



Stanisław Wyspiański

Wesele

Plotka o *Weselu* Wyspiańskiego

Przez tych dwadzieścia z górą lat, które upłynęły od powstania *Wesela*, napisano o nim wiele pięknych i mądrych rzeczy: dzieło to posiada całą swoją literaturę, liczniejszą z pewnością niż którykolwiek inny ze współczesnych utworów. Ale literatura ta obraca się raczej w sferze ideologii *Wesela*; mniej stosunkowo zajmuje się jego stroną genetyczną i można rzec, anegdotyczną. Tłumaczy się to zapewne tym; w porze kiedy najczęściej o *Weselu* pisano, anegdota ta była stosunkowo bardzo bliska, geneza *Wesela* uważana była za coś, co jest znane; zarazem szczegółowe jej omawianie było — wobec współczesności osób, które poeta miał na myśli — pewną niedyskrecją. Odbiją to sobie z nawiązką przyszłe generacje historyków literatury: można sobie wyobrazić, co za żer znajdują przyszli „weselologowie” w egzegezie i komentarzu do tej sztuki. Już stąd widzę, jak jakiś młody uczonek zostaje docentem polonistyki za obszerną rozprawę, w której wykaże metodą naukową, że Lucjan Rydel nosił binokle, a że „kurdesz” to był np. gatunek wódki specjalnie ulubiony w kołach Młodej Polski. Strach pomyśleć, co za fantazje będą czytały z pietyzmem nasze prawnuki na temat tego lub owego szczegółu z *Wesela*. I wydaje mi się, że dziś, kiedy ustna tradycja pochyna już zanikać, ale kiedy istnieje jeszcze sporo uczestników tej epoki, byłaby może pora, aby ktoś zechciał dokonać tego, czego w ramach tego szkicu oczywiście dokonać nie mam pretensji, tj. aby zebrał wszystkie materiały rzeczowe mogące pomóc do należytego zrozumienia *Wesela*.

Albowiem jeżeli drobiazgowo dociekanie elementów, które złożyły się na dany utwór, może się niekiedy wydać niewinną, ale dość jałową rozpustą historyczno-literacką, to nie tutaj. Stosunek poety do rzeczywistości był w *Weselu* inny niż zazwyczaj: anegdota była nie punktem wyjścia, ale samym najistotniejszym materiałem twórczym. Mało kiedy dane nam jest tak głęboko zapuścić ciekawe spojrzenie w warsztat poety. I każdemu, kto patrzył z bliska na ludzi i wydarzenia spletające się w *Weselu*, czymś najbardziej podziwu godnym jest to właśnie, jak drobnymi, lekkimi dotknięciami Wys-

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY TEATRU POLSKIEGO
W POZNANIU

Sezon 1975/76

Dyrektor i kierownik artystyczny: Roman Kordziński

Z-ca dyrektora: Włodzimierz Krzyżanowski

Kierownik literacki: Jerzy S. Sito

Scenografowie: Zbigniew Bednarowicz
Henryk Regimowicz

AKTORZY:

DANUTA BALICKA, SIDONIA BŁASIŃSKA, BARBARA DROGORÓB,
BRONISŁAWA FREJTAŻANKA, ALINA HORANIN, HELENA KRAUZE,
CECYLIA PUTRO, JANINA RATAJSKA, GABRIELA SARNECKA,
MARZENA TRYBAŁA-DĄBROWSKA, DANUTA WIŁOWICZ,
EWA WRÓŃSKA-PENKALA,
ALEKSANDER BŁASZYK, ANDRZEJ BOGUSZ, STEFAN CZYŻEWSKI,
JACEK FLUR, JANUSZ GREBER, JÓZEF JACHOWICZ,
RAJMUND JAKUBOWICZ, JAROSŁAW JORDAN, WŁODZIMIERZ KŁOPOCKI,
ZDZISŁAW KRAUZE, STANISŁAW OWOC, JACEK POLACZEK,
JERZY SCHEJBAL, ZBIGNIEW SZCZAPIŃSKI, PIOTR WYPART.

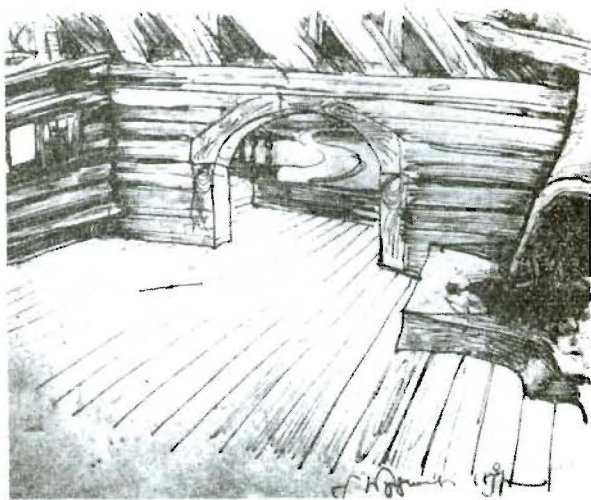
Sekretarz literacki: Andrzej Jakimiec

Asystent scenografa: Katarzyna Kępińska

Inspicjenci: Krystyna Zgud-Bikart, Marcin Talarczak

Suflerzy: Danuta Czapkówna, Hanna Doruchowska

Plan teatru polskiego.



St. Wyspiański — „Legenda” I — szkic dekoracji
I aktu: izba na zamku wawelskim

Wyspiański umiał codzienną rzeczywistość przeczarować w poezję, jak mało odiegając od anegdoty umiał jej nadać olbrzymie rozpięcie symbolu.

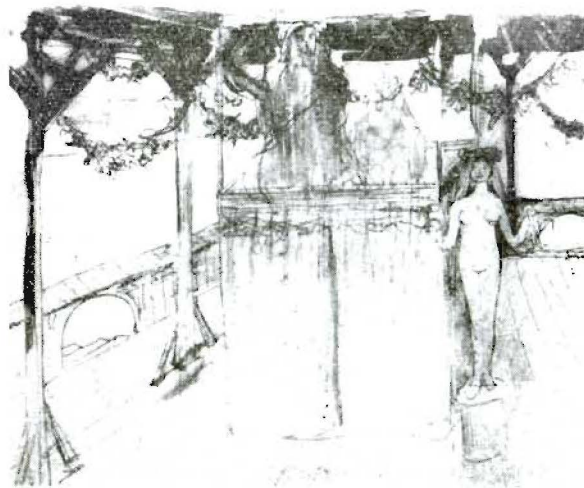
Sądzę, iż niezatrącenie pamięci o tej „rzeczywistości” *Wesela* posiada znaczenie i dla teatru. Czyż nie jest zadaniem pracy aktorskiej i reżyserskiej odgadywanie zamierzeń autora, zdobywanie — refleksją czy intuicją — drogi do tego, co autor w daną figurę chciał włożyć, jak ją sobie wyobrażał? Jakże cenne są dla nas bodaj te zwięzłe uwagi o postaciach sztuki, które pomieścił Beaumarchais na wstępie do *Wesela Figara*. Otóż tu, w *Weselu* Wyspiańskiego, mamy tę wiedzę gotową, niemal zupełną; chodzi tylko o to, aby jej nie zatracić; wiemy ponad wszelką wątpliwość, jak sobie poeta wyobrażał każdą ze swoich figur: Gospodarza, Poetę, Pana Młodego etc. Wiemy, gdyż w każdej z nich widział odbicie żywej osoby.

Do jakiego stopnia Wyspiański w ten właśnie sposób patrzył na swój utwór, oświetli następujący szczegół. Kiedy zbliżała się premiera *Wesela* w Krakowie, Wyspiański przyniósł do teatru tekst przeznaczony na afisz: otóż na afiszu tym widniały po imieniu i nazwisku żywe, działające osoby np. „pani Domańska” zamiast Radczyni etc. Z trudem zdołano mu wytłumaczyć, że takiego afisza dać nie można, oraz nakłonić go do zastąpienia nazwisk ogólnikami. Zosia, Maryna, Haneczka zachowały na afiszu i w książce autentyczne imiona swych oryginałów. Posiadam fragment rękopisu *Wesela*, zawierający scenę Stańczyka z Dziennikarzem: Dziennikarz nie

nazywa się tam Dziennikarz, ale po prostu Dolcio, tak jak przyjaciele nazywali Rudolfa Starzewskiego. Zatem Wyspiański nie tylko — jak to zwykle czynią pisarze w twórcach imaginacji — nie zacierał tu związków z rzeczywistością, ale je jakby podkreślał.

Powstanie *Wesela* przypomina poniekąd powstanie *Pana Tadeusza*, tak jak je kreśli tradycja. Wdług tradycji, Mickiewicz zamierzał napisać szlachecką anegdotę, która rozrosła się pod piórem w ów nieśmiertelny poemat i stała się żywym wcieleniem Polski. Można by podejrzewać, iż Wyspiański, biorąc pióro do ręki, zamierzał tu napisać złośliwy pamfletik na swoich znajomych; w trakcie pisania geniusz poezji porwał go za włosy i ściany bronowickiego dworku rozszerzyły się — niby nowe Soplucowo — w symbol współczesnej Polski.

Dla tych, którzy znają Wyspiańskiego jedynie z jego pism, nie dość może żywo występuje pewien jego rys, który w obcowaniu osobistym, w rozmowie zdawał się niemal dominującą cechą jego inteligencji: mianowicie złośliwość, najprzedniejsza dowcipem złośliwość, wyostrzona i lśniąca jak brzytwa. Rozmowa jego iskrzyła się od takich cięć, które zadawał swoim brzęczącym, cichym głosem i z ciekawym uśmiechem na wargach. Przypominam sobie takie powiedzenie; była mowa o Asnyku, na co Wyspiański brząknął: „Asnyk... tak... Asnyk to taki wypchany orzeł, ma wszystko — dziób, skrzydła, tyle tylko, że nie polecie...” Każdy, kto znał Asnyka bodaj z fotografii, ten oceni, ile malarskiego „chwytu”, a może i literackiej trafności zawierało to piekielnie złośliwe określenie.



St. Wyspiański — „Legenda” I — szkic dekoracji
I aktu: ołtarz Żywoty na krużganku zamkowym

Takiej złośliwości, mimo że zrównoważonej innymi składnikami, jest w *Weselu* mnóstwo: ale tylko ci, co dobrze znają osoby i fakty, mogą ocenić ostrze mnóstwa drobnych szpileczek, jakimi utwór ten jest najeżony.

Niepodobna mi — jak wspomniałem — w ramach niniejszego szkicu przedstawić całych realiów *Wesela*, nawet tych, które mogą mi być dostępne: że jednak żyłem jak najbliżżej środowiska, które odmalowane jest w *Weselu*, oraz byłem jednym z dość szczupłej garstki uczestników owego słynnego weseliska Lucjana Rydla, przypomnę tu i ów rys, z którego sztuka ta powstała.

Zacznijmy od terenu akcji.

Bronowice jest to, jak wiadomo, wioska o pół mili od Krakowa, nie różniąca się, zdawałoby się, niczym od innych wsi w Krakowskiem, a jednak posiadająca pewną właściwość, która zaważyła w polskiej literaturze i sztuce. Mianowicie od niepamiętnych czasów Bronowice należą do parafii kościoła Panny Marii w Krakowie. Modlą się zwykle bronowiczanie w pobliskim wiejskim kościełku, ale śluby biorą z paradą u Panny Marii w Krakowie. Wówczas to przez długą ulicę Karmelicką, przez cały Rynek krakowski zajeżdżają przed kościół owe wozy chłopские wyładowane białymi sukmanami, „bajecznie kolorowymi” gorsetami, kierieczkami, wieńcami, czepkami, w asystencji szumnych druzbów na koniach, tworząc istotnie porywiający grą swoich barw i zamaszystością fantazji obraz.

