ZESZYTY TEATRALNE

XX LECIE TEATRU

ROK XIV
Nr 1 (125)

LUBUSKI TEATR

IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO
W ZIELONEJ GÓRZE

Dyrektor i kierownik artystyczny
JERZY HOFFMANN

Dziękuję Jerzy Hoffmann 27.II.72

SEZON TEATRALNY 1971/72

Cena 4 zł

Tu i na dalszych stronach zeszytu:

WSPÓŁCZEŚNI O „WESELU"

RUDOLF STARZEWSKI: „Wesele"

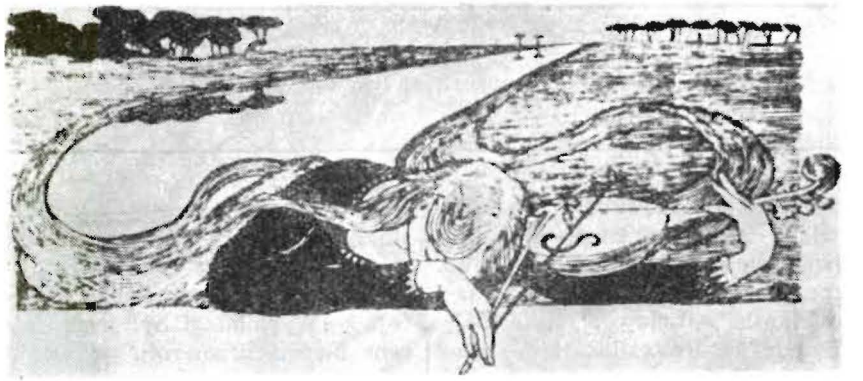
„(...) Historia wesoła, a przez to ogromnie smutna, przesunęła się jak taniec widm żałobnych przy głuchym dudnieniu mazurskiego oberka. Bo też niezwykłe to „gody" — za izbę mają całą Polskę. Trwa to „Wesele" przeszło wiek — od konstytucji 3 maja, poprzez racławickie kosy i krwawe noże rezunów, poprzez pańszczyznę i Złotą hramotę, poprzez wiece i bankiety, waśnie wyborcze i sąsiedzkie miedze pól, poprzez nieufność i obojętność, poświęcenie bez granic i bezpłodne porywy.
To stuletnie „Wesele" jest ideowym jądrem, właściwą miazgą poetycznej osnowy dramatu Wyspiańskiego".

WOJCIECH NATANSON

WYSPIAŃSKI

W latach 1890 — 1894, w stolicy Francji młody słuchacz kursów zwanych „szumnie" „Akademią Colarossiego" starał się spędzać wolne wieczory na przedstawieniach teatralnych, szczególnie w Operze i Komedii Francuskiej. Fascynowały go tragedie Racine'a, a szczególnie Corneille'a. Jego poetycką „transkrypcję" arcydzieła Corneille'a — „Cyda" — często grywają nasze teatry. Ale i Molier ogromnie interesował Wyspiańskiego. W liście do Stanisława Lacka z 17. IV. 1905 poeta, który przygotowywał się do objęcia dyrekcji krakowskiego teatru i układał plany repertuarowe pisze:

„Wszystkie osoby wszystkich dramatów chodzą po moim pokoju, po mojej pracowni, że przejść nie można. Ciasno się stało. Natłok jest. Chodzą, mówią... zaglądają co piszę, pochylają się na stół, kładą mi ręce na rękach, szepcą do ucha... Zaniepokojone są i jak ja czekają — na kogo skinę — jakie imię wymówię. Obrażają się, dumne są, zagniewane, zadąsane, pobłażające, grożące, kpiące, śmieją się — kłócą, nasłuchują — nad stół się, nad papier chylą, widzą, że do Pana list, i odchodzą na pokój w milczeniu. A zbroje, jak stąpną, to chrzestną, a stroje szeleszczą — czyjś śmiech — aha — Toineta — ... przysiadła się obok i pyta: no, a kiedyż my? — a patrzę w nią — a z drugiej strony widzę: „Lilla". Któż jest ową tajemniczą „Toinetą", która w tym przepysznie opowiedzianym „scenariuszu" rywalizuje z Lillą Wenedą?"



Komentator „Listów do Stanisława Lacka" nie rozwiązał tej zagadki: można się jednak domyślać, że to molierowska Antosia (Toinette w oryginale) z „Chorego z urojenia". Czyli, że w planach repertuarowych Wyspiańskiego odgrywał Molier rolę bardzo poważną! Nic dziwnego. Według przeprowadzonych z ogromnym wysiłkiem i sumiennością badań Leona Płoszewskiego nad repertuarem teatralnym oglądanym przez Wyspiańskiego w Paryżu, był nasz poeta między innymi na przedstawieniach „Świętoszka", „Pociesznych wykwintnisiów", „Grzegorza Dyndały" i „Chorego z urojenia" w Komedii Francuskiej. Nic dziwnego, że rezolutna Antosia mogła w jego teatralnych planach zadawać w swoim i partnerów imieniu pytania: „a kiedyż my?".

Wyspiański był już ciężko chory, gdy starał się w 1905 r. o dyrekcję krakowskiego teatru, po odejściu Józefa Kotarbińskiego. Nie miał szans na otrzymanie tego stanowiska, nie posiadał potrzebnego majątku, władze lękały się jego bezkompromisowości; ostatecznie głosowali za nim tylko dwaj radni, socjalista Ignacy Daszyński oraz konserwatysta profesor Bolesław Ulanowski, którego z poetą łączyło umiłowanie pięknej książki. Twórca „Wesela" posiadał niewątpliwe kwalifikacje do objęcia stanowiska dyrektora; teatrem zajmował się od dawna i dobrze go poznał. Już w dzieciństwie sporządził miniaturową makietę scenki teatralnej. W gimnazjum i za czasów uniwersyteckich chętnie grywał różne role w amatorskich przedstawieniach. Uważnie śledził grę Heleny Mo-

TADEUSZ SINKO:

„Dramatyczna satyra współczesna... Komedia polityczna w stylu czy guście Arystofanesa"

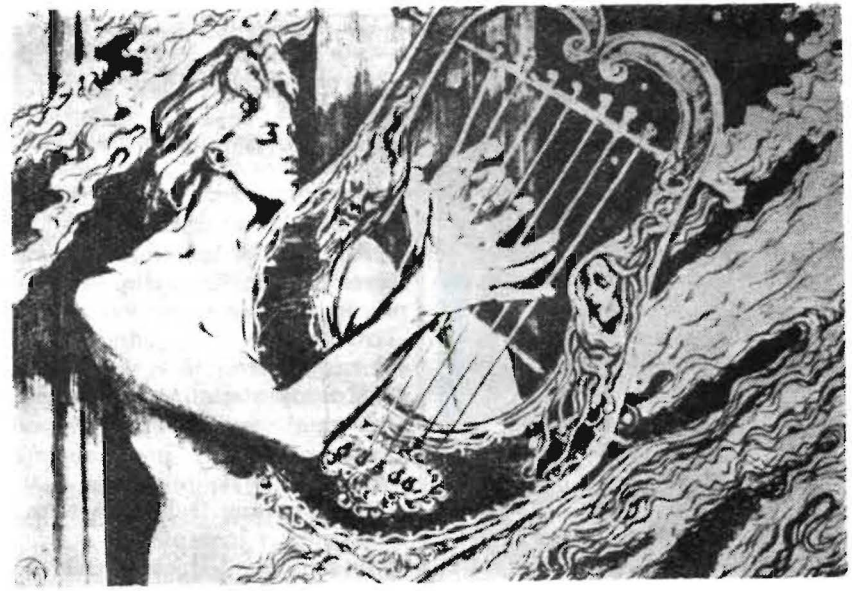
ANDRZEJ NIEMOJEWSKI:

„Pełna straszliwej ironii supozycja! Tak, sąd, sąd weselny, sąd!" (1903).

drzejewskiej i innych wielkich gwiazd sceny polskiej. Później współtworzył przedstawienia jako scenograf („Epilog" Rydla, „Warszawianka", „Lelewel", „Wesele", „Dziady", „Protesilas i Laodamia", „Bolesław Śmiały"). Od niego wywodzi się nowoczesna nasza dekoracja teatralna. Na posiedzeniu Krakowskiej Rady Miejskiej z 10 lipca 1905 r. sformułował Wyspiański następującą zasadę „Dekoracje... jako takie, to jest jako abstrakcyjne, nie istnieją, tylko istnieją sztuki, do których dekoracje się sprawia. Dekoracje więc same dla siebie nic nie znaczą, tylko te sztuki znaczą". W niedawno wydanej monografii „Scenografia Wyspiańskiego" Alicja Okońska stwierdza: „Wykorzystanie przestrzeni scenicznej, celowość jej zabudowy, pomysłowa konstrukcja, antynaturalizm, jedność stylu, syntetyczność ujęcia, ekspresywność formy, operowanie światłem, znaczenie kompozycji obrazu scenicznego, odkrycie świetności koloru, wykorzystanie teatrotwórczych elementów ludowego obrzędu, kostiumu, prymitywu architektury, wyswobodzenia się ze sceny pudełkowej, monumentalizm — oto kilka zaledwie znamion reformy scenicznej Wyspiańskiego, kilka jego scenograficznych przykazań, które przejęli od niego i wprowadzili na scenę najwięksi kontynuatorzy jego kierunku: uczeń Wyspiańskiego Wincenty Drabik i Karol Frycz."

