze wyrośnie. Ale to wszystko jeszcze nie jest sława, sukces zaledwie i to niewesoły. *Warszawianka* miała być w autorskim zamierzeniu kompromitacją zakorzenionego, barwnego mitu o powstaniu listopadowym, atakiem na zwyrodnienia romantyzmu (żywotne przecież jeszcze w czasach Wyspiańskiego), protestem przeciwko idei odrodzenia przez śmierć i mękę, przeciwko *byrońskiej samowoli* i pogoni za pięknem umierania. Może zaważyła tu pieśń, może fakt, że Tadeusz Pawlikowski wystawił rzecz razem z dwoma innymi jednoaktówkami, tyleż głupawymi co i łzawymi, ale ogromna część widowni odczytała *Warszawiankę* akurat opacznie i tylko nieliczni zrozumieli tragiczny sens, opadających na scenę w finale sztuki, czarnych całunów. *Warszawianka* jest ważnym punktem w rozwoju twórczym Stanisława Wyspiańskiego. Od niej bowiem rozpoczyna się to „wyspiańskie" szukanie dróg oddziaływania społecznego, od *Warszawianki* począwszy należy liczyć tragiczne, syzyfowe próby jej

autora przekazania własnej ideologii społeczeństwu, nagłe odmiany poetyk, konwencji i sztafaży przy niezmieniającej się i wręcz obsesyjnej problematyce. Szekspirowska koncepcja *teatru — pułapki na myszy*, tak ważna i znamienna dla *Wyzwolenia*, znalazła tutaj, po raz pierwszy swoje zastosowanie. Chcieliście patriotycznego widowiska, zdaje się mówić Wyspiański, — oto jest, tyle że jego bohaterowie będą winni i straszliwie odpowiedzialni za śmierć jednostek i całych dywizji. W *Warszawiance* po raz pierwszy zostaje też wyłuszczona jedna z naczelnych prawd jakie Wyspiański chciał przekazać społeczeństwu: idea pomyślana, z chwilą gdy poczyna się urzeczywistniać, staje się różną od swego pierwowzoru a często wypraną z wszelkiej wielkości. Późniejsze dramaty Stanisława Wyspiańskiego, takie jak *Protesilas i Laodamia, Lelewel, Klątwa*, nareszcie także i *Legion* nie są niczym innym jak tylko powieleniem historiozoficznych i filozoficznych dylematów *Warszawianki* przy jednoczesnym poszukiwaniu poetyki właściwej późniejszym dziełem autora *Nocy listopadowej*.

Kierunek ataku Wyspiańskiego pozostaje niezmieniony, tylko adresaci tego ataku, dekadenci, hurrapatrioci i polityczni metafizycy, odwracający się dotychczas plecami, że to niby nie o nich mowa, zaczynają powoli dostrzegać istotę sporu, aby się skulić nareszcie pod razami *Wesela*. Z *Weselem* przyszła do Wyspiańskiego sława. Wcześniej, jak pisał Adolf Nowaczyński, *traktowało się dramaturgię Wyspiandra z respektem, ale z zastrzeżeniami a nie bez sarkazmu... Stawiało się go za Tetmajerem, Rydlem, Żuławskim, gdzieś obok Rittnera, przy Micińskim*. Z dniem 16 marca 1901 roku stał się wieszczem; wieniec z liczbą 44, ofiarowany mu na premierze był już tylko wielce znaczącym gestem. *Wesele*, choć przez wielu błędnie rozumiane, przez innych zwalczane, nie mogło pozostać niezauważone ani zbagatelizowane. Było obelgą rzuconą w twarz w siłą manifestu, z sarkazmem patrioty — wszystkim, całemu narodowi, wszystkim oskarżonym.

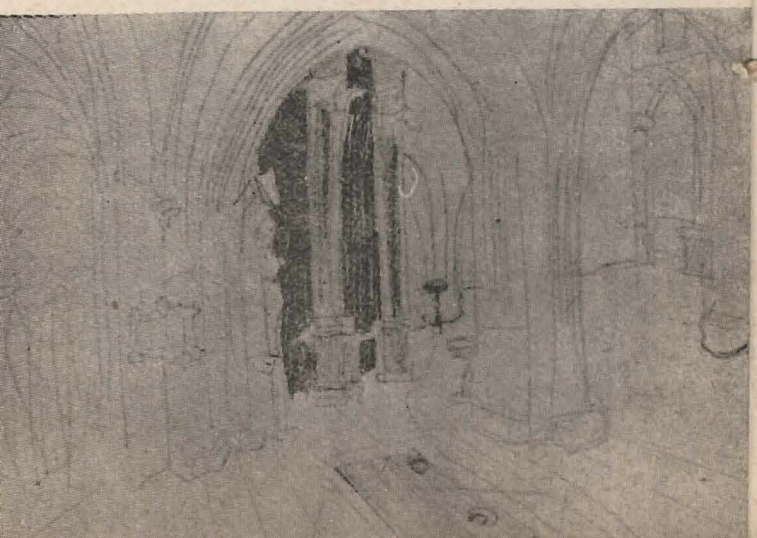
O Wyspiańskim pisano już książki, recenzje z przedstawień *Wesela* sięgały objętości broszur a sam dramat czytywany był z równie wielką uwagą przez Polaków co i przez pruskich i rosyjskich cenzorów. Dotychczasowa twórczość Wyspiańskiego to jednak tylko inwektywy i negacje. Wyspiański feruje wyroki, odmierza kary, potępia. Od czasów młodzieńczego *Daniela* (wydanego dopiero pośmiertnie) nie próbował potępianym bohaterom przeciwstawiać wyraźnej kontrpropozycji ideowej. Nieliczna, ale zdecydowana opozycja wobec *Wesela* zmuszała jednak do ingerencji. Obrana pozycja wieszcza, pociągała w konsekwencji za sobą konieczność prezentacji własnego programu politycznego. Wyspiański, uważny czytelnik romantyków, dobrze o tym wiedział i gotował się do takiego wystąpienia od dawna.

W *Legionie*, wydanym na rok przed premierą *Wesela*, utworze o wyraźnych akcentach antymoderni-

stycznych, starał się przeprowadzić rewizję odziedziczonych i zniekształconych przez pokolenie końca wieku, tradycji romantycznych. Zatatrzony w ideę męki krzyżowej bohater tego dramatu, Mickiewicz, będący zarazem pierwowzorem postaci Geniusza z *Wyzwolenia*, został ukreowany na podobieństwo młodopolskich wyobrażeń wodza rzymskiego legionu, których wyrazicielami byli wówczas m. in.: Artur Górski, Miciński i Przybyszewski. Potępienie Mickiewicza z *Legionu* nie jest więc napaścią na romantyzm, ale próbą zburzenia modernistycznej legendy Mickiewicza, mitu groźnego bo passywistycznego, zamrażającego, zdaniem Wyspiańskiego, wszelkie działanie. *Legion* nie jest jedynym etapem przygotowań Wyspiańskiego do *Wyzwolenia*. Krótko po sukcesie *Wesela*, Wyspiański zabrał się do pracy nad pierwszą polską inscenizacją *Dziadów*. Kreślił wiele. Wierność Mickiewiczowi nie była dlań zasadą od której nie ma odstępstwa. Gustawa-Konrada przedstawił takim, jakim sam chciał go zobaczyć. Konrad był dla niego bohaterem narodowym, prorokiem i buntownikiem. Gustaw zaś interesującym o tyle, o ile jego sentymentalizm, wertheryzm i romantyczne marzycielstwo zasługiwały na potępienie, o ile później zapowiadał Konrada. 31 października 1901 roku, w kostiumie Gustawa, wszedł na krakowską scenę Andrzej Mielewski. Przeszło rok później, w dniu 28 lutego 1903 roku, ten sam znakomity aktor, włożył na siebie płaszcz Konrada.