Któż mógł najlepiej odczuć odrębne piękno i charakter tego ludu, jeśli nie malarze? Epoka, w którą się cofam, dziesięć lat przed akcją *Wesela* — około roku 1890 — był to okres, kiedy w Krakowskiej Akademii, na przekór epigonom Matejki, fabrykującym tzw. „kobyły” historyczne, rodziła się pod boki samego Mistrza, dość surowym okiem patrzącego na te igraszki, szkoła pejzażu polskiego. Dolatywały z zachodu pierwsze jaskółki impresjonizmu: słowa; „kolor”, „światło”, „plein-air” dźwięczały jak nowe, rewolucyjne hasła. Otóż między tą młodą malarzą a bronowiczankami zawiązały się nici porozumienia; parobczaki i dziewuchy wiejskie coraz częściej zjawiali się jako modele w pracowniach malarskich. W zamian malarze puszczały się za miasto, aby chwycić naturę, światło na gorącym uczynku. W owej epoce, z roku 1890, „chłopomania”, która tak rozwinęła się później, nie istniała prawie zupełnie. Toteż interesującym i bardzo charakterystycznym jest, iż zetknięcie surduta z sirmięgą dokonało się na zupełnie innej drodze — na drodze przymierza kolorów z paletą; to było pierwotne przymierze „pana Włodzimierza”. Ideologia społeczna i polityczna przyszła dopiero później.

Taki więc orszak ślubny przejechał przez Kraków w lecie r. 1890; i na całe miasto gruchnęła wieść: Włodzio Tetmajer ożenił się z wiejską dziewczyną.



St. Wyspiański — „Legenda” I — szkic dekoracji II aktu

My, ludzie dzisiejsi, nie odczuwamy już dostatecznie zgrozy, jaką fakt ten musiał przejąć ówczesny Kraków. Młody i pełen przyszłości malarz, piękny i świetny młodzieniec z „dobrej rodziny” —

Po „bajecznie kolorowym” ślubie przyszła szara rzeczywistość. Małżeństwo Tetmajera zaczęło się od bardzo ciężkich warunków materialnych. On był jeszcze bardzo młodym malarzem, zresztą kupowanie obrazów nie było wówczas w Krakowie jeszcze w modzie, rodzice żony mieli dużo dzieci i ledwie parę zagonów.

Młodzi przeszli straszliwą biedą, mieszkali kątem u rodziców, bez mała w jednej izbie z inwentarzem. Tetmajer znosił heroicznie ten czas próby. Dopiero po kilku latach zdobył się na wystawienie własnego dworku, złożonego z trzech izb i kuchni, mała co różniącego się od zwykłej chaty. Poza tym małżeństwo to ułożyło się bardzo prosto i szczerze. Nie kształcił forsownie swojej Hanusi, nie „podnosił” jej do siebie, zostawił ją taką, jaką była, jaką ją pokochał. Żył z nią po prostu, płodząc regularnie, po bożemu, dzieci, i metoda ta okazała się najskuteczniejszą, aby młodziutką dziewczynę wiejską urobić nader szybko na taktowną i rozsądną towarzyszkę człowieka i artysty.

Nie obyło się to małżeństwo bez ciężkich przejść rodzinnych. Ojciec Tetmajera, starzec osiemdziesięcioletni, niegdyś świetny ułan z 31 roku, później marszałek szlachty nowotarskiej, nie mógł mu nigdy przebaczyć tego kroku, dokonanego bez jego wiedzy.

Małżeństwo Tetmajera stanowiło przez szereg lat niewyczerpany przedmiot rozmów i dociekań kra-

kowskiej sosjety. Pamiętam, jak pewna dama, księżniczka Czetwertyńska z domu, posiadaczka włości na Ukrainie, wypytywała z żywym zaciekawieniem matkę Tetmajera: „Dites-moi, chère madame”, a po jakimś czasie z sobą? Czy pan Włodzimierz umie po rusku? Zaczyna dziedziczka z kresów była święcie przekonana, że chłopci na całym obszarze ziem polskich mówią po rusku! Z czasem oswojono się z tym małżeństwem i z kolej wytworzyła się inna mania, przykrzejsza dla Tetmajera: ulubionym spacerem krakowian, mniej lub więcej znajomych, było odwiedzać go w Bronowicach. Należało to do „szyku” opowiadać: „Byłem dziś u Tetmajerów, jakaż to miła osoba ta Tetmajerowa, jak ona się wyrobiła etc”. Nieraz w niedzielę Tetmajer, ostrzeżony przez stojącą na czatach córeczkę, zaparłszy drzwi chaty, chował się z całą rodziną w życie przed nadchodzącymi gośćmi. Śmieliśmy się, pamiętam, długo z pewnego miejskiego literata, który wybrałszy się do Bronowic i zastawszy, dzięki tej chytrej samoobronie Tetmajerów, tylko małą Isię, zaczął jej bardzo kwieciście mówić o pięknie natury, że ona sama jest jak te kwiaty polne etc, na co sześćcioletnia Isia odpaliła mu arcystaropolską propozycją.

Osiadłszy w Bronowicach Tetmajer żył się ze wsią najzupelniej po bratersku, wszedł pod urok polskiego chłopca-Piasta, nauczył się go rozumieć i z nim pracować. Cieszył się zaufaniem nie tylko swojej wsi: zasiadał w radzie powiatowej, posłował do parlamentu. W ogóle Tetmajer miał niesłychaną łatwość wzywania się w każde środowisko; równie swobodnie czuł się we fraku w salonach jak w sier-



St. Wyspiański – „Legenda” I – rysunek Kraka i Wiślanki (Rudawianki?)

między na wsi. W Paryżu jak w Bronowicach. Ale przez osobliwą i jakąś bardzo polską kombinacją ten „chłopoman”, ten pionier ruchu ludowego, w gruncie zachował typ najczystszej szlachetczyzny, skorygowanej jedynie wdziękiem artysty. Typ ten z latami coraz więcej się zaznaczał: stopniowo Tetmajer stał się jedną z najbardziej charakterystycznych polskich figur, ze swoją swadą i humorem, z temperamentem równie zapalnym, jak łatwo ulegającym depresji, z towarzyską rozlewnością i upodobaniem do „gwarzenia przy szkleniu”. Sławne były jego „kurdesze” i inne staropolskie pieśni, jego improwizowane mówki — najautentyczniejszym makaronizmem XVII w. Było w tym jego animuszu coś z Zagłoby, ale Zagłoby, który już czytał Sienkiewicza i bawi się teraz po trosze sam sobą: przy tym coś z rozpieszczonego dziecka, które wie, że co szlachcic nawarcholi, to artyście przebacza.

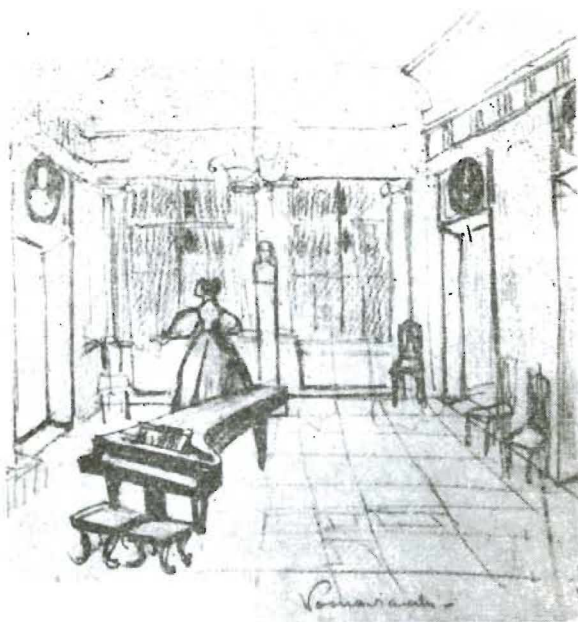
Bez końca można by opowiadać anegdot o Tetmajerze: za czasów jego posłowania w Wiedniu opiewaliśmy niegdyś w „Zielonym Baloniku” jego „ostatni zajazd na Franzensringu”. Proszę sobie np. wyobrazić miny jego kolegów parlamentarnych, kiedy po jakimś osobistym zatargu z ministerium ten ludowiec oświadczył w swoim klubie, że nie będzie korespondował z ministrem po niemiecku, ale — jako szlachcic polski — po łacinie...

Jeszcze jedną anegdotę mam pokusę opowiedzieć o Tetmajerze, gdyż może lepiej niż wszelkie charakterystyki maluje tę bardzo kochaną i bardzo polską postać. Zjechały więc do Bronowic jakieś „misje”, ciągały baby do kościoła i trzymały je tam godzinami, upewniając, że „choć dzieciątko w domu zostanie bez opieki, Pan Jezus nie da mu krzywdy uczynić”. Męska ludność Bronowic była mocno niezadowolona z tej dezercji od garnków i kołysek, a może i z innych prywatacji, nałożonych przez surowe praktyki religijne. Otóż Tetmajer, namontowany, kropnął list do proboszcza Panny Marii, prałata Krzemieńskiego, oznajmiając, ni mniej ni więcej, że oburzony destruktywną działalnością misji, postanowił wraz z dwiema córkami, Jadwigą i Anną, opuścić łono katolickiego Kościoła i przyjąć inny (nie określony bliżej) obrządek chrześcijańskiego wyznania.

Przespawszy się Tetmajer musiał mieć nieco nieczyste sumienie po tym licy i poszedł się zwierzyć przeacnej opiekunce wszystkich artystów i innych wariatów. Sewerowej Maciejowskiej, żonie głośnego pisarza Sewera.

— A cóż z trzecią, z Klimą? — zapytała Sewerowa. (Tetmajer miał wówczas trzy córki).

— Wie pani — odpowiedział całkiem szczerze, choć nieco zakłopotany, pan Włodzimierz — Klima była chrzczona w kościele Na Piasku, tam jest taki zacny proboszcz, ma taką pyszną wódkę paloną na miodzie, nie chciałem mu robić przykrości i z Klimą dałem już pokój...



St. Wyspiański — „Warszawianka” — szkic dekoracji
I aktu

Oczywiście, poczciwa Sewerowa poszła do pralata Krzemińskiego i załagodziła tę apostazję list uznano za niebyły.

Obok tych gości z miasta, przed którymi Tetmajer krył się w życie, zachodziła do Bronowic coraz liczniej gromadka innych, których chętnie witał i przygarniał. Był to artystyczny świątek krakowski, literatura, malarstwo. Ten i ów najmował w Bronowicach izbę u chłopca i malował tam przez lato. Tańczono, śpiewano, pito; goście ci wnosili do Bronowic mnóstwo wesołości i gwaru. Żona Tetmajera miała dwie siostry, obie, jak i ona, bardzo urodziwe. Z jedną zaręczył się utalentowany malarz i kolega Tetmajera, de Laveaux, suchotnik; wyjechał dla studiów za granicę i tam umarł. O drugą, Jadwisie, posunął w konkury Lucjan Rydel, poeta, i pojął ją w małżeństwo w dziesięć lat po ślubie Tetmajera, w roku 1900. Ale i wesele to, i małżeństwo nie były podobne do tamtego.