Można nawet powiedzieć więcej: że Wyspiański był prekursorem owego przewrotu w sztuce teatralnej, który nazywamy „ruchem reformy teatru". Przywódcami tego ruchu byli Appia, Craig i Fuchs. Craig sam uznał prekursorstwo naszego poety, które w wydanym przezeń piśmie „The Mask" scharakteryzował, w 1908 roku, młodziutki wtedy Leon Schiller. W 1937 powrócił Schiller do tej sprawy, w eseju pt. „Teatr ogromny", zamieszczonym na łamach kwartalnika „Scena Polska".

Schiller analizując przykładowo „Warszawiankę" wykazuje, że zaznaczają się już tutaj wszelkie późniejsze idee ruchu „reformy teatru": „postulat muzyczności i malarskości widowiska (...) rytmizacja i polifonizacja wedle zasad muzyki, dekoracja skrótowa, celowo skonstruowana i do ducha utworu dostrojona, a przy całej skali odcinków psychologicznych pewnego rodzaju posągowość figur". Na przykład „tylko takie sprzęty i rekwizyty znajdują się na scenie, które są dla gry nieodzowne i są niejako „osobami dramatu". Dlatego w tym dramacie „z ducha muzyki poczętym", na muzycznych zasadach skomponowanym i nawet „pieśnią z 1813 r." nazwanym — klawikord u-

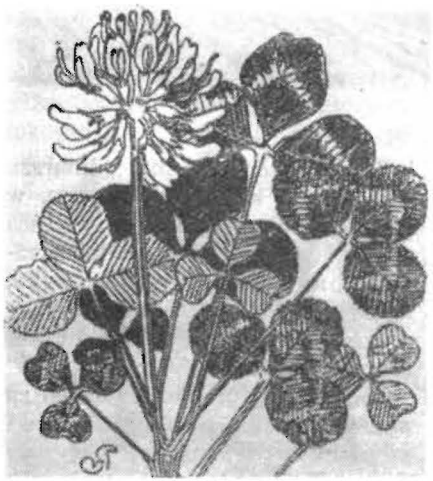


mieszczony został na pierwszym planie, jako sprzęt najdramatyczniejszy. Z niego bowiem płynie pieśń, stanowiąca podłoże rozmyślań Chłopickiego, przewijająca się motywem upartym przez dialogi i monologi. Klawikord wypełnia długą, niemą scenę: tragiczne wejście starego Wiarusa, zwiastuna śmierci. Przy klawikordzie spotykają się oczy odgadujące Marii — z sumieniem Chłopickiego. Po heroicznej jego tyradzie „Anna — jak mówi informacja sceniczna — stojąc wygrywa jedną ręką nutę pieśni i śpiewa, a inni półgłosem jej wtórują, ucząc się od niej słów". Najmocniejsze ustępy roli Marii umieszczone są przy klawikordzie. Wstążka zbroczona krwią, ostatnia pamiątka przyniesiona z pola bitwy, pada na klawiaturę. Wreszcie końcowa scena: trąba odmarszu odzywa się kilka razy mocno, w różnych odległościach z gościńca — za sceną. Za oknami przejeżdża i przechodzi wojsko w szyku. A więc (...) okna również są „osobami dramatu". Schiller zwraca też uwagę, że w „Warszawiance" oprócz chóru (przejeżdżającego za oknem wojska) oraz osób pierwszoplanowych „znajduje się cały szereg figur nie wygłaszających tekstu utrwalonego w dialogu poetyckim, którym jednak autor każe prowadzić głośną rozmowę, w miarę gry cichnącą. Są to generał Umiński, Piotr Wysocki, Barzykowski, Kazimierz Małachowski, dwaj Niemojewscy i inni, a więc osoby historyczne, grające niepoślednią role w rewolucji listopadowej". Muszą więc grać te postacie aktorzy, a nie statyści.

STANISŁAW TARNOWSKI

„W tym, co mówią, głębokość pomysłu i dzieła, które jest, jak ktoś nazwał, liryczną satyrą: w goryczy serca skreślonym satyrycznym obrazem naszego dzisiejszego stanu" (1907).

Jako inscenizator dał się Wyspiański poznać jesienią 1901 r. gdy ówczesny dyrektor krakowskiej sceny, Józef Kotarbiński, zaproponował mu wystawienie „Dziadów" Mickiewiczowskich. W rozmowach z Kotarbińskim zażądał Wyspiański powierzenia mu wyłącznego kierownictwa w przygotowaniach teatralnych: „Nie mam i nie będę miał dla Szan. Dyrekcji żadnych tajemnic odnośnie do zamierzonego wystawienia „Dziadów", pragnę jednak i proszę raz jeszcze, abym w tym bardzo trudnym studium dramatycznym miał wolną rękę, swobodę działania zupełną i niezależność tak odnośnie do tekstu poematu, jak interpretacji ról, jak wreszcie kostiumów i inscenizacji".



Kotarbiński odpowiedział początkowo odmownie; ostatecznie zostawił jednak Wyspiańskiemu wolną rękę. Tak doszło do historycznego przedstawienia, które było pierwszą całkowią inscenizacja Mickiewiczowskiego arcydzieła. Wyspiański uważał za rzecz zasadniczą wystawienie wszystkich części „Dziadów" w ramach jednego wieczoru co pociągało za sobą konieczność znacznych skrótów.

14 października odbyła się pierwsza próba czytania; w obecności Wyspiańskiego tekst inscenizacji odczytał częściowo Kotarbiński, a częściowo reżyser, Adolf Walewski. Próby trwały ponad 2 tygodnie (14—31. X.). Jak stwierdził Leon Płoszewski „Dziady" podbiły publiczność krakowską; ze wszystkich sztuk granych w sezonie 1901/2 osiągnęły największą ilość przedstawień. W recenzjach współczesnych Wyspiańskiemu powtarzają się niektóre opinie krytyczne; krytykowano skrócenie Wielkiej Improwizacji do kilku urywków, proponowano rozszerzyć ją kosztem sceny pierwszej; zarzucano zbyt „ziemskie", zbyt materialne potraktowanie postaci nadprzyrodzonych; dekorację wnętrza kościoła uznano za piękną, lecz niewłaściwą; jako pomysł najbardziej oryginalny i efektowny chwalono inscenizację „Snu Senatora". Przed premierą Jerzy Żuławski, późniejszy autor „Erosa i Psyche" oraz „Na srebrnym globie", wyrażał obawy w „Głosie Narodu", że „eksperyment się nie uda, gdyż ogrom „Dziadów" przerasta możliwości sceny". Skrócenie Improwizacji nazwał „parodią" i uważał, że „jeśli Improwizacji nie można było inaczej wtłoczyć na scenę, należało raczej nie grać". Po premierze natomiast surowy (i niezbyt przychylny nowatorstwu) krytyk jakim był profesor Józef Tretiak napisał w „Czasie", że choć skróty w tekście „Dziadów" nastręczają zastrzeżenia, jednak wobec wielkich trudności, jakie Wyspiański miał do pokonania, rezultat jego pracy należy uznać za pomyślny.

KAZIMIERZ TETMAJER:

„Pierwsze dzieło naszej epoki, które nam najszerzej i najgłębiej pokazało współczesnego człowieka: straszną i krwawą satyrą jest „Wesele" — upiorów tańczących na grobie. Krwawa, straszna bezlitosna satyra, w której nikt nie wyszedł bez szwanku, ironia, zrezygnowana, piekielnie smutna i piekielnie zrezygnowana ironia".

ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI:

„Płomienny akt oskarżenia, wytoczony swemu pokoleniu" (1909).

* * *

„Złożone Kotarbińskiemu „Wesele", a później próby stały się dla humorystów nową sposobnością. Po salonach i redakcjach krążyła sieć jego (czy rzekomo jego) niefortunnych wypowiedzi o sztuce, jak na przykład: „utwór w gruncie rzeczy błahy, ale godny wystawienia, bo zwalcza zgubne skutki alkoholizmu".

* * *

„Stary, doświadczony aktor Sobiesław, kreujący Gospodarza, nie tylko przed premierą, ale hen później, po tryumfach „Wesela", wyrażał przekonanie: — W tej sztuce może nawet tygrys przejść przez scenę i nikogo to nie powinno zdziwić".

U kolebki „Wesela"

Entuzjazmowi dała wyraz popularna „Ilustracja Polska". Czytamy tu: „Wrażenie było wspaniałe..." Przedstawienie „Dziadów" okazało dowodnie, w klasyczny sposób, co znaczy jedność kierunek, co znaczy myśl i ręka reżysera. Tym kierownikiem, tym reżyserem był poeta i malarz wielki w jednej osobie: Stanisław Wyspiański. Jemu należy się uznanie i podziw za wprowadzenie „Dziadów" na naszą scenę. Jego inscenizacji zawdzięczamy, że poemat dramatyczny „Dziady" jest na scenie dramatem poetyckim; jego fantazji i pomysłowości malarskiej zawdzięczamy wydobycie z genialnego utworu, zamkniętego dotychczas w książce, całej mocy scenicznych efektów, zestrojenie ich w jedną całość".