Na scenę przy placu św. Ducha powrócił mickiewiczowski Konrad. A co by to było, zdaje się myśleć kreator Wyspiański, gdyby ten romantyczny heros powrócił i znalazł się w innej, odmiennej rzeczywistości, rzeczywistości mojego pokolenia z przełomu wieków... (korespondencja pisarza dostarcza aż nazbyt wielu

Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji do „*Wyzwolenia*"



przykładów takiego właśnie sposobu myślenia Wyspiańskiego). Czego by chciał? Polski — ale jakiej? Powrócił by Erynnisem, bo każde myślenie o Polsce jest męką równą Edypowej i Orestesowej. Tłum, który napotka w teatrze, bezimienną czerń robotników, będzie groźny ale ślepy i niezdolny do czynu. Konrad już wie, że będzie musiał sam *walić młotem*. Na początku pierwszego aktu Konrad poniesie pierwszą porażkę, bo Wyspiański lęka się tłumów, jego filozofia dziejów zna tylko destrukcyjną działalność mas. Konrad jest już sam na sam z teatrem — za chwilę przekona się, że to miejsce dość obszerne by w *nim myśl polską zamknąć*, jest skażone, zarażone sztampą ckliwości i fałszywego patosu, że teatr jest tylko śmietnikiem emblematów narodowych i wyświechtanych frazesów, że działać tam można tylko gestem. Muza i Reżyser wiedzą jak należy zagrać widowisko na temat *Polski współczesnej, by naród mógł się bawić* i Konrad zgodzi się na ich teatr, mało, sam zacznie go tworzyć, tyle że z sarkazmem i straszliwą ironią właściwą Wyspiańskiemu zastawi tam hamletową *pułapkę na myszy* — sam obejmie główną rolę. Na spowiedź, program Wyspiańskiego jeszcze czas, bo Konrad schodzi ze sceny. Następuje wielka parodia teatru, jakże odkrywcza w swoim teatralnym reformatorstwie i wielki sąd nad współczesnością. Wyspiański jest inkwizytorem. Na scenę wejdzie korowód postaw znienawidzonych przez autora *Wyzwolienia*, reprezentanci sarmackiego, fałszywego solidaryzmu społecznego i stańczykowskiej obłudy, patriotycznej tromtadracji i klerykalizmu, twórcy *poezji grobów* i polityczni mitomani, wreszcie *przychodzi ten, co wszystkim włada*, wódz tych wszystkich Karmazynów, Hołyszów, Prezesów, Samotników i Przewodników — Geniusz.

Konrad, oczekujący za kulisami na swoje miejsce w granej sztuce, otrzymał przeciwnika w chwili gdy toczył bój z Maskami.

Akt drugi *Wyzwolenia*, tzn. dyskurs Konrada z Maskami, sprawia niemal zawsze największe kłopoty inscenizatorom. Nie jest bowiem rzeczą łatwą teatralizować surową i brutalną publicystykę, i to publicystykę niepozbawioną płycizn intelektualnych, na które łatwo wpaść zwłaszcza wtedy, kiedy się je ogląda z odległej Wyspiańskiemu perspektywy drugiej połowy XX wieku. Trudno też ułożyć fabułę *Wyzwolenia* jako ciąg perypetii dramatycznych następujących po sobie zgodnie z ogólnie przyjętą chronologią, podobny temu łańcuchowi wydarzeń z jakim mamy do czynienia w dramatach Fredry, Bałuckiego czy Zapolskiej. Kiedy więc i gdzie, Konrad walczy z Maskami, albo — kiedy i gdzie Wyspiański prezentuje swoją ideologię? Odpowiedź na drugie pytanie jest mniej istotna, łatwo przecież zrozumieć, że terenem Konradowych zmagań jest teatr jego duszy (*on jeden sceną duszy włada*). Pierwsze nastręcza więcej kłopotów. W przekonaniu piszącego te słowa, Konrad rozmawia z Maskami w tym samym czasie, w którym na

scenie trwa spektakl *Polski współczesnej*, wtedy kiedy oczekuje na dźwięk tam-tamu, będący dlań sygnałem do powrotu na scenę. Bohater *Wyzwolenia* wie o tym, że będzie miał przeciwnika („*Będzie bohaterem: kto wejdzie z wieńcem u czoła*" — mówi mu w pierwszym akcie Muza) i teraz w starciach z obcymi mu poglądami gotuje się do walki, *uszlachtenia swoją myśl*, Konrad cieszy się całkowitym poparciem Wyspiańskiego, nadszedł więc czas zapowiadanej spowiedzi wieszcza. Program Wyspiańskiego, głoszony ustami Konrada, dotyczy Polski; — tej która jest, rozdzielona granicami kordonami — i tej która będzie, państwem jak inne, z polskim rządem i cenzurą. Wyspiański jest realistą politycznym, *Matematyka i statyka myśli* winna wyprzeć mesjanistyczne mrzonki trzymające naród w bezruchu i martwocie oczekiwania na dziejowy cud. Polskość, poczucie narodowości, nie zmieści się w ramach deklaracji i manifestów, musi być wewnętrzną własnością jednostek. *Nie będziesz wzywał imienia Polski naderemno!* — powiada Konrad do jednej z Masek. Sztuką zaś, poezją nie jest rymowane wróżbiarstwo z *mgieł oparnych, złotego tęczy łęku*, modernistyczne pławienie się w nastrojowości. Sztuka jest w życiu, w codzienności, *Poezją nie są wiersze, Artystami są wszyscy*. Dawne ideały pomarły, starły się na miazgę, trzeba je zniszczyć do końca i trzeba stworzyć nowe wartości. Wyzwolenie się Konrada jest przewartościowaniem świata, jest działaniem destrukcyjnym i konstrukcyjnym jednocześnie dokonanym w rozterkach i hamletycznych zadumach nad sensem istnienia i przemijania. Wyzwolić się *jest to zabić siebie... siebie, tego który jest... Bez wystrzału i bez trucizny, której się zażywa*. Wyzwolenie przez śmierć samobójczą nie istnieje. Umierać trzeba w czynie i wtedy śmierć będzie przypadkową i nieuchronną zarazem. Konrad dokonał własnych wyzwolin. Ale Konrad jest polskim Edypem; tak jak i tamten antyczny, rozwiązał sfinksowe zagadki, odszukał prawdę i jak tamten, sofoklesowy Edyp, poniesie klęskę. Zbliża się czas wyzwolin narodu. Czynu tego ma dokonać Konrad, on jeden ma prawo przejąć z rąk Hestii płonącą pochodnię, symbol realnego, ziemskiego biologizmu życia. Konrad jest wodzem narodu zapatrzonym we własną religię. Kiedy uderza w tam-tam nie będzie już pamiętał, że biegnie na scenę. Sztuka pt. *Polska współczesna* stała się dla niego rzeczywistością. Geniusz prowadzi naród do zguby, łudzi mitycznym majakiem Polski, kusi mirażami wiecznego pokoju, Nirwany... A kimże jest ten Geniusz, monumentalny przeciwnik Konrada, moloch pożerający ludzkie sumienia, zniewalający do marzeń *o innym lepszym świecie*, prorok odrodzenia przez śmierć i mękę? Geniusz, stworzony na podobieństwo jednego z niezrealizowanych ale powszechnie znanych projektów pomnika Mickiewicza, wypowiadający dokładnie te same słowa co i bohater *Legionu*, jest symbolem tradycji romantycznego myślenia, tradycji zwulgaryzowanych i doprowadzonych do absurdu przez społeczeństwo

drugiej połowy XIX wieku. Podobnie jak w *Legionie* tak i w *Wyzwoleniu*, inwektywy Wyspiańskiego nie są więc wymierzone przeciwko romantyzmowi, ale przeciwko jego zwyrodnieniom. Walka Konrada z Geniuszem ma na widoku oczyszczanie kanonów polskiego myślenia politycznego. Konrad dokona tej rewizji, pokona Geniusza i ogłosi swój manifest aktywizmu oparty na nowych mitach — woli, mocy i narodu, zdejmie z narodu klątwę widzenia rzeczywistości przez *pryzmat poezji*...

Tutaj zapadła kurtyna,
ale jest to kurtyna z grozy.
Sztuka grana się kończy.

Zaczyna się tragedia Konrada. Zapomniał i nie chce w to uwierzyć, że w teatrze nie można wyzwolić narodu, że wszystko jest ułudą, udaniem, blichtrem, że pochodnia jest *światłem na drucie*. Stary aktor przypomni mu co jest czynem, a co iluzją czynu. Od tej chwili Konrad znów wie napewno, że Erynie powrócą. Nie może przestać myśleć o Polsce i w swoim działaniu nie może przekroczyć zaczarowanego koła sztuki. Jego własne wyzwoliny na nic się nie zdadzą, jego ideologia okazała się artystyczną utopią.

Tragedia Konrada jest także tragedią autora *Wyzwolenia*. Począwszy od roku 1893, Wyspiański przygotowywał się do objęcia funkcji narodowego wieszcza i temu celowi podporządkował całą swoją dotychczasową twórczość. Teraz kiedy już uznał, że nadszedł właściwy czas na przekazanie społeczeństwu pozytywnego programu działania, napissał dramat o własnej niemocy. Uszanujmy tę chwilę szczerości — nie zawsze się wieszczem przydarza.