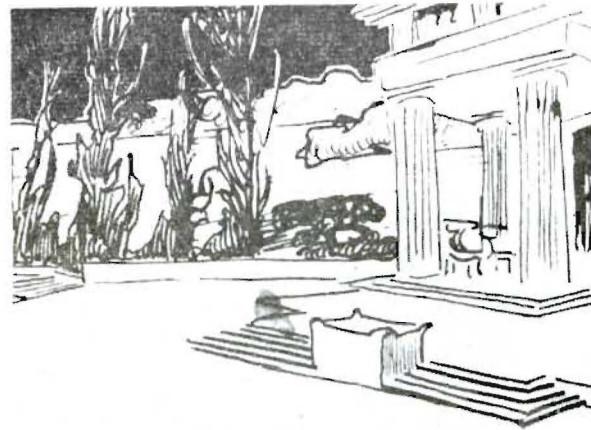
Lucjan Rydel, cieszący się zasłużonym mirem wśród publiczności, zacy i kochany człowiek, był w kołach artystów w Krakowie figurą po trochu komiczną. Przez dziwny kaprys przyroda połączyła w nim wybitny talent rytmotwórczy z usposobieniem najmniej poetycznym, najbardziej — jak wówczas się mówiło — filisterskim, mieszczańskim. Ale największe piętno komizmu dawało mu jego przysłowiowe gadulstwo, graniczące wprost z newrozją.

Starsi warszawianie pamiętają zapewne ową „piłę”, która urodziła się na bruku Warszawy pewnej bardzo słotnej jesieni, w czasie której Rydel bawił w tym mieście:

I wciąż ta sama ballada —
Deszcz pada, pada, pada —
Rydel gada, gada, gada —
I znów ta sama ballada —
Rydel gada, gada, gada —
Deszcz pada, pada, pada — itd.

Małżeństwo Rydla miało, jak wspomniałem, zupełnie inny charakter niż małżeństwo Tetmajera. Tamto było czymś samorzutnym, śmiałym, urodziło się z serca i oczu, to — raczej z głowy i z papieru. Tamto wystrzeliło nagle, to było poprzedzone długim okresem narzeczeństwa, który obfitował w tak zabawne epizody, że stanowił ciągle źródło radości wszystkich stojących bliżej, do których w pierwszym rzędzie należał kolega Rydla z ławy szkolnej i przyjaciół — Wyspiański. Rydel przeżywał swoją „miłość” jak temat literacki; pisywał pseudoklasyczne wiersze, w których porównywał swoją Jadwisie do Afrodyty wychodzącej z fali zboża etc.

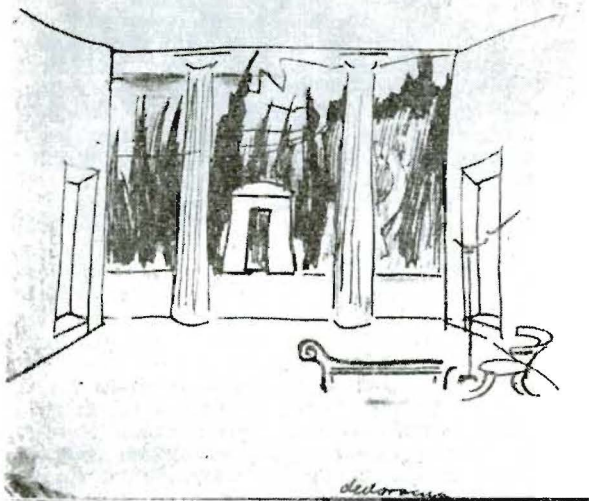
Oczywiście uważał swój krok za bardzo rewolucyjny, gotował się na walkę z rodziną, tymczasem pod przemożną falą jego wymowy twierdza natchmiast ustąpiła: „Niech się żeni, niech się żeni jak najprędzej bo nas zagada na śmierć” — mówili matka, brat... Ale Fydel, rozpedzony, dalej gadał, przekonywał, walczył...” A pan gada, gada, gada... — mówi Radeznyi w *Weselu*. Dodać trzeba, że o ile Tetmajer musiał się w początkach małżeństwa przebijać przez najcięższą nędzę, o tyle Rydel rozpoznał je od skromnego, ale spokojnego dobrobytu.



St. Wyspiański — „Meleager” — szkic dekoracji

Zabawny był stosunek Rydla do chłopów. Ten poeta był to klasyczny mieszczuch, niewiele mający poczucia wsi i chłopą; popełniał tedy co chwilę wykroczenia przeciw etykietce wiejskiej, które raz-żyły bronowickich gospodarzy.

„Ten pan Rydel to dobry człowiek, uczony człowiek, ale strasznie źle wychowany” — mówili, a mianowicie dlatego, że Rydel, chcąc się „zbliżyć do ludu”, chodził w konkursy boso, poza tym w marynarce i z zawiniętymi spodniami.



St. Wyspiański — „Protesilas i Laodamia” — szkic dekoracji

Otóż na wsi chłop chodzi boso albo przy pracy, albo jeśli nie ma butów, ale z wizytą — nie. Rydel posuwał swoją „ludowość” tak daleko, że przyszedłszy raz z wizytą do willi swej ciotki, p. Domańskiej (Radczyńni z *Wesela*), prosił ją o pozwolenie zdjęcia butów, bo tak się już przyzwyczaił... Pokazywał wszystkim, kto chciał i kto nie chciał, że nie nosi gatek etc. I gadał, gadał, gadał...

Rydel — Pan Młody w *Weselu* — potraktowany też jest z dobrotną ironią. Nie znaczy to bynajmniej, aby miał być obrany ze szczerych i szlachetnych rysów, ale raz po raz wychodzi zeń po trosze ów mieszczuch, ów papierowy literat.

Raz po raz przewijają się owe rysy, podchwyczone złośliwie z rzeczywistości i przeniesione żywcem, a które w całej pełni rozumiałe były tylko wta-jemniczonym, np. owe „trza być w butach na weselu”, „pod spód wcale nic nie wdziwam” etc, etc.

Ślub odbył się w bocznej kaplicy kościoła Panny Marii. Wstęp do kaplicy był zamknięty, mimo to tłumy

publiczności cisnęły się do niej, a głównie falanga uczennic Rydla z „kursów Baranieckiego”. Rydel musiał sobie torować drogę wśród tych dziewcząt, do których, przeciskając się przez kościół, przemawiał bez przerwy; „Widzicie, widzicie, nie ożeniłem się z żadną z was, boście przemądrzałe, sztuczne; wziąłem sobie ją, bo jest prosta, umie tylko kochać” etc.

Pod kościołem zaszedł epizod, który Wyspiański utrwalił żywcem w wariacie do *Wesela*. Kiedy cały orszak siedział już na wozach i miał ruszać, jeszcze jakaś paniusia chwyciła za rękaw starościny, imponującą Kliminę, i jąta dopytywać: „Moi drodzy, powiedzcie, a ma też ona co?”. Na co Klimina najdobroduszniej w świecie: „E ma, ma, zaśby tam nie miała! Bidna mysz, a ma też”. Wóz ruszył, a paniusia została z tą wiadomością.

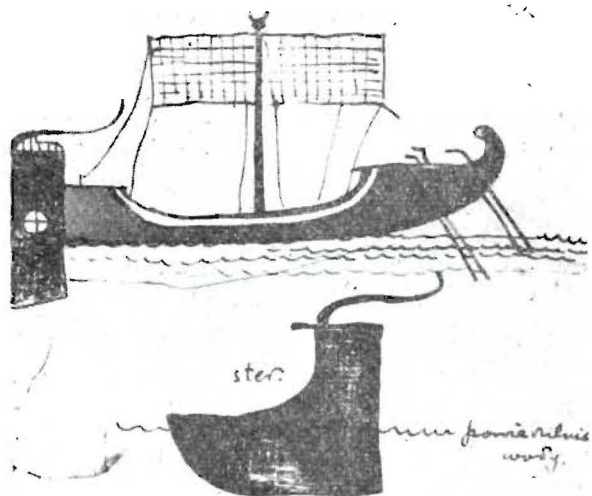
Wesele Rydla odbywało się w domu Tetmajera, było huczne, trwałe, o ile pamiętam, wraz z czepianami ze dwa czy trzy dni. Niejeden z gości przespał się wśród tego na stosie paltotów, potem znów wstał i hulał dalej. Wieś była oczywiście zaproszona cała, z miasta kilka osób z rodziny i przyjaciół Rydla, cały prawie świątek malarski z Krakowa. I Wyspiański. Pamiętam go jak dziś, jak szczerze zapięty w swój czarny tużurek stał całą noc oparty o futrynę drzwi, patrząc swoimi stalowymi, niesamowitymi oczyma. Obok wrzało weselisko, huczały tańce, a tu do tej izby raz po raz wchodziło po parę osób, raz po raz dolatywał jego uszu strzęp rozmowy. I tam ujrzał i usłyszał swoją sztukę.

Mówi się o oryginalnej fakturze *Wesela* i wywodzi się ją z jasełek. Zapewne: ale mnie by się zdawało, że jak wszystko w tej sztuce tak i ona urodziła się w znacznej mierze po prostu z faktycznej rzeczywistości. To wchodzenie osób parami bez logicznego powodu jest najzupełniej naturalne w izbie przyległej do sali tanecznej; od czasu do czasu zjawia się ktoś i sam, aby na chwilę wydychać się i wyparować, i wówczas w tym momencie napięcia nerwów, rozprzestrzenienia niejako egzystencji, Wyspiański podsuwa mu jego Widmo.

Mimo, że *Wesele* urodziło się z rzeczywistości, stosunek, w jakim została ona zczyniona fantazją poety, nie jest we wszystkich postaciach jednaki.

O Włodzimierzu Tetmajerze (Gospodarzu) już mówiłem. Jest on w *Weselu* jak żywy, ze swoim szlachetnym sentymentem, gestem kontuszowym, ze swą zamaszystą fantazją i niewytrzymałością nerwową. On jest dla Wyspiańskiego jakby wcieleniem polskości, a jego dworek nowoczesnym Soplicowem. Stosunek samego poety do tej polskości mieni się różnymi odcieniami tonów, od pobłażliwej i ciepłej sympatii aż do gorzkiego sarkazmu i ironii, bądź co bądź, w stosunku do Gospodarza satyra wyraża się raczej dyskretnie; szlachetne akcenty górują nad całością roli.

Wybitnie przyjacielsko-ironiczny jest stosunek Wyspiańskiego do Pana Młodego — Rydla. Takim był ten stosunek i w życiu, jak to widać z obfitej korespondencji z Paryża, którą Rydel z chwałebną



Stated na wje' wamy w Kocemianu
a ster reszono.

(odwrócić ją na rysunku)

et ma in ... nie tej, odwrócić ją:

St. Wyspiański — „Protesilas i Laodamia” —
rysunek okrętu i steru

lojalnością oddał natychmiast po śmierci Wyspiańskiego oczom ogółu. W listach tych Wyspiański rozwija ciągle wysiłek, aby zmusić Rydla do lotu, do wielkich dzieł; sam pochłonięty wówczas malarstwem, oczekiwał po Rydla, że wcieli w poezję to, co tknęło się w nim samym; straciwszy tę nadzieję wziął się do pisania sam, a na Rydla jak gdyby machnął ręką. Na scenia zatracą się to najczęściej; pomieszczenie to jest bardzo delikatne i trudne do wydobywania; nie ulega jednak wątpliwości, że w intencjach Wyspiańskiego rola ta miała wybitny odcień komiczny. Pan Młody — to chwilami szczerzy człowiek, to jednak zarazem ten literat w poszukiwaniu tematu, papierowy intelligenct w zetknięciu ze wsią, z którą nigdy nie stworzy organicznego po-

łączenia. Dodajmy, iż sam Rydel swoją zmiętą twarzą, cerą bibliotecznego móla i wiecznymi binoklami na nosie, a zarazem w kierezji i czapce zamiatającego powalę olbrzymim pawim piórem, był już zewnętrznie jakby humorystycznym tego „zbratania” symbolem.