Opracowana przez Wyspiańskiego inscenizacja „Dziadów" była podstawą wielu dalszych spektakli np. w Poznaniu, we Lwowie, w Wilnie, w Łodzi, w Warszawie. W tym układzie, w reżyserii Józefa Sosnowskiego, grano arcydzieło Mickiewicza corocznie, w okresie Zaduszek, na scenie krakowskiej.

Mimo jednak sukcesu, który Wyspiański osiągnął inscenizując i przygotowując „Dziady", nie został już zaproszony do dalszych prac w teatrze krakowskim. Przyczynił się do tego zapewne jego konflikt z dyrektorem Kotarbińskim; autor „Wesela", dotknięty niegrzecznym listem sekretarza teatru w sprawie „Akropolis", wycofał wszystkie swoje sztuki z repertuaru teatru krakowskiego. Tylko na scenie ubożuchnego Teatru Ludowego przy ul. Krowoderskiej (gdzie grali m.in. młodzi aktorzy: Jaracz i Osterwa) pojawiło się „Wesele". Ale ten teatrzyk rychło został zamknięty. Dopiero z chwilą objęcia sceny krakowskiej przez Ludwika Solskiego sztuki Wyspiańskiego triumfalnie powróciły na tę scenę. Niestety, poeta był już ciężko chory i wraz z rodziną przeniósł się na wieś, do Węgrzec. Nieco wcześniej, przygotowując się do objęcia sceny krakowskiej, myślał Wyspiański o inscenizacji szeregu utworów Szekspira („Antoniusz i Kleopatra", „Koriolan", „Król Lir", „Makbet", „Romeo i Julia", „Ryszard III"), Słowackiego („Balladyna", „Samuel Zborowski", fragment dramatu o Beniowskim, „Lilla Weneda"), Krasickiego („Irydion"), Goethego, Moliera („Chory z urojenia"), Corneille'a („Cyd"), a nawet — odkrytego wtedy przez Miriama — Cypriana Norwida („Kleopatra", „Krakus"). Najpełniej opracowany został plan inscenizacji „Juliusza Cezara", z podziałem na 18 scen, przy czym każdej scenie odpowiada zmiana dekoracji; owe zmiany miały być dokonywane przeważnie na oczach widza (tylko 3 razy miała opadać kurtyna). Pomysł ten, wtenczas zupełnie nowy, wynikał nie tylko ze względów technicznych ale i z programu artystycznego przeciwstawiającego się „iluzji" teatralnej, chodziło Wyspiańskiemu o uświadomienie widzowi faktu, że znajduje się w te-

atrze, który bynajmniej nie naśladuje życia.

Niestety, projekt inscenizacji „Juliusza Cezara" opracowany przez Wyspiańskiego, zaginął zapewne w czasie pierwszej wojny światowej. Inne plany inscenizacyjne, zawierające spisy kolejnych scen, proponowane obsady, lub notatki w sprawie ilości dekoracji i ich kosztów zostały ogłoszone drukiem w wydaniu „Dzieł" Wyspiańskiego w „Bibliotece Polskiej" w 1932 r.; rękopisy spłonęły w czasie powstania w 1944 r. Bardzo ciekawe światło na koncepcje inscenizacyjne Wyspiańskiego rzuca jedyny jego większy esej krytyczny: „Hamlet". Napisany został w ciągu dwóch tygodni, w grudniu 1904 r., w wyniku rozmów ze znakomitym aktorem, Kazimierzem Kamińskim. „Około Świąt Bożego Narodzenia — zaczyna się studium o „Hamlecie" — przyszedł do mnie Pan Kamiński i oświadczył, że chce grać Hamleta i że chce porozmawiać o „Hamlecie". O „Hamlecie" myślę aż nazbyt często i z przyjemnością mogę porozmawiać o „Hamlecie". Od dziesięciu lat go nie czytałem, ale przez długi ciąg czasu wprzódy czytywałem ciągle i wiele ustępów jeszcze umiem na pamięć, i „Hamleta" — znam. Więc możemy mówić o „Hamlecie".

Kamiński, który słusznie uchodził za głównego na scenie polskiej reprezentanta aktorstwa „naturalistycznego" czy „werystycznego", pracował w teatrze krakowskim w okresie dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego (1839—1899) i (pierwszych dwóch sezonów) dyrekcji Józefa Kotarbińskiego (1899—1901). W 1904 r. przyjechał do Krakowa na występy gościnne, które trwały od 20 listopada do 15 grudnia. Wtedy to Wyspiański dyskutował z nim na temat „Hamleta", obalając dotychczasową koncepcję roli wielkiego aktora.

Przeczytawszy „Hamleta" na nowo twórca „Wesela" zaczął rozmyślać o dramacie Szekspira. Nic chodziło mu bynajmniej o studia z zakresu szekspirologii. Celem pracy była nowoczesna anali-

za tekstu, jaką można by przeprowadzić na próbie czytanej w teatrze. Podstawowym kryterium i myślą przewodnią była dla Wyspiańskiego ta sama zasada konsekwencji, którą tak mocno podkreślał w „Wyzwoleniu". Zasada konsekwencji kazała mu wydzielić w „Hamlecie" dwa różne wątki, należące do zupełnie różnych „rzeczywistości" artystycznych. Pierwszy — to dramat „Hamleta" widziany przez Szekspira, człowieka myślącego nowocześnie, człowieka renesansu. Ten człowiek pisał w teatrze i dla teatru; pisał w ten sposób, że przerabiał i „adaptował" fabuły dramatyczne, pochodzące z okresów dużo wcześniejszych, a w każdym razie — przedrenesansowych. Jednym z owych starych wątków był dramat zemsty osnuty na tle losu królewicza, któremu duch zamordowanego ojca polecił mścić się za krzywdę na mordercy, stryju. W ten wątek wprowadził Szekspir treść nową: już nie objawienia ducha, ale własne przeczucie pozwala Hamletowi poznać tajemnicę dworu duńskiego. Ale samo przeczucie nie może być dostatecznym dowodem, którego Hamlet potrzebuje. Dowody takie stara się królewicz zdobyć drogą doświadczeń psychologicznych (np. obserwuje zachowanie się króla w czasie przedstawienia teatralnego, rekonstruującego przebieg zbrodni). Szekspir szanował dawne piękno, dlatego pozostawił pewne elementy przedszekspirowskiego dramatu, np. zachowanie się dawnego Hamleta przenosi na Laertesa. A jakie znaczenie ma finał? Myśl Wyspiańskiego jest tutaj bardzo śmiała; jego zdaniem człowiek może się naprawdę mścić (a raczej karać) tylko za krzywdę własną, a nie za krzywdę najdroższych nawet osób (choćby własnego ojca). Hamlet dopiero wtedy uzyska we własnym sumieniu prawo do zabicia zbrodniczego stryja, gdy zamiary mordercze tego stryja (o których dawniej już wiedział dzięki odnalezionemu listowi) zostały wobec wszystkich udowodnione w scenie pojedynku (sprawa zatrutej broni). Być może, iż myśl ta przekraczała zakres szekspirowskich problemów; Wyspiański zawarł tu może aluzyjnie swój pogląd na sprawy narodowe: walka z zaborcami nie może być wystąpieniem w obronie zamordowanej kiedyś Rzeczypospolitej, ale buntem przeciw aktualnej krzywdzie współczesnego pokolenia! Dominuje przy tym dążenie do analizy utworu w świetle zasady konsek-

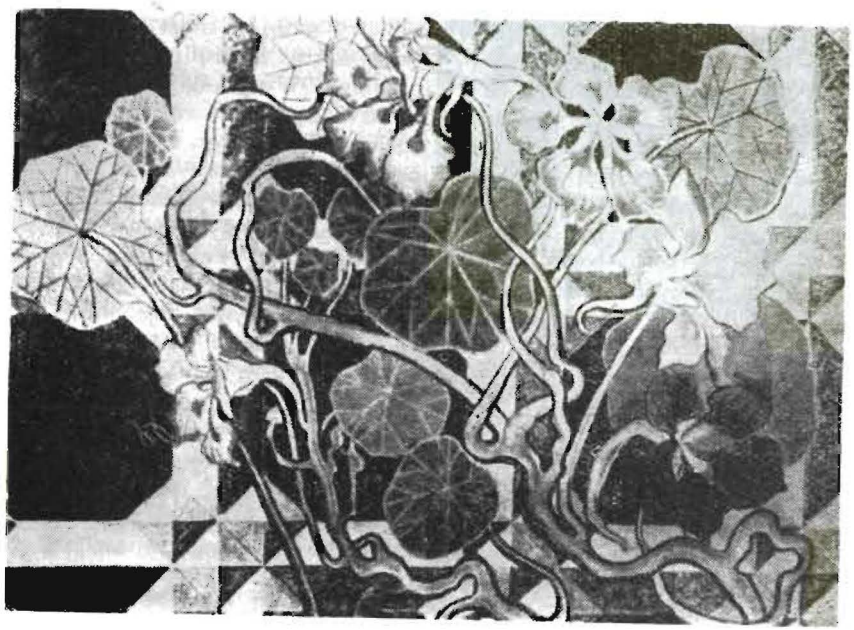
LUDWIK SKOCZYLAS:

„Jak więc z pobieżnego streszczenia „Wesela" widać, jest ono goryczą i straszną satyrą i skargą poety na obniżenie ideałów, na wyrzeczenie się aspiracji narodowych przez społeczeństwo w ostatnim czterdziestoleciu po roku 1963" (1909).

wencji artystycznej; pozwala to, jak w laboratorium chemicznym, wyodrębnić wątki i sprawy w całej ich „czystości". W ten sposób analizuje Wyspiański nie tylko sprawę samego Hamleta, ale i Ofelii czy Fortynbrasa. W ten sposób ujmuje też sprawę scenografii. Musi się ona rządzić zasadami logiki i celowości.