EURYPIDES

(r. 480—406 p.n.e.), urodzony na Salaminie w roku sławnej bitwy, najmłodszy z trójcy wielkich tragików ateńskich. Wielokrotnie współzawodniczył z Sofoklesem (od którego był nieco młodszy) w zawodach dramatycznych i przeważnie bywał przez niego zwyciężany. Mimo że nie brał czynnego udziału w życiu politycznym, był ustawicznie celem ataków ze strony poetów komicznych głównie ze względu na swe poglądy filozoficzne i nowatorstwo w poezji dramatycznej. Na starość zdecydował się opuścić Ateny, gdzie nie znalazł zrozumienia, przyjął zaproszenie króla Macedonii Archelaosa i udał się w r. 408 do Pelli, gdzie w dwa lata potem umarł, na kilka miesięcy przed Sofoklesem. E. napisał 92 dramaty, z których zachowało się 17 tragedii, 1 dramat satyrowy i ok. 1000 fragmentów. Po raz pierwszy wystawił tragedię w r. 455, były to niezachowane *Peliady*. Nie znamy dat wystawienia wszystkich jego tragedii. A oto tytuły zachowanych sztuk: *Alkestis, Andromache, Bakchantki, Błagalnice, Elektra, Fenicjanki, Hekabe, Helena, Herakles, Heraklidzi, Hipolit, Ifigenia w Aulidzie, Ifigenia w Taurydzie, Ion, Medea, Orestes, Trojanki* oraz tramat satyryczny *Cyklop*. W przeciwieństwie do pobożnego, tradycyjnie myślącego i artystokratycznie usposobionego Sofoklesa, E., wychowanek filozofów-materialistów i sofistów, wyznawał poglądy postępowe i demokratyczne. Wielokrotnie atakował on tradycyjną religię apollińską, ujawniał niemoralność bogów, podważał wiarę w boskie pochodzenie instytucji państwowych i norm regulujących postępowanie ludzkie; podobnie jak sofiści był zdania, że prawo natury silniejsze jest od prawa umownego i konflikt między tymi prawami niejednokrotnie przedstawiał na scenie (np. w *Hipolicie*). Zwalczał przesądy o nierówności między kobietą i mężczyzną i dowodził, że nie ma różnicy między człowiekiem wolnym a niewolnikiem. Wojnę peloponeską uważał za tragiczne nieporozumienie, patrzył trzeźwo na zaborczość ateńską i na cyniczne nieraz postępowanie Aten wobec podbitej ludności; te swoje poglądy wyraził w takich tragediach, jak *Trojanki* czy *Helena*, których tematyka jest tylko pozornie mitologiczna. Kładł on duży nacisk na uzasadnienie psychologiczne postępowania swoich bohaterów i wykazał szczególne mistrzostwo w rysowaniu postaci kobiecych.

(Mała Encyklopedia Kultury Świata Antycznego)
(Eurypides — fragmenty)

O EURYPIDESIE:

J. W. Goethe: Ale oczywiście, aby odczuć i uznać w drugim wielką osobowość, trzeba samemu także coś reprezentować. Wszyscy, którzy odmawiali Eurypidesowi wzniosłości, byli pospolitymi zjadaczami chleba, niezdolnymi do takiego wzlotu, albo też bezwstydnymi szarlatanami, chcącymi w oczach całego świata uchodzić za coś więcej, niż w istocie byli, co im się też niekiedy udawało.

Z listu do Fryderyka Schillera 13. II. 1831

●

Stanisław Wyspiański o personifikacji tragedii na krakowskiej kurtynie Siemiradzkiego: Gdyby on u Eurypidesa poznał serdeczną żałość Hekaby i Trojanek, na gruzach Troi leżących w prochu i rozpaczających, Alcestę, Fedrę, Iona..., byłby inaczej pojął tragiczność.

●

Artur Sandauer ...znaczne partie Eurypidesowego dzieła są dyskusją z rozmaitymi formami konserwatyzmu: społecznego, religijnego, literackiego. Dla celów polemicznych wyrzeka się on niekiedy... scenicznej iluzji, zwracając się bezpośrednio do widzów, dzieje się tak zwłaszcza w prologach, gdzie aktor daje obecnym prehistorię tego, co za chwilę nastąpi — ekspozycję dramatu.

Jednolitość akcji rozbijają u Eurypidesa nie tylko publicystyczne czy epickie wstawki, ale także specyficzna technika zakończeń. W spuszczonym przez ma?chinę teatralną koszu zjawia się bóstwo *deus ex machina*, które rozsupłuje węzeł intrygi. W swym dążeniu do uczłowieczenia mitu musi bowiem nasz poeta — znaleźć dla spiętrzonych powikłań jakieś *ludzkie* rozwiązanie, którego drogą naturalną osiągnąć nie sposób. Technika ta rzuca — nawiasem mówiąc — paradoksalne światło na mechanikę losu: trzeba *boskiej* interwencji, aby z tragicznej sytuacji znaleźć *ludzkie* wyjście.

Fragment wstępu do „Elektry" Eurypidesa
w przekładzie Artura Sandauera PIW, 1963

Eurypides
„BACHANTKI"

Teatr Wielki
Lwów 1933

(Alcestis)
WANDA
SIEMASZKOWA

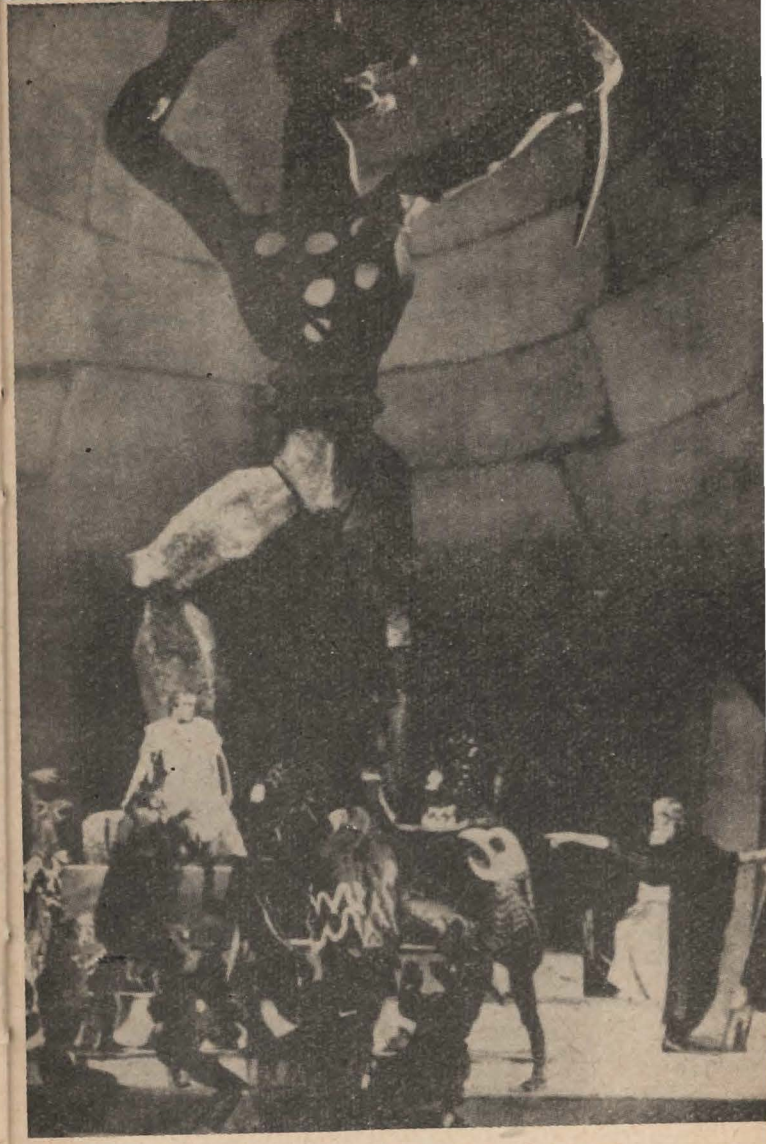
SARTRE

Sartre, filozof, eseista, powieściopisarz, dramaturg, [...] nie jest przywódcą szkoły literackiej szukającym usprawiedliwienia filozoficznego dla swoich tendencji (jak niegdyś naturaliści i symboliści), ale flozofem, który posłużył się literaturą jako formą wykładu, aby być lepiej zrozumianym.