Nie podobna dobrze zrozumieć postaci Dziennikarza, o ile się ją oderwie od figury, z której wyszła. Wiadomo, iż Dziennikarzem tym był Rudolf Sta-



St. Wyspiański — „Protesilas i Laodamia” — projekt
kostumu Proteusilasa

rzewski, redaktor krakowskiego „Czasu” Starzewski była to jedna z najświetniejszych polskich inteligencji współczesnych; zamiłowania literackie skierowały go do „Czasu”, którego poziom kulturalny wznosił się wówczas pod tym względem o wiele ponad inne pisma. Niebawem wciągnęła go polityka. wybitne zdolności, które umiano ocenić, powołały go bardzo młodo na stanowisko redaktora. Mimo to upodobaniami swymi, życiem osobistym, pozostał w okręgu świata artystycznego, z którym był w serdecznej zażyłości. W epoce *Wesela* Starzewski był również krytykiem teatralnym, i bardzo niepopolitym.

Redaktor „Czasu” było to w owej dobie galicyjskiego życia politycznego stanowisko bardzo wybitne: „Czas” to była większość w Kole Polskim, a Koło Polskie to była cała ówczesna czynna i jawna polityka Polski. Czym była polska w Austrii, wiadomo: ilu wymagała kołowań, kompromisów, chytrych jakoby posunięć na tej parszywej szachownicy narodów, jaką była Austria. Zazwyczaj, z tradycji, redaktorem „Czasu” bywał stary piernik: tu był nim człowiek młody (Starzewski miał wówczas jakieś trzydzieści lat), człowiek o gorącym sercu Polaka, otwartej głowie, inteligencji drażnącej w głąb każdej kwestii i w głąb samego siebie. Był on człowiekiem najbardziej powołanym, aby na tym *Weselu* objawiła mu się przenikliwa, gorzka, surowa myśl, upostaciowana w Stańczyku. I nigdy tak często nie приходило mi na myśl *Wesela* Wyspiańskiego, jak kiedyś patrzył na Starzewskiego w czasie wojny, kiedyś patrzył na męki, jakie przechodziła ta na wskroś szlachetna natura, ten człowiek, który przedwczesną śmiercią przypłacił zbyt ciężki w owej dobie do udźwignania „kaduceus” Polski.

Poeta jest bratem Gospodarza; bo też, wiadomo, był nim Kazimierz Tetmajer, „żurawiec” bawiący wówczas w kraju przelotem, między jednym a drugim pobytem we Włoszech. Wówczas na szczycie rozgłosu poety, ale przed wydaniem najbardziej męskich swoich dzieł, admiirowany przez czytelniki, Tetmajer lubił, jak *Fantazy* Słowackiego, „bić się na pałasze z babami”, zwłaszcza z pannami (całe życie miał słabość do panien), o ile spotkał godną partnerkę w tej szermierce na słowa i serca. Dotychczas niemal wyłącznie liryk, pierwszy raz wówczas świeżo próbował Tetmajer rozwinąć skrzydła w wielkiej poezji dramatycznej: napisał utwór pt. *Zawisza Czarny*, wystawiony na krótko przed *Weselem* w krakowskim teatrze. Stąd Rycerz, który olśniewa go na chwilę swoim zjawiskiem i przepada kędyś w nocy „nirwany”.

Tak samo dalsze figury. Radczyni — to profesorka Domańska, ciotka Lucjana Rydla, żona lekarza i radcy miejskiego, później autorka wybornych powieści dla młodzieży; z temperamentu kostyczna i weredyczka. Panienci — Zosia, która mimo że



St. Wyspiański — „Bolesław Smiały” — akt I
Król i Krasawica

naznaczona kilkoma kreskami, wydaje mi się jedną z najładniejszych postaci kobiecych w naszej literaturze, i Marynia, cięta, ironiczna i wygadana Maryna — to Zosia i Maryna Pareńskie, młodzietki wówczas podlotki, córki sławnego lekarza. Trzeźwa i obowiązkowa Haneczka — to Hanka Rydlówna, siostra Lucjana, a rówieśnica i przyjaciółka Zosi. Autentyczne imiona własne (tak samo jak imię małej Isi) utrzymał Wyspiański na afiszu, mimo niezadowolenia z tego starej pani Rydlowej. Charakter wszystkich trzech dziewcząt zachowany jest najwierniej w świecie; nie tylko charakter, ale niemal sposób mówienia; czytając *Wesele* mam wrażenie, że słyszę każdą z nich. Jest to dokument niesłychanie wyczulonego zmysłu obserwacji Wyspiańskiego, który z przelatującej mimo uszu rozmowy rekonstruował całą scenę najściślej w duchu działających osób, a równocześnie, posługując się tymi autentycznymi rysami, wzbijał ją het wysoko, w krainę poezji.

Najbardziej samoistnym tworem czystej fantazji jest Rachel. Tutaj rzeczywistość posłużyła jedynie za materialny punkt wyjścia. Autentyczna córka bronowickiego karczmarza, młoda dziewczyna, nazywała się Pepa Singer, miała piętnaście lat, była dość bezbarwna i dość bierny brała udział w bronowickim życiu artystycznym, mimo iż niewątpliwie mogło ono na nią działać swą odrębnością i urokiem. Ciekawy jest wpływ, jaki *Wesele Wypiańskiego* wywarło na dalsze koleje Pepy Singer: stała się ona niejako chodzącym cieniem swego literac-



St. Wyspiański — *Bolesław Śmiały* — akt I —
Krasawica

kiego sobowtóra, istniała odtąd wyłącznie jako Rachel, ożywała się jedynie, skoro się zetknęła z którąś z osób działających w *Weselu*. Lata całe „objała się” w artystycznych knajpach krakowskich, nie znana nikomu z imienia i z nazwiska, znana jedynie jako Rachel.

Wprowadzenie Racheli, jako integralny składnik tego polskiego dworku i tego świata artystów, jest dowodem niezmiernej bystrości wycucia u Wyspiańskiego. Było to epoka, gdy separatyzm rasowy nie zarysował się jeszcze tak ostro, gdy element semicki niezmiernie czynnie i szczerze zresztą współpracował w życiu umysłowym polskim, jak zresztą dzieje się dziś. Takich Rachel było w Krakowie dużo: one wypełniały czytelnie dla kobiet, wypożyczalnie książek, teatry, koncerty. I niezmiernie interesującą jest właśnie ta rola Racheli na weselu bronowickim. Ta „chałupa rozspiewana trzęsła się od poezji”, ale Racheli poezję tę niejako zorganizuje, ona daje kapryswi poety z *Wesela* akcent woli, praktyczne ujście: ona aranżuje — o mało nie powiedziałem finansuje — zjawienie się



St. Wyspiański — *Bolesław Śmiały* — akt I — Król

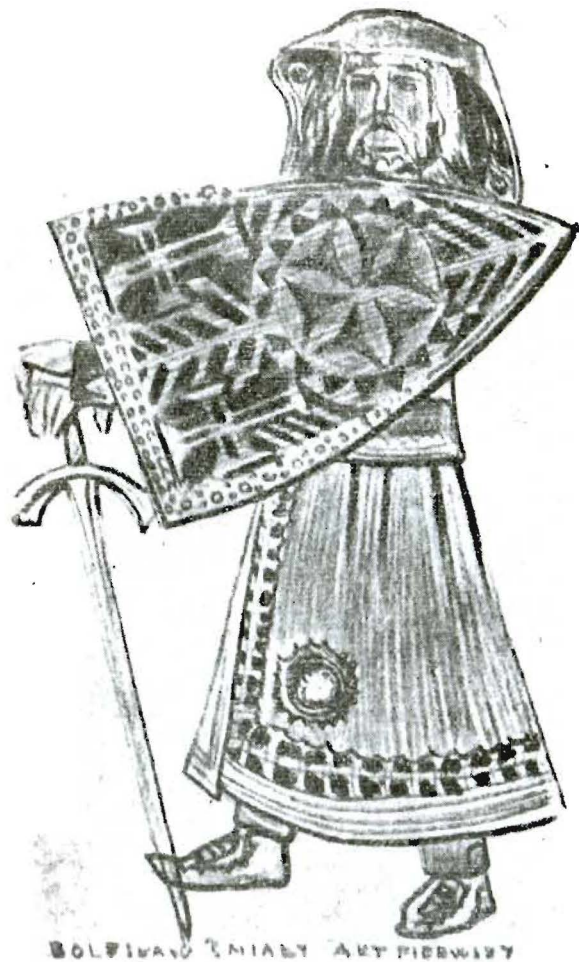
Chochoła. Jej samej nie pojawi się żadne widmo, za to jest za pozytywna ona pozostaje za kulisami, jakby coś w rodzaju impresaria tego wesela duchów. Coś z Racheli dźwięczało niewątpliwie w takim Wilhelmie Feldmanie, apostołe Młodej Polski, lub w wydawcy pism Norwida, Jakubie Mortkowiczu.

Autentycznymi, z zachowaniem imion i nazwisk, są postacie chłopskie: Klimina, wspaniała baba wiejska mająca pod czterdziestkę, pełna ochoty zarówno do swatów, jak do ołtarza; olbrzymi pod powałę Czepiec, w którego ramionach drżały od nowej emocji miejskie panienki, autentycznym jest Nos, czyli malarz Tadeusz Noskowski, lub może kombinacja Noskowskiego z malarzem również, Stanisławem Czajkowskim.

Ten Stanisław Czajkowski wstąpił się na tym weselisku następującym czynem: dobrze napity, przeleżał się nieco na paltach, po czym wstał, chwiejnym krokiem wszedł do izby, gdzie już nad ranem kiwali się sennie pod ścianą bronowiccy gospodarze, i rzekł do nich: „A teraz ja wam powiem, co to jest secesja”. To rzekłszy zwalił się jak długi pod stół.

W ogóle Nos to w *Weselu* figura godna uwagi.. Nos — to jest cała przybyszewszczyzna, której dwuletni okres święcił się w Krakowie bezpośrednio przed *Weselem*. I Wyspiański przeżył ten okres, ale jako pilny widz i obserwator, poza tym przybyszewszczyzna spłynęła koło niego bez śladu. Brakło może głównego klucza do porozumienia: Wyspiański nie pijał. Kiedy raz, pamiętam, któryś z „paczki” musiał go do picia, mówiąc: „No, niech się pan napije dla fantazji”, Wyspiański odparł z uśmiechem: „Ja fantazję mam zawsze, a po wódce mnie boli głowa”.

Przybyszewszczyzna w Nosie wyraża się mnóstwem rysów. Przede wszystkim pijaństwem. Brać artystyczna pijała zawsze, ale za Przybyszewskiego picie wzniosło się do wyżyn obrządku, misterium, hasła: „Piję, piję, bo pić muszę...” A tuż potem. „Szopen gdyby żył, to by pił...” Ten „szopenizm” to też echo Przybyszewskiego, fanatycznego apostoła Szopena. Owo zagadkowe „ram-tam-tam-tam”, które w ustach Nosa zastanawiało może czasem którego z czytelników *Wesela*, to niewątpliwie nie innego, tylko fraza z preludium A-dur Szopena, które Przybyszewski godzinami potrafił grywać w chwili największego napięcia, waląc coraz wścieklej, coraz rozpaczliwiej w klawiaturę. I więcej znalazłoby się cech przybyszewszczyzny w Nosie: pewne aktorstwo desperacji, owo: „Na plan pierwszy wstąpić muszę”, i echa nadczłowieka: „Bonaparte, ten miał nos” etc. W ten sposób tą jedną figurą Wyspiański otwiera — dla wtajemniczonych — okno na cały dwuletni bujny okres krakowskiego i polskiego życia artystycznego. Nos,



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt I —
Królów Brać

ten maruder przybyszewszczyzny, odcina się od tego całego środowiska tragicznie groteskową plamą.