Architektura, czyli rozwiązanie problemów przestrzennych, jest najściślej związana z przebiegiem akcji. Tylko te przedmioty czyli elementy konstrukcyjne są potrzebne na scenie, które zostały wzięte pod uwagę przy ścisłej i konsekwentnej analizie tekstu. Uwzględnia przy tym Wyspiański wszystko, co wiemy o budowie sceny szekspirowskiej, o jej rozwiązaniach i układzie, ale nie czyni tego ze względu na ścisłość historyczną; po prostu dostrzega wpływ budowy sceny szekspirowskiej na wyobraźnię sceniczną autora; związek musi tu więc być zachowany. Ale Szekspir myślał także o zamku konkretnym, nowoczesny inscenizator ma prawo podstawić sobie pod ów zamek doskonale sobie znaną architekturę pałacu we własnym mieście, np. zamku Wawelskiego jako pisarza i artysty. Była to wyobraźnia równocześnie bujna i bardzo dokładna. Wyspiański przypomina pod tym względem francuskiego powieściopisarza, Francois Mauriac'a, który wyznał kiedyś, że gdy zaczyna pisać powieść musi już mieć „w głowie" dokładny rozkład alei w parku otaczającym miejsce akcji.

Wyspiański notuje w eseju szereg uwag dotyczących gry ak-



JEAN FABRE

wyraził się, że rocznicę premiery „Wesela" powinniśmy obchodzić jako święto europejskiego teatru. Z tematu „Wesela", które było wydarzeniem raczej pospolitym, zrobił Wyspiański narodowe misterium, syntezę całego życia polskiego, stwarzając jednocześnie znakomite widowisko teatralne. Ten dwojaki cel osiągnął stosując estetykę teatru monumentalnego — théâtre total, w którym współdziałają wszystkie rodzaje sztuki, w którym dekoracja, kostium, światło współzawodniczą z poezją i muzyką, dźwięczącą ostinatem ludowej melodii przez cały prawie czas tego przedstawienia o technice szopki krakowskiej.

Z książki „Scenografia Wyspiańskiego"

A. Okońskiej

torskiej. „Zdarzyło mi się nieraz — pisze — być za kulisami sceny i w garderobach artystów. Zachodziłem do garderoby artystów, wstępowałem za kulisy i wchodziłem na scenę. Oto jestem na scenie: w podwórzu zamku Makbeta w Inwerness. Krzątą się sporo ludzi. Jasno. Kurtyna zapuszczona a przez zapuszczoną kurtynę słychać muzykę grającą właśnie w antrakcie. Śpieszą się. Już niedługo, za parę minut, rozpoczną. I nagle wchodzi Lady Makbet naprzeciw mnie. Idzie śmiałym, pewnym, energicznym krokiem — powzięła już jakąś myśl — decyzję... Natychmiast zdjąłem kapelusz i pocałowałem ją w rękę. Ja i Lady Makbet — nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była Lady Makbet — ale Modrzejewska". Można by sądzić, że Wyspiański ulega tu idei teatralnego „iluzjonizmu", tj. zatracenia świadomości różnicy między teatrem a jawą. Modrzejewska jest już dla niego tylko żoną Makbeta. Ale wniosek taki nie byłby ścisły. Drobne wzmianki, np. o muzyce grającej na widowni, o antrakcie, o zapuszczonej kurtynie świadczą, że Wyspiański nie traktuje rzeczywistości teatralnej jako iluzji „pełnej", że ani na chwilę nie traci poczucia odrębności tych dwóch różnych dziedzin: teatru i życia. Po prostu gra aktorska staje się dla niego przeżyciem równouprawnionym z tymi, które przynosi samo życie. I dlatego, jak wspominaliśmy, mógł Wyspiański w projekcie inscenizacji „Juliusza Cezara" dążyć świadomie do odsłonięcia „sekretu teatralnego" (jak wyraził się opowiadający o jego ówczesnych planach Adam Grzymała-Siedlecki), czyli do zmieniania dekoracji na oczach widza.

Wyobraźnia twórcy „Wyzwolenia" była nie tylko dokładna, ale i bogata. Niektórzy badacze starali się ją określać jako „fantazję ejdetyczną" tj. zdolność wi-

dzenia myśli i wyobrażeń w przestrzennej rzeczywistości, podobnie jak się widzi przedmioty konkretne. Lecz nawet nie przyjmując tej (niezupełnie sprawdzonej) hipotezy psychologicznej o typie wyobraźni naszego artysty, możemy stwierdzić, że Wyspiański wychodził poza normy i zasady estetyczne swej epoki jako pisarz i inscenizator, słowem — jako artysta. Wspominaliśmy o pomysłach, służących za dramatyczny punkt wyjścia w takich utworach, jak „Królowa Korony Polskiej", „Legenda", „Warszawianka", „Wesele", „Wyzwolenie" czy „Akropolis". Sugestywność tych utworów wzmaga fakt, że dążą one do wyrażania wyczuwalnego „punktu kulminacyjnego", w którym zbiegają się wszystkie nici akcji. Takim punktem jest na przykład w „Wyzwoleniu" starcie Geniusza z Konradem, w „Weselu" — końcowy taniec w takt muzyki Chochoła, w „Warszawiance" — milcząca scena Starego Wiarusa. Brak jednak takiej sceny w „Nocy listopadowej", co mimo myślowej dojrzałości osłabia wrażenie utworu; w swej ciekawej inscenizacji w Teatrze Polskim w Warszawie ów punkt kulminacyjny zastąpił Kazimierz Dejmek epizodem zbrojnego starcia. Wielkie znaczenie ma ponadto u Wyspiańskiego metafora teatralna, czyli akcja sceniczna zagęszczona w obraz o wielkiej sile sugestywnej. Taką metaforą teatralną jest finał „Wesela" (podnosi jej znaczenie fakt, iż pokrywa się ona z punktem kulminacyjnym dramatycznego konfliktu), czy waląca się na króla trumna Świętego Stanisława w „Bolesławie Śmiałym". Zastąpienie mglistego na ogół „symbolu", rządzącego dramatem ówczesnym, plastyczną i sugestywną metaforą jest jednym z przykładów artystycznego prekursorstwa, jakim nas zdumiewa Wyspiański. Wyprzedził on w ten sposób pewne osiągnięcia współczesnego teatru awangardowego: Brechta (przykład: zakończenie „Matki Courage"), Camusa („Kaligula"), Anouilh'a („Skowronek"), Millera czy Dürrenmatta Stefan Jaracz nie bez racji nazywał twórcę „Wesela" „dramaturgiem ekspresjonistycznym" (choć o ekspresjonizmie w ścisłym znaczeniu tego słowa można mówić dopiero od 1910 roku). Niezwykły przykład nowoczesnej metafory poetyckiej można też znaleźć w cytowanych już listach Wyspiańskiego do Stanisława Lacka: „... zwrócę się i za oknem widzę mgłę na polu — w powietrzu jest dziewiąta rano". Tego obrazu, zarazem abstrakcyjnego i konkretnego, nie wyparłby się zapewne poeta awangardy współczesnej. Wyjątkowość artyzmu Wyspiańskiego uświadamiali już sobie jego współcześni. Gdy twórca „Wesela" umarł w listopadzie 1907 r. miasto rodzinne Kraków urządziło mu pogrzeb niezwykły. W zupełnej ciszy, bez śpiewów i muzyki, bez jakichkolwiek przemówień przeszedł kondukt żałobny ulicami miasta przybranego w czarne chorągwie. Gdy trumnę umieszczono w grobach zasłużonych na Skałce młodzież Akademii Sztuk Pięknych obróciła ku ziemi zapalone pochodnie. Znaczenie Wyspiańskiego w dziejach kultury naszej może najjaśniej określa zdarzenie, które opowiedział Stefan Żeromski. Tuż przed śmiercią Wyspiańskiego odwiedził on poetę wraz z krytykiem literackim i socjalistycznym publicystą, przyjacielem twórcy „Wesela", Wilhelmem Feldmanem. Była piękna, słoneczna pogoda, lato. Wyspiański leżał w ogrodzie niedaleko rzeczki; w jego twarzy, bladej jak płótno, płonęły niezwykłym blaskiem płomienne oczy. Poeta, mimo ataków bólu, przejawiał zdumiewającą żywotność umysłu. Po drugiej stronie rzeczki, stanowiącej granicę carskiego zaboru, przechadzał się zbrojny żandarm." I oto przyszło mi na myśl — stwierdzał autor „Syzyfowych prac" — że tylu młodych i zdrowych ludzi biernie lub bezsilnie przygląda się niewoli i przemocy, natomiast ten chory i wątły człowiek z nadludzką siłą ducha poważał się kruszyć kajdany".

WOJCIECH NATANSON

WŁODZIMIERZ TETMAJER

„Wesele". Rzecz, o której mówią, że jest największym dramatem polskim od czasów Horsztyńskiego i Nowej Dejaniry (...). Rzecz, od której datuje się wielkość Wyspiańskiego, która nadaje dźwięk jego nazwisku na przyszłe czasy, a które będzie miało wieczystą swoją legendę. (...) I tak pierwsze dzieło naszej epoki, które nam najszerzej i najgłębiej pokazało współczesnego człowieka: straszną i krwawą jest satyrą, jest Weselem — upiorów, tańczących na grobie. (...)