Trzeba przypomnieć tutaj pokrótce kilka myśli, które Sartre chce zilustrować w swoich powieściach. Według niego skoro Bóg nie istnieje, człowiek zjawia się w świecie absurdalnym, który — tak jak człowiek — nie ma racji bytu, ani celu; rodząc się istota ludzka nie stanowi zmaterializowania esencji duchowej istniejącej uprzednio, jest — ściśle biorąc — niczym. Jest ciałem nierozerwalnie złączonym ze świadomością, która staje się uchwytna tylko wówczas, kiedy wypełnia się jakąś treścią, jest jak gdyby *próżnią, dziurą bytu* zalewaną ciągle przez postrzeganie zmysłowe albo myśli. Ale świadomość ta ma pewien atrybut: wolność wyboru. Człowiek ma całkowitą swobodę budowania swojego życia według własnego uznania, nie musi pytać o radę ani bóstwa, ani *natury ludzkiej,* które nie istnieją. Zawrotne poczucie tej całkowitej wolności i obawa przed odpowiedzialnością, którą pociąga za sobą korzystanie z niej, skłaniają większość ludzi do tworzenia sobie za wszelką cenę osobowości sztucznej, uświęconej społecznie, wytyczającej im drogę postępowania. Sartre podejmuje inwektywy Malraux i Bernanosa przeciw tym tchórzom i faryzeuszom. Bohater, według niego, wybiera spontanicznie — poza wszelkim konformizmem — czyn, który go naprawdę wyraża. Ponieważ jednak wybór ustawicznie podlega rewizji, konformista może w każdej chwili przedzierzgnąć się w bohatera, bohater wpaść w konformizm...

W ostatecznym rachunku każdy z nas jest tylko sumą swoich czynów. Jesteśmy tym, czym się sami czynimy. W tym sensie należy rozumieć słynną formułę: *Egzystencja poprzedza esencję.* Sartre dodaje: *I ją tworzy.*

P. Tuffrau
(Historia literatury francuskiej — fragment)



Jean-Paul Sartre: „Muchy"
Teatr Dramatyczny w Sztokholmie 1945. Reż. Alf Sjöberg, Scen. Eric Grate

O ADAPTACJI TROJANEK

JEAN-PAUL SARTRE

W momencie gdy Eurypides pisze *Trojanki* wierzenia przeobraziły się w mniej lub bardziej podejrzane mity. Nie będąc jeszcze w stanie obalić dawnych bożków, krytycyzm Ateńczyków sili się już na ich kontestację. Przedstawienie zachowało jeszcze swój rytualny charakter. Ale publiczność interesuje się już bardziej tym, jak się mówi, niż tym, co się mówi ze sceny, i oceniając okiem znawcy wykonanie tradycyjnych tyrad doszukuje się w nich nowego już znaczenia. Tragedia zamienia się nieuchwytnie w rozmowę, w pół słowa rozumianą, o wytartych komunałach. Eurypides używa tych samych na pozór wyrażeń, co jego poprzednicy. Ale ponieważ widz już w nie nie wierzy lub też mniej w nie wierzy, brzmią one inaczej, znaczą co innego. Weźcie sztuki Becketta czy Ionesco, proceder jest podobny: polega on na używaniu komunału, by rozsadzić go do wewnątrz, a zamiar ów tym lepiej się uda przeprowadzić im bardziej komunał będzie ewidentny i jaskrawy. Publiczność ateńska przyjmowała *Trojanki*, podobnie jak publiczność mieszczańska przyjmuje dziś *Godota* czy *Łysą śpiewaczkę*: uszczęśliwiona z tego, że słyszy komunały, ale świadoma jednocześnie, że uczestniczy w ich rozkładzie.

Stąd pierwsza poważna trudność dla tłumacza. Jeśli, wierny dosłowności, mówić będę o *jutrzence białoskrzydłej* lub Atenach *błyszczących jak oliwa* widz odniesie wrażenie, że przemawiam do niego językiem osiemnastowiecznym. Będę prawił komunały: ale widz francuski a n n o 1965, nie rozumiejący, co się za nimi kryje — ponieważ kontekst religijny i kulturowy tych wyrażeń jest dla niego niemy — będzie przyjmował je dosłownie. Na tym polega wada tłumaczenia, skądinąd doskonałego, opublikowanego w serii klasyków Guillaume Budé: służy ono afirmacji komunału, a nie jego destrukcji. Za czterysta czy pięćset lat aktorzy, którym przyjdzie do głowy wystawić Becketta lub Ionesco, będą mieli do czynienia z podobną trudnością: w jaki sposób zaznaczyć dystans, jaki istniał w swoim czasie między publicznością a tekstem? Pomiędzy tragedią Eurypidesa a społeczeństwem ateńskim V wieku przed naszą erą zachodzi właśnie taki skomplikowany stosunek dystansu, który dziś obserwować możemy już tylko z zewnątrz. Nie wystarczyło przetłumaczyć sztukę, by stosunek ten uwidocznić, musiałem ją a d a p t o w a ć.

Nie mogło być mowy o zwyczajnym naśladowaniu stylu Eurypidesa; z drugiej strony transpozycja na współczesną potoczną francuszczyznę była niemożliwa, gdyż tekst powinien był również zachować swój dystans w stosunku do dzisiejszego widza. Postanowiłem więc uciec się do takiego języka poetyckiego, który, zachowując podniosły charakter oryginału i jego walory retoryczne, pozwoliłby na pewne przesunięcia akcentów. W istocie, zwracając się do widza swojej epoki, który rozumie go w pół słowa, i choć przestał już wierzyć w piękne legendy, lubi jeszcze, by mu je opowiadano, Eurypides może sobie pozwolić na efekty humorystyczne i wyrafinowanie ozdobne słownictwo. Wydało mi się, że dla osiągnięcia tego samego efektu powinien był użyć mniej niszczycielskiego języka: niech publiczność najpierw zacznie traktować legendy na serio, później dopiero ukażemy ich pustkę...

...Sztuka kończy się w aurze całkowitego nihilizmu. To, co Grecy odczuwali jako ledwie wyczuwalną sprzeczność — sprzeczność świata, w jakim przyszło im żyć — my, oglądający ten dramat z zewnątrz, odczytujemy jako protest i negację. Usiłowałem w swojej adaptacji podkreślić ten zwrot końcowy: rozpacz Hekuby w ostatnim obrazie jest odpowiedzią na okrutny wyrok Posejdona. Bogowie zginą razem z ludźmi i ich wspólna śmierć jest jedyną nauką wypływającą z tej tragedii Eurypidesa.

Przełożył:
JERZY LISOWSKI
(fragment)

ROZRZUTNIK TALENTU

DOBROCHNA RATAJCZAK

W jednym z wywiadów Zygmunt Kawecki powiedział: *Nie chcę zaprzęgać czwórki czarnych koni i ciągnąć ponurego karawanu życia z kilkoma scenicznymi nieboszczykami.* Oświadczenie to można by poczytać za hasło sztandarowe dramaturga, gdyby jego twórczość sceniczną ograniczyć jedynie do *szeroko roześmianych* fars i komedii, z których znali go nade wszystko bywalcy teatralni już w okresie międzywojennym, przekreślając jednym wzruszeniem ramion wcześniejszy dorobek Kaweckiego. Poza nielicznymi recenzentami teatralnymi rzadko kto pamiętał bowiem, że nie pod takim hasłem wkraczał autor *Dramatu Kaliny* na deski sceniczne i że nie takie patronowały jego startowi teatralnemu Muzy. „Etat" nadwornego dostawcy burlesek to wszakże, w istocie, dopiero przypadłość lat trzydziestych, kiedy to dzięki świetnej obsadzie aktorskiej jego najsłabsze nawet sztuczydła szły kompletami i święciły tryumfy na wielu scenach.

Inaczej rzecz się miała trzydzieści lat wcześniej, u początku wieku, w latach dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego w teatrze lwowskim i poetyckiego *rządu dusz* sprawowanego przez Stanisława Przybyszewskiego. Oto pewnego dnia zjawił się w teatrze *podrzędny urzędniczyna pocztowy czy też suplent gimnazjalny... z prośbą o przyjęcie go do pracy jako suflera*, a w rok później dwudziestosześcio-letni sufler — zadebiutował po raz drugi w „swoim" teatrze, tym razem — jako autor. Widocznie „podpowiadanie" wyszło młodemu adeptowi na dobre i zamiast cudzych słów wolał podsunąć aktorom własne. Jakby tam nie było, start sceniczny Kaweckiego wypadł okazale a młodego autora okrzyknięto *nadzieją polskiej literatury dramatycznej* — który — *obok Kisielewskiego pierwszych utworów zarysował się jako jeden z wybitniejszych talentów realistycznych.*

Trzeba zresztą przyznać, że w myśl chwalebnej ówczesnej zasady, by debiutantów wystawiać z podwójnym staraniem, *Dramat Kaliny*, bo o tej przecież sztuce mowa, miał obsadę znakomitą. Wystąpili tu, między innymi, Kazimierz Kamiński, Gabriela Morska, Ludwik Solski, Władysław Roman, Maksymilian Węgrzyn, reżyserował zaś „sam" dyrektor Tadeusz Pawlikowski.