Chciałbym w tym miejscu potrącić jeden szczegół, na który zwrócił mi uwagę w rozmowie o *Weselu* wyborny znawca zarówno literatury, jak muzyki, Witold Noskowski, a mianowicie do jakiego stopnia *Wesele* urodziło się z rytmu, z elementu muzyki. Wyobraźmy sobie ten maleńki dworek, tę chałupę istotnie „rozspiewaną” po brzegi, pełną zawziętego a prymitywnego dudlenia chłopskiego, rytmicznego tupotu nóg i przyśpiewek — i wyobraź-

my sobie Wyspiańskiego, który całą noc, nie tańcząc i prawie nie rozmawiając, stoi oparty o futrynę. Ten rytm musiał na niego tak działać jak jednostajny turkot kół pociągu, pod który mimo woli w zmęczonej głowie podsuwają się jakieś natrętne teksty. Jestem prawie pewien, że w ten sposób urodziła się rola Chochoła. Ale nie tylko ona. Całe *Wesele* przepojone jest rytmem, najróżniejszymi rytmami, niesłychanym bogactwem rytmów; wiersz



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt I —
Biskup Stanisław

to płynie posuwistym polonezem, to znów przytupuje przekorną i zadzierzystą nutą krakowską. I w tej rytmice *Wesela*, w tym — podświadomym dla słuchacza — muzycznym działaniu utworu tkwi niewątpliwie z znacznej mierze jego wnikliwy czar,



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II — Król

jego przyczepność, która sprawia, że *Wesele* stało się niewyczerpaną kopalnią cytatów, że mnóstwo ludzi umiało je prawie na pamięć. Dodajmy, że Wyspiański był organizacją niezmiernie wrażliwą na muzykę; i w ten sposób zbliżymy się też nieco do tego najoryginalniejszego może z polskich utworów, który cały urodził się z bezpośredniości. Nie znam sztuki teatralnej, w której by rytm, melodia, kolor, słowo i myśl grały równocześnie tak intensywnie i zaplatały się tak ściśle.

Nie tylko osoby *Wesela* wzięte są z rzeczywistości, ale i szczegóły akcji: solenne urznięcie się Nosa,

no i po trosze samego Gospodarza, który przespał dobrych kilka godzin w pełni tej fety. (Owo „Coś ty jakisik niepewny” Gospodyni nie bez intencji poprzedza scenę z Wernyhora.) Z fantazji wysnuta jest rola Księdza, którego dialog z Żydem zawsze był zresztą znacznie łagodzony i okrawany w wykonaniu scenicznym, a raczej nie z fantazji, ale z faktów, które działały się w którejś z sąsiednich wsi, gdzie istotnie podobno ksiądz na wspólnkę z arendarzem spekulował na chłopach. Autentyczne, natomiast jest opowiadanie Czepca o tym agitatorze, którego na wiecu wyrznął w gębę, ale „nie upod, bo był ścisk”

Autentyczny jest też epizod Czepca z muzyką. Epizod ten przypomina mi zabawną rozmowę, jaką



St Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II — Król

niedługo po wystawieniu *Wesela* miałem z Czepcem, znów nieco „zawianym”, na Rynku w Krakowie. Wynurzał mi swoje żale na Wyspiańskiego, że go tak podał „na hańbę u narodu”. Okazało się, że szło mu o to: Wyspiański, genialnie wnikający w dusze ludzkie, nie tak dobrze wnikał w portmonetki. Tak samo jak inny wielki poeta popełnia w *Dziejach grzechu* ten błąd ze każę hrabiemu Szczerbicowi pół dnia jeździć po Warszawie za „srebrnego rubla” na gumach, i jeszcze doróżkarz nisko mu się kłania, tak samo Wyspiański mimo woli bardzo boleśnie dotknął Czepca każąc mu się o „szóstkę” handryczyć z muzyką. Nie sam fakt zabolął Czepca, ale znikomość kwoty „Gdzież to pan Wyspiański widział (tłumaczył mi Czepiec), aby gospodarz jak się patrzy dawał szóstkę muzyce, a cóż dopiero prawił o tę szóstkę!”

Co się tyczy zjaw, będących niejako materializacją myśli, najistotniejszego życia duchowego działających osób, uderzyć musi głęboko logika charakterów, z jaką je wprowadza. Jakże znamienne jest, iż Stańczyk, który się zjawia Dziennikarzowi, jest przede wszystkim myślą, Wid pojawiający się poecie — fantazją, a gość Gospodarza Wernyhora, przede wszystkim obrazem. Stańczyk zjawia się Dziennikarzowi w postaci Matejkowskiego Stańczyka: wiadomo, iż od czasu głośnej *Teki Stańczyka* ów Zygmuntowski błazen był symbolem stronnictwa konserwatywnego, skupiającego się przy dzienniku „Czas”. przydomkiem, który stronnictwo samo stosowało do siebie zaszczytnie, a inne do niego — szydę. W pokoju Rudolfa Starzewskiego, nad kanapą, wisił szkic Matejki do *Stańczyka*. Istnieje portret Jacka Malczewskiego (malowany już po *Weselu*), przedstawiający R. Starzewskiego w stroju i pozie Stańczyka.

Aby dobrze zrozumieć plastykę tych zjaw — Stańczyka, Branickiego, a zwłaszcza Wernyhory — trzeba sobie uprzytomnić, że Kraków był terenem całej działalności Matejki i był niejako przesiąknięty duchem wielkiego malarza. Nie mówiąc już o Wyspiańskim samym — i on, i Tetmajer byli uczniami Matejki, pomocnikami jego przy polichromii Mariackiego kościoła — ale i całe miasto. Dam jeden zabawny przykład. Jedyne przez długi czas w mieście gabinety w Grand Hotelu, salka, w której odbywały się wszystkie wytworniejsze pijaństwa, miała ściany ozdobione szeregiem heliogramów z obrazów Matejki, tak że „wstawiony” gość widział same takie sceny, tu Rejtan z rozchłastaną na piersiach koszulą, tam Warneńczyk składa się kopią, w głównym zaś miejscu sam „pandziad z li-rą”, ku któremu nieraz podnoszono życzliwie kubek z napojem. Któż z nas, ówczesnych młodych krakowian, mógł w tych warunkach nie być jak najpoufalej z Wernyhora! wprowadzić tę postać bez wszelkiej obawy nieporozumienia..



St Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II —
Królowa Zona

I właśnie w tej postaci Wernyhory, tak działającej na fantazję malarską, szumnej, barwnej, znakomicie jest uchwycony nerw duszy Gospodarza-Tetmajera. I w tym, co mówi Wernyhora, nie tyle chyba dopatrywać się należy wskazań Wyspiańskiego dla narodu — mimo że w zastosowaniu do późniejszych wypadków jest w tych słowach coś zadziwiająco prorocznego — ile raczej promieniowania tej arcy-polskiej natury Gospodarza i zamaszyszego sposobu, w jaki sobie wyobraża odbudowanie ojczyzny. Wizja Wernyhory to może odpowiednik do owego cudownego „... i jakoś to będzie” sędzięgo Soplicy.

Figura Gospodyni wiernie zachowała typ swego oryginału, jedynie może stała się dojrzała, po-

ważniejsza, gdyż Hanusia Tetmajera liczyła sobie wówczas niespełna dwadzieścia siedem lat. Ale była w niej ta sama macierzyńska pobłażliwość, z jaką patrzyła na hałaśliwe zabawy cyganerii krakowskiej w Bronowicach, na przybyszewszczyznę, na zapalone dysputy, a bodajże i na samo malarstwo, i na politykę. Mam wrażenie, że w głębi duszy uważała wszystko za zabawkę, którą potrzebują te wieczne, duże dzieci, mężczyźni, sprawą zaś serio



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II —
Królowa Zona, Królów Syn



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II —
Królowa Matka

była ta zagroda, to obejście, nad którym czuwała doskonale, podczas gdy mąż malował i sejmikował, i te zagony, które dokupywała po trochu za obrazki, zamieniając ziemię malowaną na żywą.

W Pannie Młodej większa jest domieszka fantazji, jest ona raczej rozwinięciem tej ślicznej Jadwisi, takiej, jaką mogłaby być, gdyby została bardziej sobą. Wówczas to była szesnastoletnia dziewczynka, nie bardzo przygotowana do „honoru”, jaką ją

spotkał. I Rydel postępował też z nią inaczej niż Tetmajer z Hanusią: starał się ją forsownie „rozwiąć”, czytywał jej swoje wiersze i dramaty, opowiadał o polskich królach, tak że na jakiś czas w tej ślicznej młodej głowinie wytworzył rozczulający zamęt. Trzecia siostra, Marysia, to była dziwna dziewczyna. Piękna, najładniejsza może ze wszystkich trzech, malowana nieraz przez najznakomitszych malarzy, miała w sobie coś zgaszonego, jakąś melancholię. Snuło się istotnie koło niej jakieś fatum śmierci: pierwszy jej narzeczony, malarz de Laveuax, zmarł gdzieś na suchoty na obczyźnie (on to jest owym Widmem w akcie drugim); Wojtuś młody chłop, za którego wyszła potem, również zmarł na suchoty po roku małżeństwa. Wyszła jeszcze raz za mąż za jakiegoś niewydarzonego ciaracha z miasta, diurnistę z magistratu. Tak to w trzeciej edycji zdegenerowało się „przymierze” miasta ze wsią. Ten „trupci ciąg” snujący się koło jej postaci przedziwnie umiał Wyspiański wydobyć w paru scenach drugiego aktu.

Tyle sobie przypominam naprędce anegdotyczne-
mo materiału *Wesela* — to są elementy, z których Wyspiański umiał wyczarować ten kawał polskiej duszy, polskiego życia, żywej Polski. A uczynił to tak po prostu, jak po prostu i naturalnie należy grać ten utwór. Umiał w nim pomieszać wszystkie tony: powagę, szlachetność, rozmach, iskrzącą złość, sarkazm, to znów dreszcz spełniającej się jakiejś tajemnicy.

I sędzę, że ta świadomość, jak bardzo związany jest z rzeczywistością ten utwór, który prawie natychmiast po ukazaniu stał się jakby symbolem, może go nam uczynić tym żywszym, a zarazem dać ten moment jedyne w swoim rodzaju wzruszenia, które przeżywaliśmy my, bliscy rodzinom *Wesela*, patrząc, jak niemal na naszych oczach odbywa się ta cudowna transsubstancjacja życia w sztukę, w poezję.

Chciałbym jeszcze dodać kilka słów o historii *Wesela* na scenie. Utwór ten był czymś tak nowym, tak odbiegającym od wszystkiego, co było, tak bezceremonialnie wciągającym lokalną i aktualną anegdotę w swą budowę, iż nic dziwnego, że w pierwszej chwili wywołał osłupienie. Faktem jest (i dość naturalnym), że nikt przed premierą *Wesela* nie zdawał sobie sprawy z jego doniosłości artystycznej i ideowej. Bądź co bądź, wielką zasługą ówczesnego dyrektora krakowskiego teatru, Józefa Kotarbińskiego, jest iż bez wahania przyjął do grania ten utwór. Jestem przekonany, że nigdzie na świecie sztuka tak odbiegająca od wszystkich prawideł i konwencji teatralnych nie mogłaby się pojawić od razu na oficjalnej scenie.

Próby w teatrze szły jakby po omacku, tym bardziej, że Wyspiański odmawiał zazwyczaj wszelkich komentarzy dla wyjaśnienia swych myśli i zamiarów. Ten i ów aktor zwracał rolę mówiąc, że w ta-



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II —
Dziewuszka

kim „bzdurstwie” grać nie będzie. I poezja wraz z intuicją artystów dokazała tego cudu, że ci sami, mierni nawet po części aktorzy grali znakomicie, z odczuciem i zapałem, które rosły z każdym przedstawieniem.

Co więcej, od tego pierwszego krakowskiego przedstawienia wiele ról stało się prototypem wskazującym właściwy styl.