LUCJAN RYDEL

Mojej żonie

Rydel z żoną

Wyrosłaś tak
Jako ta srebrna brzózka,
Co listki wiatr jej muska —
Jak polny mak,
Co czerwoną sukienką
Pośrodku lanu się pali —
Jak ta jarzębina,
Co pod Bożą Męką
Cała w krasie korali,
Gałązeczki ugina —
Jak ten kwiat jabłoni,
Co w śnieżystej bieli
Różowo się płoni —
Jak dziewanna złocista,
Gdy ku słońcu wystrzeli
W królewskiej przyodziewie..
Tak świeża wyrosłaś i jasna,
i czysta,
Ale i anieli
Odgadnąć nie mogą,
I sam Pan Bóg nie wie
Dla kogo? dla kogo?
Jeden żąda od swojej żony
Herbowej korony;
Drugi sobie żony szuka,
Gdzie w głowie nauka;
Inny musi wziąć przy żonie
Pieniądze w skarbonie.
Ty nie gorsza od szlachcianek,
Masz herb — świeży
wianek;
Bez nauki wiesz, co cnota
I serca prostota;
Umiesz kochać wiernie,
szczerze.
I mówić pacierze.
Z tobą ja w posagu biorę
Pracę i pokorę;
Wniesiesz mi królewskie
wiano:
Duszę nieskalaną,
Twój majątek — skarb
dobroci,
Życie mi ozłoci!

SAMI SWOI – POLSKA SZOPA

„Wesele" Wyspiańskiego nie jest — jak się powszechnie sądzi — tylko rozrachunkiem ze współczesnością, gorzką satyrą na miałkość, nijakość postaw i dążeń. Taka interpretacja niewiele różniłaby się od widzenia „Wesela" jako skandalizującego pamfletu na znajomków, którym był ten dramat dla Krakowa w początkach naszego stulecia.

W ogóle nurt polityczny dramaturgii Wyspiańskiego jest bodaj najżywotniejszy; wystarczy przypomnieć najczęściej wystawiane współcześnie tytuły: „Warszawianka", „Wesele", „Wyzwolenie".

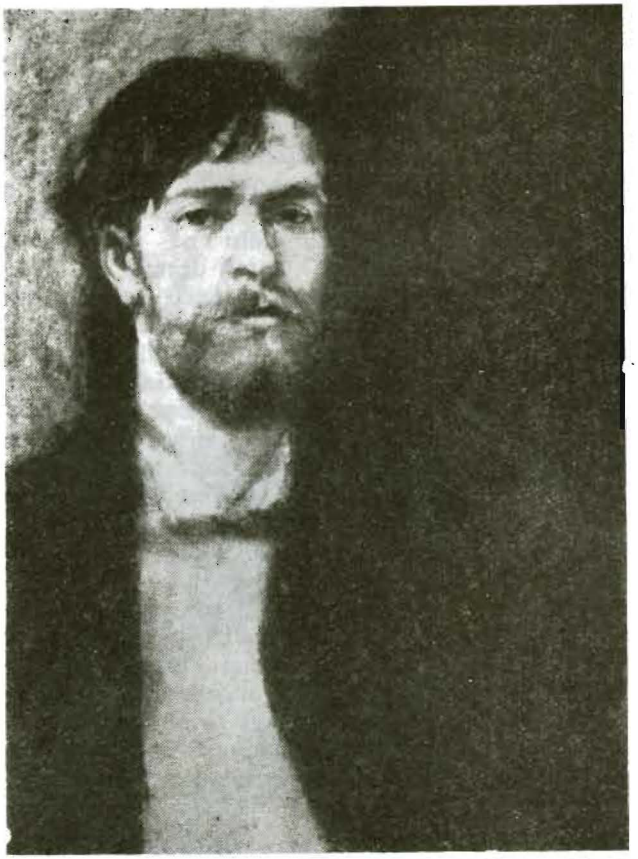
„Warszawianka": dramat wodza, świadomego klęski, świadomego nadto przyczyn tej klęski, tkwiących immanentnie w naszym „charakterze narodowym". Dramat człowieka, stojącego w sytuacji granicznej: z uwagi na konkretne warunki polityczne i ze względów osobistych.

„Wesele": obraz małości społeczeństwa („... a rzeczywistość skrzeczy"); społeczeństwa, na którym ciąży balast spraw przeszłych, historii.

„Wyzwolenie": raz jeszcze rachunek sumienia narodowego, tu jednak problem rozpięty pomiędzy trzy pojęcia: jednostka — społeczeństwo — historia.

* * *

W studium o Hamlecie znalazłem taki wywód: „Innymi drogami chodzą losy ojców i losy synów. I pokolenia jedne za drugie nie chcą podjąć Czynu. I to



Stanisław Wyspiański
AUTOPORTRET

jest ich winą. Jest to ich wysoką inteligencją, prowadzi ich to ku wyżynom i szczytom uczucia i poczucia, i najwyższą to daje im nad ludźmi władzę, i ludzi tych poznanie, i prawdy od fałszu odróżnienie, ale też Czyny ojców mają swoje konsekwencje, które i nie podjęte sprowadzają katastrofę: tragiczną. Podjęcie czynów za pokolenie ojców jest przeznaczeniem, z którego się wywikłać synowie nie mogą (...)".

„Innymi drogami chodzą losy ojców i losy synów..." postaci „Wesela" znają rachunek spraw, obok których nie można przejść obojętnie, o których trzeba pamiętać: zdrady narodowej i konfliktów wewnętrznych — a więc spraw zawsze bolesnych. Branicki i Szela: te dwie osoby dramatu sygnalizują najgłębsze, najbardziej zakorzenione kompleksy.

Pamięć o sprawach nigdy nie załatwionych, o wydarzeniach których niesposób wymazać z historii — towarzyszy postaciom „Wesela" nieustannie. Świadomość smutnego dziedzictwa pa-

ANTONI POTOCKI:

„Takim genialnie — naiwnym i zwycięskim starciem się poety z rzeczywistością jest „Wesele" — jasełka narodowa, szopka przedziwna, w której kolęduje całej Polsce geniusz poety" (1902).

raliżuje. Paraliżuje nie umysły, lecz wolę.

„Pokolenia jedne za drugie nie chcą podjąć Czynu..." oni wiedzą, że drogami ojców nie można dalej kroczyć, że punkt dojścia ich ojców jest punktem wyjścia dla nich samych. Czyn ich ojców był czynem chybionym, bezskutecznym. Heroicznym nieraz, ale czasem także podłym. Kiedy indziej — czynem rozdrapującym wewnętrzne, niezabliźnione rany. „Wina ojca idzie w syna; niegodnych synowie niegodni". Balast świadomości, zasób przemyśleń powoduje, że widzą ostrzej, pełniej. Może nawet myślą o rzeczach wielkich, wzniosłych — tacy są w uniesieniu. Nie chcą jednak podjąć czynu — demonizują przeszłość, szukają ucieczki: w pozę, w łatwe wzruszenia, w marzenie o wielkim dziele. To Dziennikarz, Pan Młody, Poeta.

„I to jest ich winą..." jeśli nawet gdzieś w głębi tkwi w nich przekonanie, że „Polska to jest wielka rzecz", przekonanie o konieczności czynu — realizują je przez urojenia, przez ułudę. Bo czymże są osoby dramatu? W pewnym sensie projekcją marzeń, emanacją stanu ducha; ale także znakiem wagi i ważności, określającym hierarchię osobistych przeżyć i przemyśleń.

I w tej „chacie rozśpiewanej" odbywają się „nasze polskie posty dusz do polskich świętych", buduje się „tęczowe mosty czułości nad pustką rozpiętych". Gorzką prawdę oznajmił współczesnym Wyspiański, ale czy tylko im? Do pytania tego wypadnie jeszcze powrócić.

„Podjęcie czynów za pokolenie ojców jest przeznaczeniem, z którego się wywikłać synowie nie mogą..." najpełniej spośród postaci „Wesela" czuje to Gospodarz. On jeden posiada nie tylko świadomość rzeczy i spraw, ale także wolę ich spełnienia. U innych grają „półwariackie animu-

LUCYNA KOTARBIŃSKA: Z książki „Wokoło Teatru"

„I przyszedł dzień 16 marca 1901 r. w Krakowie. Afisze ogłaszały „Wesele", dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego. (...) Przedstawienie się skończyło. Wszyscy jak skamienieli. Cisza. I dobrych kilka sekund dzieliło to milczenie od głośnego zbiorowego oklasku. Wołano autora. Nie wyszedł. (...).

sze: kogoś zbawiać, kogoś siekać" — on wie o przeznaczeniu, przekonany jest o konieczności działania. To jemu ukazuje się Wernyhora. I ten moment nie jest li tylko pozorem, pustym akcentem solidarystycznym typu „z szlachtą polską polski lud" Jest jego wyznaniem wiary w możliwość porozumienia; wiary w szansę, jaką stwarza wspólne działanie. Czy tylko zbieg okoliczności powoduje, że czyn nie może być spełniony, nie może w ogóle zostać podjęty? Znów przeznaczenie?...