Dramat Kaliny powstał zapewne z doświadczeń osobistych, uzupełnionych lekturą *Karykatur* Kisielewskiego, przyniósł jednak niebanalne ujęcie arcymodnego w okresie Młodej Polski tematu: stosunku artysty do życia, tak różnorodnie rozwiązywanego w literaturze dramatycznej od *Giocondy* (d'Annunzia) aż po *Człowieka z budki suflera* Tadeusza Rittnera. Debiutujący pisarz nie miał więc zadania łatwego, mimo to w długą galerię *pokłóconych z życiem* artystów, powstających na tym tle trudności rodzinnych, trójkątów i czworoboków małżeńskich potrafił wpisać jeszcze jeden wariant z wielu względów interesujący. To nic, że postacie dramatu obdarzone zostały typową sumą cech, że galeria artystów-wykolejeńców, potraktowana z dobrotliwym uśmieszkiem buntuje się iście po młodopolsku przeciwko zatęchłemu światkowi sfilistrzałych mieszczan, że schematyczny jest konflikt i wymowa sztuki. Ważne stało się bowiem nowatorskie potraktowanie tematu z postawieniem w centrum akcji autora, poety i dramaturga Kaliny, który przeżywa na scenie swój dramat i pisze go równocześnie, planując dalszy ciąg zdarzeń jak gdyby na oczach publiczności. Toteż zwłaszcza ze względu na swoją strukturę sztuka ta pozostała do dzisiaj najwartościowszym utworem w dorobku Kaweckiego i wymagałaby właściwie osobnego omówienia.

Późniejsze przedsięwzięcia tego dramaturga nie potwierdzają jednak wysokich aspiracji, ambicji ani talentu, a więc tego wszystkiego, co zdawał się obiecywać jego głośny debiut. Kawecki przerzuca się co prawda ze skrajności w skrajność, próbuje różnych form, rodzajów, pomysłów, przechodzi od komedii do farsy, od makabreski do *fantazji dramatycznej*, niemniej sukcesu *Dramatu Kaliny* ani jej poziomu nie zdołał już osiągnąć.

Nic dziwnego, że zasłużył sobie w końcu na miano *największego rozrzutnika talentu, jakiego posiadamy w Polsce* wysunięte przez Jana Lorentowicza.

Przypatrzymy się zatem bliżej *rozrzutnikowi* tego talentu, czy raczej — marnowanym bezwiednie szansom.

Po bardzo słabych *Widziadłach* (wystawianych przez Teatr Miejski we Lwowie w 1903 roku) i *Pająku* (granym na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie w 1905 roku) Teatr Miejski w Krakowie przedstawił w 1907 roku *Szkołę* (graną równocześnie na scenie warszawskich Rozmaitości) utwór pokrewny wcześniejszym niemieckim komediom Maksa Dreyera *(Kandydat na profesora)* i Ottona Ernsta *(Flashmann jako wychowawca)*. Zresztą żywotność tematu *szkoły*, zdaje się być niezniszczalna i co jakiś czas powraca na deski teatralne. Ograniczając się do okresu międzywojennego można by wspomnieć chociaż o *Młodym lesie* (z roku 1916) Jana Adolfa Hertza czy *Sztubie* (z 1931 roku) Kazimierza Leczyckiego. Nie była to więc i w wypadku Kaweckiego propozycja dużego formatu, trudno też konflikt najlepszego ucznia w klasie z okrutnikiem-nauczycielem uważać za odkrywczy. Stąd chłodne na ogół przyjęcie sztuki przez krytyków, którzy klasyfikują *Szkołę* do grupy utworów sentymen-

talnych (Władysław Rabski), zarzucają jej oparcie się na kinematograficznym ciągu obrazków rodzajowych (Jan Lorentowicz) czy wręcz — z perspektywy dziesięciu lat — umieszczają ją w lamusie sztuk zapomnianych (Marian Szyjkowski), a powodzenie u publiczności tłumaczą chwytliwością samego tematu (jest to wszak okres zaborów i *sprawa szkolna* była *najboleśniejszą troską naszego życia społecznego*) i doskonałą obsadą aktorską.

Być może pod wpływem krytyki i modnych prądów literackich Kawecki odwraca się nagle od obrazków rodzajowych i pisze *Gościa upartego* (wystawianego na scenie Teatru Rozmaitości w 1918 roku), makabryczną nieco farsę, w której próbuje w nieśmiały jeszcze sposób wyjść poza realizm — oraz *Balwierza zakochanego* — stylizowaną *fantazję dramatyczną* wystawioną z wielkim hałasem i przy zagorzałych napaściach krytyki przez Redutę w 1921 roku. Czegóż nie wypisano wówczas na temat Kaweckiego! Że jego *najbezmyślniejsza zabawa* obraża dostojeństwo śmierci (to na marginesie *Gościa upartego*), że w postaci *zamaskowanego realisty wdarł się nocą do przybytku poezji bez patentu* (to przy okazji *Balwierza zakochanego*). Wśród obelg jakie zebrała zwłaszcza druga z wymienionych sztuk do najłagodniejszych należały określenia dramatu jako *łzawej i pretensjonalnej wymędrkowanej bajki* (Władysław Rabski), *tworu o zwichniętej kości pacierzowej* (A. Zgórski), *tańca majaków i... majaczeń* (Emil Breiter) czy po prostu jako *nic, po trzykroć nic!* (Wilam Horzyca).

Nie oszczędzono nawet Reduty za wysiłek scenograficzny, oprawę, powiększające *dysproporcje między wartością utworu a wartością teatralnej realizacji.*

I tak *odpędzony od wrót raju*, jak pisze o nim nie bez sympatii Irzykowski, został Kawecki zapchany *w dawną dziurę realistyczną.*

W tej sytuacji nie wypadało Kaweckiemu uczynić nic nadto, jak grzęznąć nadal w realistycznym dramacie bądź uciec w służbę do bardziej łaskawej — Talii. W tempie błyskawicznym powstaje teraz cała seria mniej lub bardziej udanych fars, takich jak *Poczekalnia pierwszej klasy* (1925), *Ludzie tymczasowi* (1926), *Fura słomy* (1927), *Para nie para* (1929), *Droga do piekła* (1931). Decyzja ta okazała się wkrótce katastrofalna w skutkach. Farsy nie zaliczało się przecież na ogół do *utworów literackich*, za fundamentalne jej założenie przyjmowano jedynie następującą umowę między publicznością i autorem: *każdy z widzów zrzeka się z góry pretensji literackich i intelektualnych za cenę śmiechu;* przy tym gatunek ten żywił się całym szeregiem schematów, powielanych i kombinowanych nieustannie sytuacji, poza który nie można było się wydostać, grając w istocie — według trafnej uwagi Bruno Winawera — właściwie wciąż tę samą sztukę, tyle że pod różnymi tytułami.

Kawecki nie broni się zatem przed prawami farsy,

na odwrót, pogrąża się w nich po uszy, powtarzając ograne motywy i usiłując przy ich nikłym ogienku wypiec przezabawną farsę doskonałą graną w jakimś *wielkim cyrku* gdzie widz mógłby przeciwstawić *aktualnemu 15% smutkowi — 15% dodatek wesołego zapomnienia.* Teksty fars, konstruuje pisarz jako libretto, scenopis, co dawało aktorom dużą szansę improwizacji i swobody w podejściu do roli i poszczególnych kwestii. Wydawało się, że w oparciu o tę praktykę, stworzy Kawecki choćby interesującą teorię, której szczątki przedstawił w odpowiedzi na ankietę Sceny Polskiej pt. *Aktor i autor*, nazywając autora *pierwszym aktorem — grającym przy pomocy pióra albo i całym sobą.* Niestety, podobnie jak w poglądach na teatr nie umiał wyjść poza ogólniki — tak samo w praktyce scenicznej nie potrafił przełamać odwiecznego schematu farsy — małżeńskiego trójkąta lub perypetii przedślubnych.