Publiczność było oszołomiona, zdezorientowana. Na pierwszy plan wysunął się element plotki w *Weselu*, element nictaktu towarzyskiego. Włodzimierz Tetmajer i Rydel napisali do Wyspiańskiego listy z wymówkami. Niewiele w pierwszej chwili dopomogła publiczności krytyka. Jeden z recenzen-



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II —
Dziewuszka

tów poczytnego krakowskiego pisma napisał, że „myślą przewodnią tej sztuki jest zachęcić inteligencję, aby się zbliżyła do ludu, a choć nie brak przy tym małych dysonansów, ale całość się kończy pogodnie wesołym oberkiem...” Dopiero krytyk „Czasu”, Rudolf Starzewski, szeregiem felietonów poddał ton, w jakim należało pisać o *Weselu*.

Odtąd powodzenie i znaczenie *Wesela* rosły lawinowo. Stara generacja wprawdzie pozostała oporna: sędziwy Stanisław Tarnowski, (ożeniony z Branicką) po scenie z Hetmanem wyszedł ostentacyjnie z łoża; później napisał i wydał ściśle anonimowo parodię *Wesela* pt. *Czyściec Stowackiego*. Henryk Sienkiewicz wysłuchawszy *Wesela* oświadczył wychodząc z teatru: „No, albo ja jestem grafoman, albo to jest grafoman...” Potomność sądziła, że żaden z nich obu. Ale w młodszym pokoleniu zapalał był ogromny. Można to ocenić z poczwórno odczytu, który się odbył w Krakowie w kilka tygodni po premierze *Wesela*: dali kolejno swoje impresje: Grzymała-Siedlecki, wówczas młodociany redaktor „Młodości”, a w przyszłości bystry monografista Wyspiańskiego; Konrad Rakowski, Edward Leszczyński i Stanisław Lack (za którego czytał St. Sierosławski). Ten ostatni plód rabinackiego umysłu St. Lacka nosił tytuł *Hipokryzja „Wesela”*, wywodził, iż główną postacią sztuki jest Nos, i określił to następującą definicją: „Nos jest wykładnikiem strony odwrotnej...” Tak wcześniej tedy zaczęto już misję „wyjaśniającego” zaciemniania tego utworu. Tymczasem cały Kraków mówił cytatami z *Wesela*: wedle powiedzenia malarza Stanisławskiego „Tak się cały Kraków rozweselił, że kiedy w nocy zawołać na dorożkarza, odpowiada słowami Chochola: „Kto mnie wołał, czego chciał?...”

Od tego czasu, jak wspomniałem, pisano o *Weselu* dużo i uczenie. Może za bardzo. Nie wiem, czy przez to nie zatraciła się nieco bezpośredniość wrażenia; czy nie zanadto wpojono publiczności przekonanie, że to jest sztuka trudna, głęboka, ciemna, symboliczna; czy nie za wiele zaczęto na temat *Wesela* medytować zamiast bawić się nim i wzruszać.

W połowie XIX wieku ukazała się gdzieś w Europie broszura, w pełni której autor dowodzi, że Napoleon Bonaparte nigdy nie istniał, a jego historia jest tylko symbolem mitu słonecznego. Niech się nie stanie coś podobnego z *Weselem*; nie zapomnijmy, że było ono rzeczywistością, a jeżeli stało się poniekąd symbolem, pozwólmy, niech ten symbol wnika w nas bezwiednie, my zaś podajmy się bez troski o resztę temu bogactwu słowa, obrazu, rytmu i uczucia, jakie płyną ku nam w tym utworze ze sceny.



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II — Strzemiom

(1924)

Z bronowickiej chałupy do Pałacu Kultury

I

Zacznijmy od tego, co się naszemu wrażeniu udziela zanim padnie pierwsze słowo tekstu, zacznijmy od wyglądu sceny na tym przedstawieniu w warszawskim Teatrze Wojska Polskiego. Od tej sprawy recenzję rozpoczynamy i nieco dłużej nad nią się zatrzymamy, a to z przyczyny następującej:

O Wyspiańskim mówiło się, że okiem nie tylko widzi, ale słyszy i myśli. Niewątpliwie kilkakrotnie, co najmniej kilkakrotnie więcej widział niż przeciętny człowiek, ale ponadto intensywniej niż ktokolwiek z widzenia wysuwał swoje procesy psychiczne. Gdy na przykład w kawiarni rozmawiał z kimś, to niemal bez przerwy na bibułkach czy karteczkach papieru szkicował szczegóły podjętego tematu — i czuło się jak wysnuwające mu się spod ołówka linie i kształty ożywiają mu odpowiednie. Nie inaczej rzecz się miała z *Weselem*; powstało ono z widzenia. Widzenie było jego zarodkiem, ono mu dyktowało szczegóły akcji, ono mu czasem charakteryzowało uczucia osób działających. Weźmy chociaż tę scenę z aktu trzeciego, kiedy Rachel wchodzi z Poetą i mówi: „ach panie, jak to piękna dla pana chwila, ja panu oddana;” — z jakim stopniem dosłowności należy brać wyznanie: „ja panu oddana”, w tym miejscu, na próbach przed prapremierą, Wyspiański poddał wykonawczyni roli, by weszła na scenę wolniutko, cała skupiona w sobie, cała przeżywająca jakieś głębokie doznanie — i by bezwiednym ruchem oburącz zaciskała szal na piersiach, jak gdyby jej się wydawało, że jest obnażona i tym gestem zaciskanego szala nagość swoją chroni przed oczami ludzkimi, oto przykład, jak ruchem, obrazem, gestem scharakteryzował czysto uczuć Racheli; pokazał do jakiego stopnia ta brawurująca w sprawach intelektualnych emancypantka daleką jest jednak od brawury erotycznej. Można by w setki szczegółów unnożyć przy-

kłady wizualnego pierworództwa *Wesela*, zatrzymajmy się chociaż na jednym: zwróćmy uwagę, jak obrazem wypowiedziała się kwintesencja trzeci: finalna scena dzieła.

To, że Teatr Wojska Polskiego, dobrze zdawał sobie sprawę z wagi momentów plastycznych *Wesela*, najlepszym dowodem fakt, iż scenografię przedstawienia powierzył tak poważnemu artyście, jakim jest Andrzej Pronaszko. Ze względu też na pozycję, jaką w teatrze zajmuje ten twórca, nie chcemy zdawkowanymi frazesami pokwitować jego pracy. Praca była niewątpliwie usilna, zapewne entuzjastyczna, ale zdaniem naszym, nie zawsze trafia — i to trzeba będzie spróbować udowodnić.



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II —
Rapsod



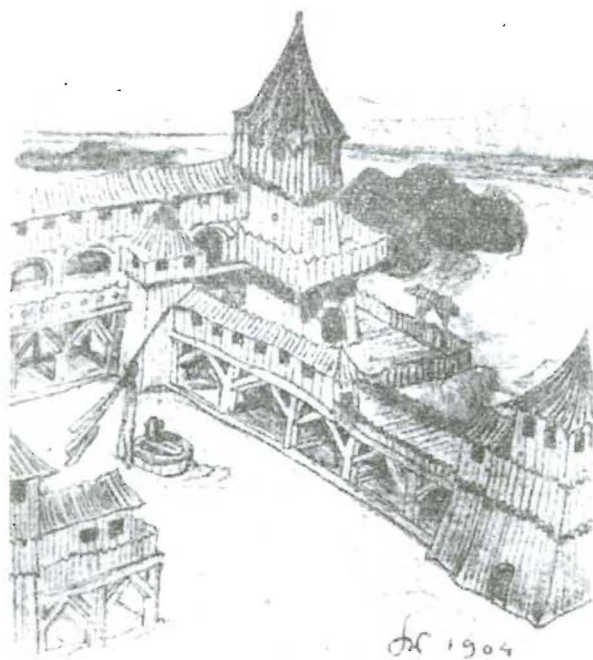
St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały”, akt II —
Cześnik

1. Ani trochę nie podzielam niechęci tych, którzy Pronaszko mają za złe, że zmienił wizję Wyspiańskiego, że izbę uzupełnił strychem i strzechą, że to „niedopuszczalne” etc. Gdyby koncepcje prapremierowe arcydzieł stanowić miały nienaruszalny kanon, musielibyśmy do dzisiaj *Hamleta* grywać na estradzie bez kurtyny. Poza tym, Pronaszko nie pierwszy odstąpił od scenograficznego planu prapremiery, żadnej profanacji w tym nie ma, rzecz się tylko sprowadza do zagadnienia: czy na nowym pomysłe scenograficznym utwór zyskuje czy nie?

Jeśli nie zyskuje, szkoda fosforu mózgowego na wymyślanie nowości. Jeśli nie tylko nie zyskuje, ale i traci?

2. Wyspiański całość użytej przestrzeni scenicznej przeznaczał na wnętrze izby. Pronaszko ściany izby przesunął w głąb sceny, powiększając tym samym proscenium tak, że właściwie na tym proscenium

odbywa się akcja. Izba Wyspiańskiego podkreślała jej realność, proscenium Pronaszki niejako tylko przypomina, że rzecz się dzieje w izbie. To jeszcze nie daje powodu do polemiki, można bowiem i od umowności przystąpić do akcji *Wesela*, spór zacznie się przy rozpatrywaniu szczegółów takiego założenia. Skąd doszło do tego, że na *Weselu* w Domu Wojska Polskiego proscenium służy za główne miejsce akcji? Dlaczego ściany izby zepchnięto w głąb sceny? Oto dla tego, by uzyskać odpowiednią perspektywę dla ukazania strychu nad izbą (motyw, o który się Wyspiański nie troszczył). Powstaje pytanie, czy ten strych i strzecha pomagają odbiorowi sztuki, czy wzmagają nasze wrażenie? Izba Wyspiańskiego, jako wyłączny element wizualny, koncentrowała — skupiała na siebie naszą uwagę — pionowy przekrój całej chałupy rozprasza uwagę, przenosi ją na szczegóły architektoniczne, nie mając nic wspólnego z akcją. Domyślam się szło tu o bogatszą obrazowość. Wiem, że nie przekonam wielu z P.T. scenografów, ale nie mogę nie wyrazić swego przekonania: nie obrazowość, lecz przydatność sceniczna powinna być głównym celem scenografii.



St. Wyspiański — „Legenda” II, akt I — Dziedziniec
Wawelski

Tu się przyda może trochę teorii i trochę przykładów:

3. Ideałem scenicznego rozwiązania zadań jest, by oczom widza ukazać tylko to, co dla akcji niezbędne. Teza taka wynika nie z akademickiej li tylko jakiejś doktryny — wypływa z troski o naszą, na sali widzów, pracę odbierania wrażeń. Wytłumaczmy się przykładem:

Jesteśmy w teatrze, podnosi się kurtyna, widzimy pokój, a w nim, wśród innych mebli — fortepian. Może to nie dochodzi do naszej pełnej świadomości, ale tam gdzie w zakamarkach wyobraźni powstaje w nas przewidywanie, że skoro na scenie instrument muzyczny, to w tej sztuce ktoś na nim będzie grał.

Sztuka się skończyła, nikt na fortepianie nie zagrał, wychodzimy z teatru podświadomie zawiedzeni. Mniejsza zresztą o zawód, ważniejsze a i szkodliwie to, że ciągle oczekując muzyki, ciągle temu oczekiwaniu poświęcając część naszego nastawienia się, nie w pełni już poświęcaliśmy temu, co było istotą przedstawienia. Odbyła się jakaś strata w kręgu naszej percepcji.

Z tej zasady wychodząc, rozpatrzmy dekorację, jaką *Wesela* przypisuje Wyspiański.