* * *

Czy finałową katastrofę „Wesela" nazwać można „tragiczną"? Wg Wyspiańskiego nieodzownym warunkiem zaistnienia sytuacji tragicznej było działanie pierwiastka irracjonalnego, związanego z motywem losu, przeznaczenia. Tak więc irracjonalizm jest motywacją tragedii, a związki przyczynowo-skutkowe — dramatu. Wyspiański był bardzo konsekwentny w stosowaniu tego rozróżnienia, stąd tylko trzy jego utwory noszą nazwę tragedii.

Osoby dramatu, jak się wyżej rzekło, mimo całej irracjonalności są projekcją subiektywnych

Wszystkie ilustracje (rysunki, przerywniki, witraże są dziełem Stanisława Wyspiańskiego.

odczuć. Nie są „nosicielami" tragicznego konfliktu, gdyż nie mają niezawisłości, nie mają charakteru obiektywnego, który sprawiałby, że ludzie są pozbawieni wpływu na ich istnienie i działanie. Tu, w „Weselu" obowiązuje zasada: „co się komu w duszy gra..."

Postaci wegetują — pogrążone w bagienku spraw małych i przyziemnych, w swoistym „jakoś — to — będzie". Bezwład, inercja, zanik woli — to rzeczywiste przyczyny sprawcze sytuacji finałowej. Końcowa metafora jest trzeźwym, konkretnym oskarżeniem i przestrogą. I jeśli można mówić o tragizmie „Wesela" (już pomijając rozróżnienie Wyspiańskiego) to chyba nie w odniesieniu do gatunku, a raczej do określonej kategorii estetycznej.

* * *

Niektórych „egzegetów" Wyspiańskiego irytuje młodopolski styl, graniczący nieraz z grafomaństwem. Edward Csató bodaj pierwszy zauważył, że jest to styl organicznie związany z postawą poety i stylistyką neoromantyczną, a takie i podobne pretensje wynikają z „adaptowania" wielkich artystów dla ogólnonarodowego użytku przyszłych pokoleń: wydaje się nam, że oni są wciąż z nami; czujemy się uprawnieni do czynienia im zarzutów, wynikających z naszych własnych upodobań". I rzeczywiście: „zaadaptowaliśmy" Wyspiańskiego tak dalece, tak ściśle jego twórczość wtopiła się w krwiobieg naszej kultury i w proces krążenia myśli — że nawet czasem nie zdajemy sobie sprawy z tego, iż posługujemy się jego pojęciami, jego metaforą, jego stylem.

Zastanawiając się nad przyczyną aktualności Wyspiańskiego Wilam Horzyca wyraził przypuszczenie — a było to w r 1947 — że oglądając postaci „Wesela" oglądamy samych siebie, przeglądamy się jakby w krzywym zwierciadle. W „Weselu" nieomylnie rozpoznajemy postawy i zachowania charakterystyczne nie tylko wczoraj, ale i dziś; rozpoznajemy rzeczy znamienne dla naszego sposobu myślenia i postępowania. „Sami swoi — polska szopa..."

N.R.

ADOLF NEUWERT — NOWACZYŃSKI

„Mnie się zdało po tym wszystkim, com widział, słyszał, czuł i cierpiał podczas sobotniego wieczoru w teatrze krakowskim, że rozmachał się w przestworzach jakiś wielki dzwon, pęknięty na dwoje, i potworne, chrapliwe tony rozlegają się nad całą ziemią mogił, krzyżów i robaczliwych ludzi"

STANISŁAW WYSPIAŃSKI JAKO AKTOR

STANISŁAW ESTREICHER

Wyspiański już od lat dziecinnych okazywał pociąg do teatru, a wszystko, co z nim stało w związku, interesowało go niezwykle. Mając lat dziesięć wyrysował i pokolorował małą składaną scenę z papieru, z kulisami, z tłem, ze schodkami — którą długo przechowywałem u siebie. Była to zabawka dziecka, ale znamienna przez to, iż Wyspiański starał się już wówczas „referować" to, co widział na prawdziwej scenie. A ileż zreformował w dalszym życiu.

To, co się działo na prawdziwej scenie, obserwował co tydzień, uczęszczając wraz z kolegami w każdą sobotę na tzw. „parter stojący". W głębi widowni, popod balkonem I piętra, stali stłoczeni jak wiązka szparagów, nie mogący ani ręką poruszyć, ani wyjść przez czas trwania aktu, młodociani entuzjaści teatru, rekrutujący się z młodzieży gimnazjalnej. Ale bo też bilet kosztował zaledwie 30 centów! Z parteru szedł zapał na cały teatr; tu najwyżej odczuwano grę i treść sztuki; tu najgłośniej klaskano, tupano z zachwytu, wywoływano aktorów. Zdarzyło mi się kilkakrotnie, żem w tym ścisku omdlał ze zmęczenia. A jednak ileż wzruszeń i przyjemności tam przeżywałem wraz z moimi towarzyszami.

Podziwialiśmy Hoffmannową, Wojdałowicza, Frenkla, Solskiego, Arwina, Sobiesława, Kałużyńską, Zapałowicza — a cóż dopiero tak wielkie gwiazdy, jak zjeżdżających często do Krakowa Modrzejewską, Rapackiego, Leszczyńskiego. Po każdym przedstawieniu schodziliśmy się w niedzielę u jednego z kolegów; wymienialiśmy wówczas wśród gorących dysput wrażenia i próbowaliśmy odtwarzać na nowo to, co widzieliśmy w teatrze dnia poprzedniego. Zabierało się matce stare firanki, suknie, płaszcze i z tego fabrykowało się kostiumy. Wyspiański i Mehoffer rysowali z pamięci ważniejsze sceny lub postacie (kilka takich rysunków przechowałem dotąd u siebie, a więcej ich posiada do dziś dnia Henryk Opieński,

mieszkający w Szwajcarii). Wedle tych rysunków, zwykle bardzo wiernych, próbowaliśmy grać sami.

Obdarzony pięknym głosem i darem deklamacji Janek Nowicki (później radca Magistratu) bywał zwykle „Modrzejewską". Wydawało nam się, że w wielkiej scenie między Marią Stuart a Elżbietą on Modrzejewskiej — co najmniej dorównywał. Gdy z triumfem rzucał Elżbiecie w twarz: „wiadomo, dlaczego Anna Boleyn utraciła głowę", ogarniało nas wzruszenie, jak gdyby to wołała Modrzejewska. Cóż dopiero, gdy szedł na śmierć, ściskając krzyż. Sekundował mu godnie Wyspiański, odgrywając rolę Elżbiety.

Od naśladownictwa próbowaliśmy przejść do samodzielnych kreacji aktorskich W czwartej klasie gimnazjalnej odegraliśmy u jednego z kolegów „Kiejstuta" Asnyka, przy czym Mehoffer i Wyspiański sporządzili niezbędne stroje, a nawet rycerskie buty z pomalowanej odpowiednio tektury. Wyspiański w roli Alfa w srebrnej zbroi, z konopiastą peruką wyglądał bardzo pięknie. W klasie piątej napisałem pięcioaktowy dramat „Ofiary korony", do połowy naśladowany z Szekspira, a do pół z Delavigne'a, przedstawiający tragiczne losy dzieci Edwarda. Wyspiański miał w nim grać księcia Yorku. Niestety, skończyło się na próbach. Ale chowam do dziś dnia „rolę" Wyspiańskiego, przepisaną jego ręką, i chowam rysunek jego, jak powinny wyglądać kostiumy do „mojej" sztuki. Co stało się z dekoracjami, jakie Wyspiański zaczął już malować na pozlepianych arkuszach papie-

LUCYNA KOTARBIŃSKA: Z książki „Wokoło Teatru"

„Wyspiański chciał koniecznie sprawdzić, jakie też wrażenie zrobi „Wesele" na włościance, która ze światem naszym artystycznym i literackim nie ma bliższego zetknięcia.

Uradziliśmy, że stosując się do Jego życzenia, zaprosimy włościanina z Toni, pod Krakowem, Ptaka — z żoną.

Ptak był to mądry chłop. Poseł. Redaktor pisma...

Otóż właśnie wtedy zaprosiliśmy p.p. Ptaków do loży, w której pani Ptakowa była głównym przedmiotem naszej obserwacji. Zachowywała się dość obojętnie względem całości. Na jedno tylko zareagowała, mianowicie, kiedy na długą epistołę poety Czepiec mówi:

Weź pan sobie żonę z prosta
dużo szczęścia, małe kosta.

— Że tam, jak kto bierze „żonę z prosta", kosta są mniejsze, to je prawda, ale żeby tak szczęścia było wiele, to nie wierzę — zadecydowała p. Ptakowa".

WŁODZIMIERZ TETMAJER

„Drogi, serdeczny panie Stanisławie!
Pierwszy raz w życiu dzieło sztuki zrobiło na mnie takie wrażenie, że płakałem, jak małe dziecko.
Dziś jeszcze po prostu rady sobie dać nie mogę. Latem po mieście śmieję się, w oczach co chwila stają mi łzy. Zajrzał mi pan w głębię mojej duszy. Zrobił pan w i e l k i e, w i e l k i e dzieło, wielkie dzieło sztuki i wielkie dzieło miłości Ojczyzny"

ru do plakatowania, nie pamiętam. Dramat był bardzo piękny, kończyło go sześć zgonów.