Stąd od poprawnej farsy *Fura słomy* jakże tu zawsze niedaleko do komediofarsy *poniżej dopuszczalnego poziomu* (Boy) w typie *Drogi do piekła*, gdzie aktorzy — nadrabiając braki *partytury* — stworzyli na scenie ów wymarzony przez Kaweckiego *wielki cyrk*, polegający na tym, że główny bohater miotał się na wszystkie strony *węsząc, pieją, kwicząc, rycząc, grając nogami na pianinie, przyklejając innym do czoła pneumatyczne wieszadło* itp. Nie powinno dziwić, że ten *nowy rodzaj sztuki* proponuje nazwać cytowany wyżej Boy jako *cholera dell arte*, której zasady można by dzisiaj określić tak: zamiast dobrej literatury — pomysł, seria gagów i ujęć sytuacyjnych; znakomita obsada aktorska, na której *stoi* spektakl; dobra reżyseria, bezbłędna scenografia oraz niezwykłe i wyeksponowane na czoło rekwizyty, zaskakujące publiczność.

Skoro nie brakowało tych atutów, i to w najlepszym wydaniu (w sztukach Kaweckiego grali wszakże aktorzy tej miary co Maria Przybyłko-Potocka, Maria Brydzińska, Aleksander Zelwerowicz, Józef Węgrzyn, Stefan Jaracz, Jerzy Leszczyński; reżyserowali je twórcy tacy jak Karol Borowski, Aleksander Węgierko, a scenografię przygotowali — Wincenty Drabik, Karol Frycz czy Stanisław Śliwiński) farsy Kaweckiego potrafiły osiągać nawet znaczne powodzenie. *Fura słomy* zeszła, na przykład, ze sceny dopiero po siedemdziesięciu jeden przedstawieniach. Bywało jednak i tak, że nie pomagała najlepsza obsada i mimo parady gwiazd spektakl robił klapę — taki los spotkał np. *Trójprzymierze*, które padło po sześciu przedstawieniach (bądź też szedł najwyżej przez kilkanaście wieczorów).

Po wojnie Kawecki przybywa do Poznania i przywozi tutaj swoją pisarską tragedię, przed którą nie mogły go ustrzec nawet socrealistyczne nieco komedyjki. Jakże żałośnie musiał wówczas wyglądać przypadkowy zbieg okoliczności, kiedy to na pięćdziesiątlecie twórczości dramatycznej Zygmunta Kaweckiego, autora *Dramatu Kaliny* i *Balwierza zakochanego* uka-

zuje się w poznańskim almanachu *Poznań dzieje, ludzie, kultura* fragment *Jana i Janka*, a w tece autora spoczywa rękopis *Jana nieznanego*, choć chciałoby się zmienić ten tytuł na *Jan zapomniany*. A przecież współcześni wysoko niekiedy oceniali talent dramatyczny i *bujną inwencję twórczą* Kaweckiego, ubolewając nad rozrzutnością pisarza, który wzięty w morderczy kierat fars i bulwarowych komedyjek obiecywał wszystkim wokoło *pisać świetną sztukę... od przyszłego miesiąca*. Z tej chęci pisania od *przyszłego miesiąca* nie wyleczył się i w czasie pobytu w Poznaniu. Świadczą o tym trzy napisane tutaj komedie, choć nikt już nie chciał ich grać. Teatry odwróciły się od starego mistrza lekkiej Muzy plecami. Jak wiele razy przedtem, jak w czasach, gdy według słów Lorentowicza — *pragnąć być lekkim... stał się pustym*.

Niewiadomo, czy stan ten musi trwać nadal i czy niektóre przynajmniej z pozycji zapomnianego *rozrzutnika talentu* nie mogłyby na nowo zdobyć teatru i powtórzyć choćby w części dawnych sukcesów. Jedno jest pewne: sztukom Kaweckiego niedobrze robi czekanie. Był to bowiem przede wszystkim teatr, nie literatura.

DWIE INSCENIZACJE „WYZWOLENIA" W POZNANIU

7 października 1920 r. odbyła się premiera „Wyzwolenia" na scenie Teatru Wielkiego, w którym regularnie dwa razy w tygodniu (poniedziałek i czwartek) odbywały się przez okres trzech sezonów (1920—1923) spektakle dramatyczne.

Reżyseria: Władysław Ryszkowski

Dekoracje: Stanisław Jarocki

Obsada: Geniusz — Robert Boelke, Konrad — Leszek Stępowski, Prymas — B. Bolesławski, Karmazyn — Władysław Stoma, Hołysz — Franciszek Ryll, Mówca — L. Łuszczewski, Przodownik — St. Hnydziński, Ojciec — J. Popławski, Syn — M. Roman, Samotnik — S. Radwan, Starzec — St. Lochman, Córki — Eugenia Zasempianka, M. Marczelli, Muza — Leonia Barwińska, Harfiarka — Helena Arkawin, Wróżka — Janina Biesiadecka, Hestia — H. Latoszyska, Słowa poety — Topolski.

Po raz drugi przedstawiono publiczności poznańskiej „Wyzwolenie" z okazji inauguracji sezonu 1936/37 w Teatrze Polskim.

Premiera: **10 września 1936 r.**

Reżyseria: Bronisław Dąbrowski (nie zaznaczony na afiszu)

Scenografia: Zygmunt Szpingier

Obsada: Konrad — Bronisław Dąbrowski, Geniusz — Władysław Hańcza, Muza — Janina Jabłonkówna, Reżyser — Edward Szupelak-Gliński, Karmazyn — Bolesław Rosłan, Hołysz — Konstanty Pągowski, Prezes — Stanisław Jaworski, Przodownik — Wojciech Rolicz, Kaznodzieja — Michał Pluciński, Prymas — Marian Bogusławski, Mówca — Eugeniusz Baryka, Ojciec — Maksymilian Piotrowski, Syn — Mieczysław Jasieczek, Harfiarka — Elżbieta Łabuńska, Samotnik — Zygmunt Noskowski, Wróżka — Barbara Ludwiżanka, Starzec — Władysław Konarski, Córki — Janina Porębska, Ada Zasadzianka, Hestia — Katarzyna Żbikowska, Robotnik — Tadeusz Kostrzeński, Maski — Eugeniusz Baryka, M. Bogusławski, E. Gliński, St. Jaworski, M. Jasieczek, T. Kostrzeński, Wł. Konarski, R. Kierczyński, Z. Noskowski, M. Pluciński, K. Pągowski, M. Piotrowski, B. Rosłan, W. Rolicz,Erynie — H. Galińska, G. Oranowska, J. Porębska, A. Zasadzianka. Słowo poety — Ryszard Kierczyński.

JERZY DROBNIK

...Akt drugi nastręcza ogromne trudności w uchwyceniu wzajemnego stosunku Konrada do Masek. Bardzo tu jest łatwe zakłócenie linii, którą stwarzać musi panowanie Konrada nad maskami, o ile by zbyt natarczywie wysunęły się maski. Pan Stępowski, występujący w roli Konrada, stworzył postać tak konsekwentną w liniach, że niebezpieczeństwo przytłumienia własnego zupełnie uniknął. Można by się wprawdzie sprzeczać z artystą o niejedno w pojęciu roli, przyznać jednak muszę, że stworzony przez niego Konrad przeprowadzony był od początku do końca zupełnie logicznie, i że zdołał unicić i ześrodkować w sobie całą oś sztuki, co dla artysty jest stwierdzeniem bardzo pochlebnym. Położył nacisk artysta na zdanie Konrada „kochanka moja zwie się wola", i wyprężył cięciwę jej łuku, aż nadała mu linie zdecydowane i napięte.

Reżyserował p. Ryszkowski, — i dowiódł także tym razem, że zdolny jest wczuć się nie tylko w materialną stronę swego zdania, ale że zdolny jest odpowiedzieć na jawiącą się przed oczami jego wizję wielkiego poety głębokim oddźwiękiem zrozumienia, że zdolny jest do opanowania i narzucenia swojej formalnej woli, dobywającej się z poczucia ducha sztuki, stającemu przed nim chaosowi wcielania się.

Raził „Informator" sposobem deklamowania przepięknych komentarzy poety.

Kurier Poznański, 9 X 1920 nr 233 s. 2.
Wyzwolenie było grane na scenie Teatru Wielkiego.

JERZY KOLLER

...Na przestrzeni lat szesnastu Poznań ogląda ten dramat drugi raz, widział go jesienią 1920 r. w Teatrze Wielkim z Leszkiem Stępowskim w roli Konrada.