W ścianie głębnej: „drzwi do alkierzyka” — szczególnie niezbędny, bo alkierzyk kilkakrotnie będzie „grał”. Na jednej z bocznych ścian: okienko, wychodzące na sad — i ono zagra w scenie przywoływania chochoła. Na środku izby stół z zastawą, przysługuje się choćby scenic pożegania księdza — na ścianach fotografie Matejkowskiego Wernyhora i Raclawic — niezbędne, bo z nich się zrodzi scena z Wernyhorą i parodia Raclawic: alkoholiczny Gospodarza pomysł zbrojnego powstania. Sofa? — potrzebna, bo ona wzmocni efekt w scenie z Nosem — skrzynia? — w nią się wrzuci złotą podkowę, obrazy Matki Boskiej — na nie powoła się Czepiec w — swojej ogniowej scenie aktu III-go („a cy pon pamięta, jak pon szeptał nieroz w noc, co mówiła Panna Święta” etc.); nad sofą „złożone w krzyż szable, flinty etc.” — bo autor chce, by Gospodarz gorączkowo chwycił te szable, gdy pod koniec aktu II-go wydaje mu się, że ma stanąć na czele powstania — itd. itd. Niewątpliwie mielibyśmy tu i strych i dach, gdyby one czymkolwiek się miały akcji przysłużyć. Ponieważ jednak Wyspiański był nie tylko malarzem, ale i człowiekiem teatru, więc wiedział, że martwym elementom miejsca na scenie poświęcać nie warto.

Strzecha i strych w dekoracji *Wesela* to sceniczny fortepian, na którym nikt nie gra i nikt o nim w tekście nie wspomni.

4. Nie ma potrzeby rozwodzić się nad tym, jak duże w teatrze znaczenie ma gra światła. One to przecież dają ostateczny akcent wyglądowi sceny. Wiadomo ile w *Weselu* wysiłku włożył Wyspiański, by odpowiedni nastrój stworzyć przez swoje oświetlenie, nie nader znane poprzednim praktykom naszego teatru: wiadomo, jak się wówczas zachwy-

tano zgaszeniem dolnej rampy, pochodem cieni na ścianach, snopom ja-krawego światła, jakie w akcie drugim z izby tanecznej (więc z za sceny) padało w mrok na scenie. Oświetlenia Pronaszki, zdaniem moim, zwycięsko współzawodniczą z pomysłami Wyspiańskiego, stanowiąc może atutową kartę w scenografii obecnego przedstawienia.

Zresztą i tu drobne zastrzeżenie:

Zgodnie z Wyspiańskim zachowano też zasadę mroku, w którym się rzecz odbywa. Tak! w mroku Wyspiański widział akcję swojej sztuki, tylko że... inną, odmienną od dzisiejszej z Pałacu Kultury sztukę wystawiał w r. 1901. Inną nie w tekście, lecz inną w koncepcji reżyserskiej. *Wesele* na swej premierze krakowskiej w 1901 roku było przedstawieniem, na którym w ramach autentyki wydarzeń i osób odgrywała się wizyjna raczej symfonia „grania dźwiękiem słów”, symfonia ze swoimi scherzami, ze swoimi andante i passionato. Przedstawienie obecne w Pałacu Kultury sprawia wrażenie czegoś wręcz odwrotnego: w wizyjnych ramach dekoracyjnych arystofaniczna konkretność, prozą wyrazu psychiczemu powiedziana. Koncepcja Wyspiańskiego porozumiewała się z nami nastrojem — koncepcja Broniewskiej i Świderskiego narzuca sali widzów pojęcia, rozumowania. Koncepcji reżyserskiej autora nie przeszkadzał mrok, panujący na scenie, ba! może nawet pomagał jej nieokreślności. Przedstawienie w Teatrze Wojska Polskiego domaga się, by dobrze widome stawały przed nami kontury fizyczne i kontury psychiczne osób, byśmy mogli dobrze sobie zdawać sprawę nie tylko z tego co dana postać mówi, ale i z tego, jak jej partner reaguje swoją postawą, swoim wyrazem twarzy, gestem. Bez tych światła w nie skonstruujemy sobie oskarżenia, oskarżenia, które stało się zasadniczym celem ideologicznym *Wesela* realizowanego w Pałacu Kultury.

5. W dziale kostiumowym dyskutowałbym tylko co do dwóch szczegółów: co do sukienek Zosi i Hanecki, ani trochę nie balowych, a wydaje mi się, że nawet nie wizytowych z ówczesnej epoki, sukienek jakby ośmieszających te miłe autorowi dziewczęta, oraz co do stroju Poety. Wypuszczono go na scenę w roboczej kurtce, w powszednich portcejkach i pstrej kamizelce, na którą spada młodopolski fontaż zamiast krawatu.

Tak — nie tyle ubrany ile przyodziany — mógł bywać na codzień, w kawiarni, w koleżeńskim gronie jakiś literacina z bohemy młodopolskiej, ale nie ten pisarz, którego tekst wyraźnie przedstawia jako bywalca europejskiego i ze wszystkiego znać, że światowca. Ówczesny światowiec nie považował by się godów weselnych obrazik tak lekceważącym strojem. Poza tymi szczegółikami, w wyglądzie figur wszystko znakomite. Z kolorystyki kostiumów znać, że scenograf obecnego przedstawienia świetnie zrozumiał intencję Wyspiańskiego: „taniec kolorów, krasnych wstążek, pawich piór, kierezyj, kaftanów i kabatów” — cała przeobfitość, cały wicher barw, które auto-

rowi były radosnym odwetem za gorycz wniosków. Pod ręką Pronaszki scena wprost rośnie radością kolorów, olśniewa i porywa.

Wyspiański życzy sobie, by przez cały czas przedstawienia za sceną grała muzyka, by muzyka była muzyką taneczną, by oznajmiała, że przygrywa tańczącym parom, czyli: byśmy nieustannie byli przygotowani do tańca, tragisatyrycznie finalizującego sztukę. Do jakiego stopnia ważnym mu był ów taniec „tam”, za sceną świadczy informacja wstępna do sztuki:

...cała uwaga osób, które przez scenę przejdą, zwrócona jest tam (za scenę — przyp. A.G.S.). Zasłuchani, zapatrzeni ustawicznie w ten tan, na polską nutę wirujący dokoła”.

Jaki „tan”, jaką „polską nutę” taneczną ma na myśli autor? Gdy w akcie I (scena 14) Maryna z izby tanecznej wpadnie oszołomiona na scenę i wyzna: „gdy mnie Czepiec chwycił w pól, jak zawinął i obłociał w kółko”, to niewątpliwie mówi, że przed chwilą z Czepcem tańczyła oberka. I tylko oberkę od czasu do czasu przerywa zwyczajową na podkarkowskich ziemiach „tramle polkę”. Nazwa przeznaczona z prawdziwej: „polka tremblante”, którą nas nauczyli podobno napoleońscy nasi żołnierze, która po dworach pańskich z biegiem czasu zapomniana, utrzymała się w chłopkich chałupach.

W przeciwieństwie do oberka czy tańców wirowych (walc itd) tancerz nie obejmował tancerki ramieniem, lecz kładł dłonie na jej biodrach a ona mu ręce kładła na ramionach: tak twarzami do siebie zwrócenii wykonywali podwójny ruch: dokoła siebie i wokół izby. Wbrew swojej nazwie: polka trem-



St. Wyspiański — „Legendy” II — makieta dekoracji aktu I

blante (polka trzęsionka), taniec ten z biegiem lat zatracił swoje pierwotne tempo skoczne, zszedł na powolne posuwanie się i do tej powolności dostosowywała się zwyczajowa „orkiestra” chłopsko-godowa, złożona z dwójga skrzypiec, klarnetu i baselli. Tę to orkiestrę, to tempo, ten obraz monotonego ruchu zapadł we wrażenie Wyspiańskiego na weselu Lucjana Rydla z Jagusią Mikołajczykówną w Bronowicach Małych. To zapadło w jego nerwy — i to pragnął mieć odtworzone w wykonaniu scenicznym *Wesela*: tę niemal nie przerywaną melodię tramli polki — i ten dookolny ruch, który w reżyserii Wyspiańskiego anonsował się czy to dookolnymi sytuacjami (scena Zosi z Haneczka, Dziada z Upiorem i wiele innych), czy już wyraźną ilustracją tego tańca w scenie Marysi z Widmem. A każda z tych scen — pod wtór muzyki za sceną, pod wtór monotonnej, sennie urzekającej tramli polki.

Jednostajność i ciągłość tramli polki w *Weselu* ma charakter dramatyczny, nie tylko muzyczny. Jednostajność ta i ta ciągłość przez cały bieg sztuki doprowadza nas do finału, gdzie pod wtór tejsze tramli polki odbywa się wstrząsające somnambuliczne: raz do koła!

Przedstawienie w Teatrze Wojska Polskiego — tak mi się przynajmniej zdaje — żyło intencją urozmaicenia *Wesela* muzyką. Była to muzyka prawdopodobnie (muzycy niech to stwierdzą) bardzo cenna, ale nie schodziła się z celem autorskim. Ale... Rozmawiałem o tym z ludźmi, którzy nigdy przed tym *Wesela* na scenie nie widzieli, stwierdziłem, że im to urozmaicenie muzyczne nie psuje całości wrażenia, więc raczej wszystko w porządku... Wszystko, prócz sprawy głównej.

Postacie w *Weselu* występujące to oczywiście wyodrębnione jednostki, ale i reprezentatywne cząstki swojej społecznej grupy, czy to inteligentkiej, czy chłopskiej. Przemawiają do nas charakterem nie tylko swoim indywidualnym, ale i warstwowym — i w obręczy swojej warstwy, swojej grupy jeden jest jakby psychicznym dalszym ciągiem figury innej — Poeta jest do pewnego stopnia dalszym ciągiem Pana Młodego — Pan Młody Gospodarza, Gospodarz Nosa etc. To samo w środowisku chłopskim: Kasper czy Jasiek kontynuują Czepca, Gospodyni Ojca, Kasia Kliminę — a wszyscy wszystkich. Można powiedzieć, że dopiero na lwowskiej premierze dzieła, Solski — i podobno on tylko jeden, starał się wyrwać ze swojej wspólnoty psychosocjalnej, on jeden próbował z Gospodarza uczynić samoistną bryłę charakteru, a w nawiasach dodać można: pierwszy też próbował potraktować go jeśli nie naturalistycznie, to prozaicznie, tyle tylko, że nie satyrycznie. No i? Grał postać z pietyzmem, po aktorsku świetnie, ale... Rolę swoją Gospodarza wysoko sobie cenił — nie jesteśmy z nim zgodni..

Jak się do tej sprawy ustosunkowywał Wyspiański?

Obok samego autora, jako reżyser wykonawczy działał wytrawny technik sztuki scenicznej Adolf Walewski. Spółka ta artystyczna nie doprowadziła aktorów do wyrazistego wyodrębnienia się figur. Zwłaszcza w grupie inteligentkiej tak się jedna postać z drugą spokrewniała, że gdyby np. w rozmowie Gospodarza z Panem Młodym o rzezi galicyjskiej 1846 roku, pozamieniać ich teksty, to nie by to sensu dialogu nie przeinaczyło. Całością grupy inteligentkiej przewodziła nuta marzycielskości, grupą chłopską wigor.