Inna okazją do przedstawień były tzw. „poranki" i „wieczorki" gimnazjalne. Wyższe klasy, zwłaszcza VII i VIII, miały przywilej urządzania patriotycznych obchodów dla młodzieży gimnazjalnej. W pięćsetną rocznicę złączenia z Litwą urządzaliśmy 17 lutego 1886 jako klasa VII „poranek", którego punktem kulminacyjnym było odegranie V aktu z „Królowej Jadwigi" Szujskiego. Znowu Mehoffer i Wyspiański namalowali tło (posągowe postacie Jadwigi i Jagiełły), a na tym tle rozegraliśmy tragedię między Jagiełłą (niedawno zmarły ks. Rottermund), Jadwigą (której rolę ja deklamowałem) a biednym Wilhelmem, odtworzonym przez Wyspiańskiego. Jeden z kolegów, zwany przez nas Doktorem Landzią (Radomyski), opisał potem humorystycznie wierszem nasze triumfy aktorskie, a o Wyspiańskim wyraził się żartobliwie: „Wyspiański miał taki zapał, że Szujski w niebie zapłakał". Asonanse już wtedy znano.

Niebawem spotkał nas jeszcze większy zaszczyt: urządzaliśmy 7 grudnia 1886 wieczorek Mickiewiczowski. Kult Mickiewicza kwitnął wśród nas gorąco; umieliśmy na pamięć „Pana Tadeusza" i „Dziady", a nie zbrzydził nam Mickiewicza nawet prof. Ziemba, popularyzujący twórcę „Dziadów" w niezliczonych swych pracach. (Ziemba był przez lat pięć naszym profesorem literatury polskiej). Na nasz „wieczorek" napisał stosowny wierszyk, który oddeklamowano na początku. Po czym nastąpiło główne clou wieczoru: odegraliśmy III część „Dziadów" z gwiazdą trupy, Nowickim, jako Konradem. Wyspiański deklamował tu podrzędną jakąś rolę (Suzina), gdyż przypadło mu w dalszej części wieczorku ważniejsze zadanie: odegrał scenę u stóp wieży między Aldoną a Wallenrodem, przy czym on był Aldoną, a Wallenrodem dzisiejszy bazylianin Kazimierz Szeptycki. Wyspiańskiego deklamacja miała cechy maniery romantycznej. Deklamował z przejęciem, nawet z uniesieniem. W klasie nazywaliśmy go „hrabiną Orsina" (z dramatu Lessinga „Emilia Galotti"), gdyż tę rolę deklamował z najwyższym entuzjazmem podczas zbiorowej lektury szkolnej.

Na scenie amatorskiej — ale już na publicznym przedstawieniu, odbywającym się w sali redutowej Starego Teatru wystąpił Wyspiański tylko raz jeden. Urządzono w r. 1889 przedstawienie amatorskie na rzecz zasłużonego artysty malarza, kaleki, pozostającego bez środków do życia. Wybrano na to przedstawienie komedię Paillerona „Nieśmiały" przetłumaczoną gładkim wierszem polskim przez Kazimierza Kaszewskiego (przekład ten drukowany był w „Kłosach"). Panna Julia Ehrenberg, siostra późniejszego publicysty, grała rolę matki: ja grałem rolę pieniacza, procesującego się (jak w „Zemście") o jakąś sprawę graniczną; J. Mehoffer rolę adwokata: prześlicznej urody p. Konstancja Zienkowiczówna grała rolę córki, a Wyspiański rolę nieśmiałego, ale poetycznego kochanka. Kostiumy wypożyczył nam teatr; reżyserem był Leon Stępowski, z którym przy tej sposobności Wyspiański się zbliżył i zawiązał długotrwałe, przyjazne stosunki. Jak Wyspiański grał, nie pamiętam; zapewne tak, jak grywają amatorowie — ale pamiętam, że wyglądał pięknie i godny był partnerki. Przypominał wówczas swym wyglądem Hrabiego z „Pana Tadeusza":

TADEUSZ KOTARBIŃSKI:

„Gdy w dniu 16. 03. 1901 r. zapadła kurtyna po ostatnim akcie pierwszego przedstawienia „Wesela" nastała w teatrze krakowskim „chwila osobliwa". Cała publiczność, oszołomiona napięciem teatralnego wrażenia, siedziała z tchem zapartym, jakby do miejsc przykuta. Pomimo oklasków Wyspiański nie ukazał się na proscenium. Zniknął nagle z teatru niepostrzeżony... Powoli opróżniała się sala. Jeden z ostatnich wyszedł malarz Stanisławski, gdy już światła gaszono, i szeptał przyciszonym głosem — to nadzwyczajne, szalone, ale genialne". (...)

Z przemówienia wygłoszonego na setnym przedstawieniu „Wesela" Wyspiańskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie za dyr. Ludwika Solskiego.

blondyn, o siwych, a raczej niebieskich oczach, strzelających badawczymi spojrzeniami, lubiący romantyczne pozy, raczej nieśmiały i cichy, a w każdym razie nieslychanie wrażliwy wobec każdego ostrzejszego słowa. Przy tym jednak z natury wesoły i skłonny do różnych nadzwyczajnych pomysłów.

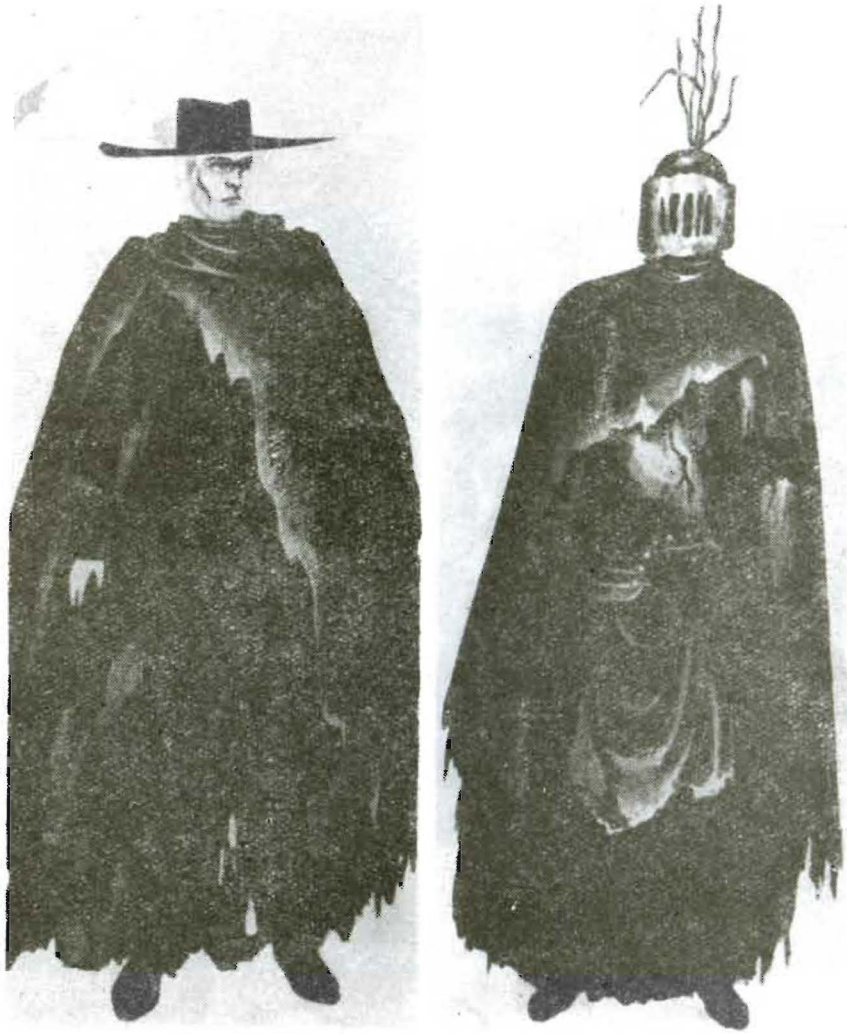
Występ publiczny w „Nieśmiałym" był, o ile pamiętam, ostatnim występem Wyspiańskiego w charakterze aktora — amatora. Ale niebawem zbliżył się do sceny jeszcze więcej. Rydel, który zawiązał z nim bliższą przyjaźń podczas uniwersyteckich lat Wyspiańskiego (1887—1891) — chociaż z daleka znał go już dawniej — wprowadził go do teatru jako dekoratora. (Pierwszym występem Wyspiańskiego w tym charakterze była dekoracja sceny na obchodzie rocznicy Mickiewiczowskiej w 1898 r.). Niemal równocześnie złożył Wyspiański T. Pawlikowskiemu pierwsze swoje utwory, z których „Warszawianka" doczekała się niebawem wystawienia. Odtąd zabłysnął na scenie nie jako aktor, ale jako reżyser, dekorator i autor. Entuzjastyczny stosunek do sceny, datując się od lat chłopięcych, był niewątpliwie do tego dobrym przygotowaniem. (1932)

STANISŁAW ESTREICHER

WŁODZIMIERZ LEWICKI

„Był zatem zdolny własne ognie przelać w piersi słuchaczów i wskrzesić postaci zmarłej przeszłości...

Dzieło Wyspiańskiego jest nie tylko literackim, ale politycznym, polskim wydarzeniem. Dawno już scena polska nie była tak polską, jak w sobotni wieczór, dawno już żaden poeta nie umiał tak „strzelać brzmiącymi słowy do serca współbraci", jak Wyspiański w „Weselu" (...)