Wyborowi tego właśnie utworu na inaugurację bieżącego sezonu, możemy jedynie przyklasnąć, a Dyrekcji i artystom najserdeczniej pogratulować. Zmierzono w tym wypadku „siły na zamiary" i w myśl recepty *„Ody do młodości,* tego manifestu romantyzmu polskiego — odniesiono poważne zwycięstwo w znaczeniu artystycznym i moralnym.

Inauguracja wypadła wspaniale, mimo wszelkie zastrzeżenia, jakie w dalszym ciągu tych wywodów wysuniemy.

Pierwsze słowo należy się reżyserii, jakkolwiek nazwiska reżysera nie wymieniono i jakkolwiek wszyscy wiemy, dlaczego tak się stało i o kogo chodzi. *„Wyzwolenie* dowiodło raz jeszcze, że ten, kto je przygotował jest reżyserem z urodzenia, umie bardzo wiele, bez względu na to, czy ma prawo swego syndykatu do podpisywania się na afiszu. Do tej sprawy powrócimy przy innej sposobności.

Olbrzymią, jedną z najcięższych w całym repertuarze wielkim, nie tylko polskim, rolę Konrada powierzono świeżo zaangażowanemu przez Teatr Polski p. Bronisławowi Dąbrowskiemu. Ten młody jeszcze artysta jest tak samo, jak p. Barbara Ludwiżanka, wychowańcem Poznania i Teatru Polskiego. Tutaj pod kierunkiem dyr. Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej ukończył szkołę dramatyczną, tutaj miał pierwsze popisy, tutaj stawiał pierwsze kroki na scenie (Lechon w *Lili Wenedzie).* Widziałem je, pisałem zarówno o tych popisach, jak i pierwszych krokach. Z tego pokolenia tym dwojgu, p. Ludwiżance i Dąbrowskiemu poszczęściło się najlepiej, jakkolwiek była to generacja naprawdę zdolna. Obok nich jeszcze tylko p. Królikowska wybiła się, inni porzucili zawód aktorski (Gantkowski, Opieński, Piekarczyk), umarła najpiękniejsze nadzieje rokująca Litka Grabowska, inni zawiedli pokładane w nich nadzieje, lub nie mieli szczęścia. Dziś po wielu latach — o ile wobec wieku p. Dąbrowskiego można mówić „o wielu" — — po praktyce w Teatrze Polskim w Warszawie, po dwukrotnym pobycie we Lwowie i Krakowie, powitaliśmy artystę dojrzałego, mającego najlepszą opinię jako reżyser, o czym będziemy mieli sposobność przekonać się niebawem...

Od najmłodszych lat p. Dąbrowski odznaczał się pięknym głosem i talentem deklamatorskim, to pozostało, przybyło doświadczenie, wzbogaciła się wiedza i środki. W pierwszych scenach najwidoczniej mocno stremowany artysta nadużywał głosu i gestu, niebawem zupełnie opanowany i pewny zabłysnął całym bogactwem modulacji, graniczącej już z wirtuozerią, ale nie tym pustym, lecz pełnym treści i ekspresji. Wmyślenie się w tekst inteligentnie i na ogół zupełnie trafne, poza naturalna i ładna malarsko. Oto wielkie walory roli, zasługującej na miano kreacji.

Jednym z najświetniejszych momentów była rozmowa z maskami, niezmiernie trudna, będąca niejako całoaktowym monologiem, przerywanym innymi głosami. Zawiódł natomiast całkowicie najsilniejszy szczytowy punkt*Modlitwa Konrada,* tutaj p. Dąbrowski nie obliczył się zupełnie z warunkami sali, potraktował tę wspaniałą arię dramatyczną, kameralnie, na szepcie. To było wielkie nieporozumienie, umiejąc te wiersze na pamięć, w drugim rzędzie parteru, nie byłem w stanie zorientować się, w którym miejscu tekstu znalazł się artysta. Była to wielka strata i to dla publiczności i dla samego p. Dąbrowskiego, w ogóle fortissima i pianissima wygłoszenia muszą być poddane rewizji, o ile p. Dąbrowski ma odnieść ten pełny sukces, jaki mieć powinien.

Niepodobna mi wymienić wszystkich artystów, biorących udział w inauguracji, bo był to cały zespół męski, bardzo znaczna część kobiecego. Większość miała po dwie role.

Doprawdy nie wiadomo, komu oddać pierwszeństwo, kogo pominąć?... Same maski, świetnie dobrane, zasługiwałyby na omówienie w osobnym felietonie.

Bardzo interesująco przedstawiła się p. Jabłonowska (Muza), Wróżka p. Ludwiżanki słusznie cieszyła się opinią równą Pannie Młodej z *Wesela*, która zjednała aktorce nagrodę komisji jubileuszowej na dwudziestopięciolecie zgonu poety. Nie, tutaj nie powinno się pomijać nikogo, ani Kierczyńskiego, bardzo pięknie wygłaszającego słowa informacji, ani pysznej figury Karmazyna Rosłana, ani Zygmunta Noskowskiego, który jako Samotnik, a potem jedna z Masek ponownie zademonstrował, jaką klasę aktorstwa reprezentuje. Świetna jako zjawisko Harfiarka p. Łabuńskiej nie miała dość rozlewności lirycznej w deklamacji, dobrze natomiast oddawała pewną sztuczność. Nawet drugoplanowe role i epizody, o ile o epizodach przy Wyspiańskim w ogóle może być mowa, miały obsadę pierwszorzędną: Hańcza, Szupelak-Gliński, Pągowski, Jaworski, Pluciński, Bogusławski, Baryka, Piotrowski, Konarski, panie Porębska, Zasadzianka, Żbikowska, mająca doskonały ton dramatyczny.

Wszystkim wielbicielom Wyspiańskiego mówimy z pełnym przeświadczeniem, że *Wyzwolenie* mogą zobaczyć, ich wizja nie ucierpi na tej konfrontacji.

Dziennik Poznański 1936 nr 213 s. 2—3

KONSTANTY TROCZYŃSKI

...T. Polski w rękach pp. Roberta Boelkego i Maksymiliana Piotrowskiego jest tylko przedsiębiorstwem. Nie było chyba w historii teatru tego okresu takiego upadku artystycznego. Olbrzymi zespół (około 40 osób) jak na teatr prowincjonalny, jest w 3/4 zupełnie bez wartości. Do niedawna nie było w Teatrze Polskim w Poznaniu reżysera, znającego tajniki nowoczesnej techniki inscenizatorskiej. Poza kilku wysokiej klasy aktorami charakterystycznymi, reszta zespołu to albo pozostałości po dawnych świetnościach, albo zapowiedzi, które nigdy nie będą realizowane. Subwencje miejskie chronią ten teatr od wyraźnej formy ostrego kryzysu, ale uratować go może tylko radykalna reforma personalna.

Tak wygląda tło ogólne bieżącego sezonu teatralnego w Poznaniu. Ze szczegółów wybierzemy tylko te, które zasługują na to, bądź wartością literacką bądź też walorami czysto teatralnymi.

Teatr Polski rozpoczął sezon *Wyzwoleniem* Stanisława Wyspiańskiego w nowej inscenizacji Romana Zawistowskiego.* Nowość polegała na zastosowaniu dziwacznego pomysłu Osterwy, aby w akcie drugim Maski występowały bez masek. Przedstawienie było bez ładu i składu. Konrada bez powodzenia grał Bronisław Dąbrowski...

Teatr, grudzień 1936 — styczeń 1937 nr 4 (28) s. 28

Teatr, grudzień 1936 — styczeń 1937 nr 4 (28) s. 28

* Krytyk informuje mylnie. Reżyserował sztukę Bronisław Dąbrowski.