OSOBY DRAMATU — SCENOGR. I KOSTIUMY WŁ. WIGURY

WIDMO

RYCERZ CZARNY

OSOBY DRAMATU

STANCZYK WERNYCHORA

JERZY HOFFMANN objął Dyrekcję Teatru im. Leona Kruczkowskiego w 1967 roku. Zasadniczym nurtem proponowanego przez siebie repertuaru postanowił uczynić cykl klasycznych dramatów polskich, które pozwoliłyby poprzez współczesną inscenizację nawiązać dialog z widzem o stale aktualnych problemach naszego bytu narodowego, zagadnieniach konfliktów społecznych i moralnych z tym związanych. Sens tego zamierzenia był podwójny: chodziło w nim bowiem także o prezentację najwybitniejszych, na ogół rzadko grywanych dzieł polskiej dramaturgii. Każda z tych pozycji miała ponadto inaugurować kolejny sezon teatralny.

Cykl ten rozpoczął — jeden z pierwszych w twórczości J. Słowackiego dramat pt. **MINDOWE.** Tragiczne, a jednocześnie poetyckie dzieje księcia litewskiego Mendoga, które były historycznym prawzorem dramatu, dały autorowi możliwość stworzenia barwnej opowieści na temat tworzenia się nowej państwowości i problemów władzy. Zielonogórska inscenizacja starała się wydobyć te właśnie akcenty, zetknięcia się młodej i niedoświadczonej państwowości litewskiej z dojrzałą i cyniczną cywilizacją krzyżacką, akcenty swoistego

„MINDOWE" J. SŁOWACKIEGO

walenrodyzmu młodego władcy, za wszelką cenę uwalniającego swój kraj od zależności wobec rzymskiego Kościoła i papieża.

Sezon następny zainaugurował także nieczęsto grywany utwór Stanisława Wyspiańskiego **POWRÓT ODYSA** oparty na motywie wojny trojańskiej. Wraca Odys z tułaczki do rodzinnej Itaki i zastaje, jak u Homera, dom pełen ubiegających się o rękę Penelopy. Jak zwykle u Wyspiańskiego, temat ten jest tylko pretekstem do obrachunku z sumieniem narodowym. Wracający Odys zostaje postawiony wobec takich zagadnień, jak prawo do życia w minionej chwale, szacunek dla wrogów i dla swoich, którzy pozostali w Ojczyźnie, o sposób i możliwości przejścia od czasów wojny do czasu pokoju. Nad Odysem krąży fatum: nie jako przekleństwo bogów, lecz jako przekleństwo

„POWRÓT ODYSA" St. WYSPIAŃSKIEGO

„ŚMIERĆ GUBERNATORA" LEONA KRUCZKOWSKIEGO

spraw ludzkich, które nie pozwalają odłożyć broni i przekleństwo konsekwencji raz przelanej krwi.

Punktem wyjścia zielonogórskiego przedstawienia stały się te wiecznie żywe i aktualne problemy. Zostały one bardzo pozytywnie ocenione przez krytykę; przyznano mu także nagrodę zespołową na VII Kaliskich Spotkaniach Teatralnych: dla Jerzego Ziomka za opracowanie dramaturgiczne, dla Andrzeja Sadowskiego za scenografię oraz dla Jerzego Hoffmanna za inscenizację.

Sezon 1969/70 otwiera inscenizacja dramatu patrona teatru Leona Kruczkowskiego **„ŚMIERĆ GUBERNATORA.** Wiwisekcja moralna człowieka, który w imieniu władzy wydaje rozkaz strzelania do manifestującego tłumu i już nie może uwolnić się od prześladującego go koszmaru przelanej krwi, stała się tu punktem wyjścia nowej inscenizacji tego utworu, którego akcja przeniesiona została do Południowej Ameryki, a egzotyczna sceneria w konwencji upiornego „karnawału" posłużyła za tło do rozważań o losie gubernatora, który nie może odpowiedzieć sobie na pytania: „dlaczego musiałem to zrobić" i jak daleko sięgać mogą „straszne wnętrzności władzy" (L. Kruczkowski ŚMIERĆ GUBERNATORA" — akt III).

„WESELE" St. Wyspiańskiego

Przedstawienie wzbudziło szerokie zainteresowanie krytyki i było prezentowane na Telewizyjnym Festiwalu Sztuk Teatralnych 6 lipca 1970 r.

Czwarty sezon swojej dyrekcji (1970/71) zainaugurował Jerzy Hoffmann iscenizacją rzadko wystawianego na polskich scenach dramatu St. Żeromskiego **TUROŃ**.

Utwór ten, którego treścią są tragiczne losy „rzezi galicyjskiej" w 1864 roku był próbą obrachunku z naszą historią. Posiwiali bohaterowie „Popiołów" Olbromski i Cedro stają wobec wiekowego konfliktu między ludem a szlachtą, między chłopem pańszczyźnianym, a jego odwiecznym wyzyskiwaczem. Muszą sobie uświadomić, jak różnym pojęciem dla jednych i drugich jest słowo „ojczyzna".

Andrzej Wróblewski pisał w „Teatrze" (nr 2/71) na temat „Turonia": „Przedstawienie Hoffmanna nabrało wymiaru pewnego uogólnienia... „Turoń" zielonogórski wstrząsa, niepokoi i każe się zadumać nad tą przedziwną sztuką".

Piątą kolejną pozycją tego cyklu prezentowaną obecnie z okazji XX-lecia Zielonogórskiego Teatru jest **WESELE** S. Wyspiańskiego.

M.Z.

„TUROŃ" S. ŻEROMSKIEGO

Z-CA DYREKTORA
JAN GAJEWSKI

Z-CA DYREKTORA DS. FINANSOWYCH
KAZIMIERZ KASZKUR

KIEROWNIK TECHNICZNY
TADEUSZ ROGOWSKI

KIEROWNICY PRACOWNI: STOLARSKIEJ — STANISŁAW ŚWIĄTEK, MALARSKO-MODELATORSKIEJ — WALDEMAR JODKOWSKI, TAPICERSKIEJ — BRONISŁAW WALCZAK, FRYZJERSKO-PERUKARSKIEJ — EMILIA DANIEL, KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — WALENTYNA ROGOWSKA, KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — STANISŁAW ŁUCZAK, REKWIZYTOR — EDWARD TULISZKA, ELEKTRYK — WŁADYSŁAW LISOWSKI.

Brygadier sceny
MARIAN PAKUŁA

Światło
WŁADYSŁAW LISOWSKI
FRANCISZEK TOMCZAK

Garderobiana
DANIELA KOZŁOWSKA
LUDWIKA PAPROCKA

Rekwizytor
EDWARD TULISZKA

Kierownik Biura Organizacji Widowni
ANDRZEJ LORENZ

Inspicjent
JÓZEF MICHALCEWICZ
GRAŻYNA OSSADNIK

Sufler
WANDA GAJEWSKA

LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE
ZESZYT TEATRALNY. Redakcja: MILADA ZAPOLNIK, STEFAN WACHNOWSKI
Projekt okładki: BARBARA WOLNIEWICZ, Zdjęcia CZESŁAW ŁUNIEWICZ

Zlg-45 3511/1211-L 11-71 2500 + 30 egz. A-5 R-3/69

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE

OSOBY:

Gospodarz — **Kazimierz Miranowicz,** Pan Młody — **Tadeusz Bartkowiak,** Marysia — **Daniela Zybalanka,** Jasiek — **Waldemar Walisiak,** Poeta — **Hilary Kurpanik,** Nos — **Zdzisław Grudzień,** Maryna — **Krystyna Horodyńska,** Radczyni — **Kazimiera Starzycka,** Czepiec — **Ireneusz Karamon,** Klimina — **Halina Lubicz, Ludwina Nowicka,** Staszek — **Czesław Nogacki,** Żyd — **Wiesław Wołoszyński,** Gospodyni — **Danuta Ambroż,** Panna Młoda — **Teresa Leśniak,** Wojtek — **Mirosław Majcherek,** Dziad — **Włodzimierz Kaniowski,** Kasper — **Waldemar Kwasieborski,** Dziennikarz — **Ryszard Zieliński,** Ksiądz — **Zdzisław Giżejewski,** Zosia — **Teresa Lisowska, Krystyna Olesiewicz,** Haneczka — **Barbara Strzeszewska,** Czepcowa — **Izabela Niewiarowska,** Kasia — **Milada Zapolnik,** Rachel — **Anna Korzeniecka,** Isia — **Ewa Jabłońska,** Chochoł — X X X, Widmo — **Jerzy Hoffmann,** Stańczyk — **Czesław Kordus,** Rycerz — **Waldemar Walisiak,** Wernyhora — **Cyryl Przybył,** Upiór — **Jan Pyjor, Miłosz Roszkowski.**

Scenografia
WŁADYSŁAW WIGURA

Asystenci Reżysera
ANNA KORZENIECKA
CYRYL PRZYBYŁ

Choreografia
HENRYK KONWIŃSKI

Muzyka
JERZY KURCZEWSKI

Aranżacja muzyki ludowej
MARIAN OBST

Inscenizacja i reżyseria

JERZY HOFFMANN

UROCZYSTA PREMIERA Z OKAZJI XX-LECIA TEATRU
— 27 LISTOPADA 1971 R.