Spis rzeczy

Stanisław Wyspiański: Wstęp do II aktu „Wyzwolenia" 3

Wilam Horzyca: Wyspiański a futuryzm 4

O Wyspiańskim 9
Wilhelm Feldman
Kazimierz Czachowski
Tadeusz Boy-Żeleński
Józef Kelera

Andrzej Wanat: Tragedia Wieszcza . 14

Eurypides 20

O Eurypidesie 20
Johann Wolfgang Goethe
Stanisław Wyspiański
Artur Sandauer

Sartre 22

Jean-Paul Sartre: O adaptacji Trojanek 24

Dobrochna Ratajczak: Rozrzutnik talentu 26

Dwie inscenizacje „Wyzwolenia" w Poznaniu 31
Jerzy Drobnik
Jerzy Koller
Konstanty Troczyński

REDAGOWALI: JERZY ZIOMEK
STANISŁAW HEBANOWSKI, MILAN KWIATKOWSKI
ZBIGNIEW OSIŃSKI
REDAKTOR TECHNICZNY: KAZIMIERZ ŻNIŃSKI

Cena 5,— zł

Ze zbiorów
Rudolfa Gołębiowskiego

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ: ANTONI RZYSKI

Poz 2 - 2351/66 - W-11/4583 - 3000

TEATR POLSKI

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
MAREK OKOPIŃSKI

KEROWNIK LITERACKI: STANISŁAW HEBANOWSKI

Sezon 1966/67

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

Dramat w 3 aktach

Premiera

Sobota, dnia 22 października 1966 r.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

Dramat w 3 aktach

Osoby:

KONRAD	ANDRZEJ ADAMCZEWSKI ZDZISŁAW WARDEJN
REŻYSER	TADEUSZ WOJTYCH
MUZA	DANUTA BALICKA
KARMAZYN	ALOJZY MAKOWIECKI
HOŁYSZ	HENRYK OLSZEWSKI
PREZES	ZDZISŁAW ZACHARIUSZ
PRZODOWNIK	PIOTR WYPART
MÓWCA	WIESŁAW NOWOSIELSKI
OJCIEC	STANISŁAW OWOC
SYN	LESZEK DĄBROWSKI
HARFIARKA	NINA GRUDNIK
SAMOTNIK	EDWARD WARZECHA
ECHO	STANISŁAW SZRENIAWSKI
STARZEC	MARIAN MIRSKI
CÓRKI	NINA GRUDNIK
	* * *
KAZNODZIEJA	STANISŁAW SZRENIAWSKI
PRYMAS	HENRYK MACHALICA
MASKA 2	ZDZISŁAW ZACHARIUSZ
MASKA 3	STANISŁAW OWOC
MASKA 4	EDWARD WARZECHA
MASKA 5	ALOJZY MAKOWIECKI
MASKA 8	WIESŁAW NOWOSIELSKI
MASKA 9	PIOTR WYPART
MASKA 10	SŁAWOMIR PIETRASZEWSKI
MASKA 11	STANISŁAW SZRENIAWSKI
MASKA 16	TADEUSZ WOJTYCH
MASKA 17	MARIAN MIRSKI
MASKA 18	HENRYK OLSZEWSKI
MASKA 20	LESZEK DĄBROWSKI
MASKA 19	HENRYK MACHALICA
GENIUSZ	SŁAWOMIR PIETRASZEWSKI
STARY AKTOR	MARIAN MIRSKI STANISŁAW OWOC
MŁODY AKTOR	WIESŁAW NOWOSIELSKI

REŻYSERIA: MAREK OKOPIŃSKI

SCENOGRAFIA: STANISŁAW BĄKOWSKI

WSPÓŁPRACA REŻYSERSKA: HENRYKA RODKIEWICZ

INSPICJENT: MARIAN NOWAKOWSKI

SUFLER: ALEKSANDRA KROLIKOWSKA

W konsekwencji myślowych, którym jest posłuszny cały przebieg akcji *Wyzwolenia* (także i aktu drugiego), wynika, że śmierć indywidualna, a więc i filozoficzny kult niebytu, łączy się nieuchronnie ze sprawą śmierci zbiorowej, czyli niewoli całego społeczeństwa. Na odwrót wyzwolenie narodu jest tylko wtedy możliwe, gdy zostanie poprzedzone wyzwoleniem duchowym składających się na społeczeństwo jednostek. Owo wyzwolenie dokonywa się przez przezwyciężenie bierności. Do tego niezbędne jest nagromadzenie energii. „Kochanka moja zwie się wola" mówi Konrad. Pamiętamy, że w *Weselu* Dziennikarz podaje w wątpliwość jakiekolwiek realne możliwości działania, czyli świadomego przekształcenia warunków, w jakich się znalazła jednostka czy społeczeństwo. Dla Konrada tworzenie dzieła sztuki jest przykładem na udowodnienie możliwości działania także i w innych dziedzinach. W rozmowie z Maską 20 padają ważne sformułowania, dowodzące, że nie wolno identyfikować działania artystycznego z praktycznym:

MASKA 20: Więc możemy mieć siłę.

KONRAD: Więc ty jej nie czujesz, mimo poezji? Czyś ty ją może czuł przez poezję? Ale nie, to był upór i tylko — wobec siebie siła. Ale ta siła wobec drugich to nie może być poezja.

Tu tkwi wyjaśnienie wydarzeń aktu ostatniego. W ramach przygotowanej i z góry ułożonej akcji Konrad uzyskuje zwycięstwo jako reprezentant poezji żywej przeciw Geniuszowi, apologecie poezji i śmierci. Ale z chwilą osiągnięcia tego zwycięstwa, zadania artysty muszą się skończyć. Aktorzy, którzy brali udział w spektaklu o Polsce Współczesnej, zdejmują kostiumy, wracają do codziennego życia. Konrad nie chce się z tym pogodzić i myśli o dalszej walce.

Tu zapewne przyda się rozróżnienie wprowadzone przez Juliusza Saloniego. Wyspiański nie identyfikował się z Konradem, patrzył nań z boku, czy z zewnątrz. W jakimś sensie *Wyzwolenie* kończy się klęską Konrada, próbującego wyjść poza finał dzieła sztuki, którego wewnętrzna logika wymaga zakończenia akcji w tym właśnie miejscu. Konrad zostaje sam na pustej scenie, tropiony przez Erynie, boginie zemsty, uosobienie bólu i klęski. Ale kiedyś nastąpi okupienie owej nieuchronnej a zbawiennej winy. Finał III aktu zapowiada, że Konrad zostanie uwolniony z zaklętego kręgu sztuki. Skończy się noc i ktoś uchyli wrót teatru. Wielka analogia między twórczością artystyczną a działaniem praktycznym — stanie się, w tym nowym sensie, wartością istotną. Oczywiście — analogia nie jest znakiem równania. I także jako protest przeciw płytkiemu identyfikowaniu twórczości artystycznej z działaniem praktycznym *Wyzwolenie* może być uznane za ważny wyraz myśli Wyspiańskiego.

Utwór został wydrukowany w styczniu 1903 roku, a 28 lutego odbyła się jego prapremiera na scenie krakowskiej. Konrada grał niedawny wykonawca roli Gustawa-Konrada w inscenizowanych przez Wyspiań-

skiego *Dziadach*, Mielewski. Wyspiański współdziałał w przygotowaniu oprawy plastycznej.

Czy *Wyzwolenie* zachowało aktualność jak Wesele czy, *Warszawianka*? Jest ono niewątpliwie utworem trudnym i wywołującym opinie sprzeczne. W roku 1957, z okazji 50-lecia śmierci Wyspiańskiego, trzy polskie zespoły dały zupełnie odmienne realizacje tej sztuki. Krakowski teatr imienia Słowackiego w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego zwrócił przede wszystkim uwagę na problematykę sztuki o „Polsce Współczesnej"; teatr katowicki imienia Wyspiańskiego w reżyserii Józefa Wyszomirskiego położył nacisk na owe ramy teatralne, które stanowią w *Wyzwoleniu* element przygotowania oraz zakończenia commedii dell'arte. Teatr Narodowy w Warszawie w inscenizacji Wilama Horzycy starał się uwydatnić formalne nowatorstwo utworu. Opisy owych trzech spektakli przyniósł cytowany już przeze mnie essay Edwarda Csató, zamieszczony w numerach 3, 4 i 8 dwutygodnika „Teatr i film" z 1958 roku.

W 1963 roku powrócił do *Wyzwolenia* ówczesny dyrektor teatru w Zielonej Górze (a obecnie w Poznaniu), Marek Okopiński. Jak wspomniałem jesienią 1964 roku nową inscenizację tego utworu dał w łódzkim Teatrze imienia Jaracza — Józef Wyszomirski.

Z książki Wojciecha Natansona
Stanisław Wyspiański

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH: Bogdan Iwankowski — Kierownik techniczny, Antoni Hasiński i Zofia Turguła — Pracownie krawieckie, Helena Dubert — Modystka, Czesław Tomczak — Perukarnia, Władysław Makowski — Stolarnia, Damazy Guzikowski — Malarnia, Stefan Zandecki — Pracownia dekoracyjno-tapicerska, Władysław Mackiewicz — Modelarnia, Sylwester Korzeniowski — Pracownia obuwnicza, Florian Grodzki — Ślusarnia, Dionizy Gabrysiak — Scena, Tadeusz Molski — Elektrotechnika.

Cena 1,— zł

Poz 2 — 2353/66 - W-11/4603 - 3000