Pewnym wyjątkiem był Stępowski, grający Dziada, Stępowski był osobistym przyjacielem i powiernikiem Wyspiańskiego i być może że w imię tej zażyłości autor poza próbami opracowywał z nim szczególnie jego rolę, wspólnie z aktorem dochodząc do wyrazu wydobyczego z głębsza wnętrza, ze dna uczuć, możliwe też, że Stępowskiemu, któremu ufał, powierzył rolę Dziada i wraz z nim pracował, bo ten Dziad w tekście tak niewiele miejsca zajmuje, przedstawiał mu się jako jedna z najważniejszych, ideowo najważniejszych figur sztuki, zadźwięczało to przejmującym akcentem, gdy w ślad za odchodzącym ze sceny Ojcem, Dziad woła: „Hej, hej, stary przyjacielu, będzie pan twój wnuk!” Powiedziane to było szeptem, by Ojciec nie słyszał, ale szept zawarł tyle piekającej nienawiści, tyle też bólu jęku, że na oścież przed nami rozwarła się dusza wydziedziczonego nędzarza chłopskiego.

Sala widzów najwyraźniej drgnęła.

Wesele krakowskie z 1901 roku miało, jeśli mnie pamięć nie zawodzi, dziewięć prób sytuacyjnych, co najwyższej jedną czytaną. Na tych dziewięciu próbach i rozmowach poza próbami Wyspiański miał sposobność wyindywidualizować rolę Dziada. Aż nadto zrozumiałe, że brakło mu czasu do analogicznej pracy nad innymi. Z płaskorzeźbnego fryzu, właściwie też tylko ta jedna wyłoniła się w kontury wypukłorzeźby. Powstaje pytanie, czy gdyby próby trwały kilka miesięcy — reżyseria nie wydobryłaby wypukłych linii charakteru z innych postaci? Nie mamy powodu wątpić.

Poza wyodrębnieniem się, czym by nas wówczas, na wzór prapremierowego Dziada uderzało wykonanie ról? Gra od wnętrza jak to się mówi w gwarze teatralnej. Nie w jakichś zewnętrznych, charakterystycznych znamionach, lecz w odmiennościach duchowych szukałby Wyspiański zapewne indywidualizacji Gospodarza, Poety, Dziennikarza etc. Jestem pewien, że syknąłby z niesmaku, gdyby zobaczył Pana Młodego w binoklach przy sukmanie, niby dla zironizowania chłopomanii tego mola książkowego, a w gruncie rzeczy dla rozbarwienia mniej wybrednych widzów. Niestety Osterwa pierwszy „ubinoklił” Pana Młodego i przez swój autorytet ośmielił późniejszych wykonawców roli.

Nie tylko kilku miesięcy, ale nawet kilku tygodni nie poświęcono na przygotowanie prapremiery krakowskiego *Wesela* i ściśle mówiąc, tylko rola Dziada

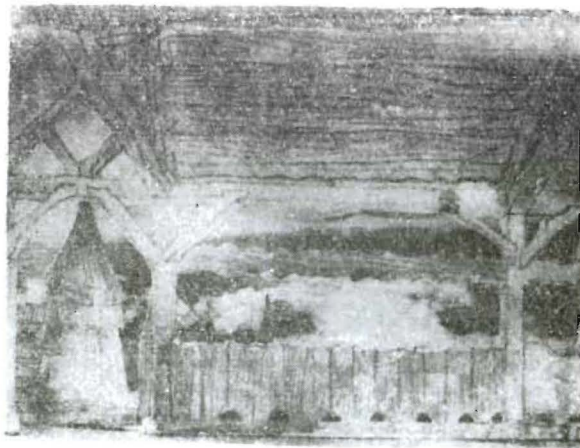
przeszła przez subtelny filtr reżyserski, wszystkie inne role zagrano raczej „tekstowo”, że tak to określe. Na późniejszych, między 1901 z 1945 rokiem przedstawieniach? Jeśli podejmowano próby indywidualizowania figur, to jednak rzadko po tej linii reżyserskiej, która na prapremierze stworzyła Dziada. Mniej więcej grano tak samo, jak poza Dziadem, grano resztę postaci: charakterem grup, nie jednostek. Nie gwoli zarzutowi tu notuję: jeśli autor tę metodę znosił, to widocznie nie dotkliwie szkodliwa ona jego intencjom.

A jak się rzecz ma na przedstawieniu w Pałacu Kultury?

II

Praktycy teatru, zwłaszcza praktycy poprzedniego pokolenia widzą, że łatwo jest powiedzieć tekst *Wesela*, ale niepomiernie trudno tekst ten przeistaczać w człowieka, co głównym przecie zadaniem aktorskim. Powodów tego cały stek. Na zawadzie stoi sama budowa postaci, trybem nie tyle psychologicznym, ile trybem nastrojów stawiana. Następnie: owa właśnie zbiorowość, o której poprzednio mówiliśmy, zbiorowość nie jednostkowość — to, że człowiek w *Weselu* to jakby tylko poszczególny instrument w orkiestrze; dalej: nie jedną z postaci można by z utworu usunąć, zastąpić ją inną, a ogólny dźwięk pozostałby ten sam. Nie można też nie zwrócić uwagi na krępującą aktora statyczność charakterów — na palcach policzyć takie sceny, jak te nr 18 i 19 z pierwszego aktu, sceny Księdza, Żyda i Czepca, kiedy dochodzi do starcia sprzecznych interesów, a więc do konfliktu, który najjaśniej ukazuje prawdę charakteru.

Wiadomo, jak skutecznie akcja dramatu pomaga aktorowi do rozwijania roli; proszę zauważyć, że



St. Wyspiański — „Legenda” II — plan drugi i trzeci dekoracji aktu I

w *Weselu* prawidłowa akcja rozpoczyna się dopiero w drugiej połowie drugiego aktu, od sceny Gospodarza z Wernyhorą: od tej sceny dopiero następują wydarzenia które nas doprowadzają do wniosku dramatycznego. Nie można też przeoczyć okoliczności, że niejedna postać *Wesela* to suma sprzeczności. Oto na przykład Gospodarz: jego to przeciw wybrał Wyspiański na główną ofiarę swego tragi-szyderstwa, to Gospodarz najjaskrawiej ma ilustrować frazes, słomiany ogień, inteligenckie „niby”, polskie „nie naprawdę”, niemoc woli, kołowacizną idącą etc. — i właśnie temu wydrwionemu Gospodarzowi, w finale aktu drugiego autor wkłada w usta tak pozytywne, a szczerzy wybuch zdrowego sensu, że np: prof. Sinko, jeden z bystrzejszych przeciw komentatorów, dochodzi do wniosku:

Te inwektywy tak nie harmonizują z jego poprzednim i późniejszym sposobem myślenia i postępowania w *Weselu*, że chyba były przeznaczone dla innych ust; odzwierciedlają zaś tak wiernie poglądy na sprawę — samego Wyspiańskiego, że mimo woli wysuwa się następujące przypuszczenie: Wyspiański zamierzał i siebie wprowadzić do *Wesela*, jak się po tym wprowadził do *Wyzwolenia* — powyższą inwektywę miał sam rzucić w twarz Gospodarzowi i weselnikom, gdy zaś odstąpił od pierwotnego zamiaru, rolę swoją włożył w usta Gospodarza.

Rzecz jasna, że i bez tej hipotezy da się rzecz wyjaśnić: Wyspiański chce pokazać, że inteligent polski nie potrafi „chcieć”, nie zdobywa się na czyn, ale potrafi godnie myśleć, górną (byle nie obowiązującą) czułość — stąd taki bojowy wybuch uczuć i racyj u improduktuwa Gospodarza. Ale jak ten wybuch zagrać scenicznie? Jak zachować jego szczerłość a podszyć go akcentami, które słuchacza zaniepokoją? A przecież my, sala widzów, musimy tu doznać jakiejś wątpliwości, choćby podświadomej, by płomienny moralista w akcie II-go mógł nam się potem zrosnąć z komiczną figurą z aktu III-go. Trudność, jaką aktor nie często napotyka w swojej praktyce. Na ogół, we wszystkich, jakie znam, przedstawieniach *Wesela* od roku 1901 począwszy, wykonawcy Gospodarza nie próbowali zmierzyć się z tą trudnością: na obecnym w Warszawie spektaklu Jerzy Pichelski wiernie idzie za ich przykładem.

Gospodarz w stopniu bodaj jeszcze większym niż np. Rachelę czy Poeta reprezentuje typ roli, opatrzonej pułapką. Pułapką tą będzie czar słów w jego tyradach, zwłaszcza w akcie I, urocze słowo tak nie licujące z komizmem jego zachowania się w akcie ostatnim. Jak jedno z drugim zharmonizować? Jak się nie dać uwieść pięknościom tekstu? Duża trudność. Ale że właśnie na tym przedstawieniu w Pałacu Kultury bodaj czy nie ukłasytniło się ujęcie roli Racheli, więc nie należy tracić nadziei, że znajdziemy aktora, który da sobie radę z Gospodarzem.

KOMIECH

AKT I



St. Wyspiański — „Legenda” II — Śmiech

Nie tyle wykonawcy roli Gospodarza, ile reżyserowie na twardy orzech do zgryzienia natrafiają przy pierwszym już wejściu tej postaci na scenę — wejście ważniejsze zapewne od wielu innych w sztuce, bo gdy do tej pory akcja wysnuwała się z prywatnych spraw (z dominantą erotyki) — teraz, od chwili pojawienia się gospodarza zacznie nas absorbować Polska, polskość, Polacy, a więc temat, dla którego *Wesele* zostało napisane. I oto w tekście utworu rzecz tak się przedstawia, że tego wyjścia... nie ma: nie ma go w dramaturgicznych kategoriach. Zeszedł ze sceny Pan Młody (sc. 23. I akt) — został na scenie Poeta, wchodzi ktoś — i jemu to Poeta zaczyna się zwierzać: „Taki mi się snuje dramat etc.,” ale kto zaczął ten osobnik, któremu Poeta to opowiada — nie wiemy. Ani na początku, ani w dalszym biegu akcji najmniejszego zaznaczenia, że to Gospodarz, u którego wesele się odbywa. Manka-

ment tym znamieny, że przy wprowadzaniu w akcję innych figur Wyspiański nie zapomniał o tym dramaturgicznym obowiązku „anonsu”.

Mam wrażenie, że reżyser musi tu jakoś zastąpić autora. Sposobów załatwienia sprawy może być oczywiście wiele, najprostszym wydaje mi się oto taki:

Zeszedł ze sceny Pan Młody. Pauza. Poeta nad czymś rozmyśla. Za chwilę dowiemy się nad czym. Zjawia się nowa postać, w ręce ma pęk kluczków, zawięza je na haczyku nad biurkiem, dwoma, trzema ruchami uporządkował coś na tym biurku — chyba już wiemy, że to pan domu, gdzie się wesele odbywa, Gospodarz. Przyjrzał się Poecie warto by się z nim napić czegoś uczciwego, sięgnął do jakiejś skrytki, wyciągnął omszałą butelczynę, nalał do kieliszków, spróbowali trunku — i Poeta zaczyna: „Taki mi się snuje dramat, groźny, szumny, posuwisty, jak polonez”.

No więc, tym czy innym sposobem, ale zjawił się Gospodarz na scenie. Aktor ma go teraz zagrać. Jak do tego przystąpić? — przystąpić, to znaczy: szukać cechy zasadniczej Gospodarza. Co jest jego cechą postaci? Posłuchajmy: gdy nazajutrz po historycznej prapremierze *Wesela*, a więc w dniu 17 marca 1901 roku Frycz zetknął się z Wyspiańskim i zapytał go, kto z wykonawców sztuki najbardziej mu się podobał, otrzymał odpowiedź: „Chyba Sobiesław”. Oświadczenie była zaskakujące, bo Wyspiański całkowicie uznawał postulat Pawlikowskiego: odtworzyć daną w sztuce figurę, to znaczy wejść całkowicie w skórę tej figury. Sobiesław zaś, aktor starszej daty, zawsze na scenie był Sobiesławem, uroczo i artystycznie podając wyobrażenie o odtwarzanej postaci. Co więc w jego zagranu tak miłe uderzało Wyspiańskiego, że jego to, Sobiesława, przede wszystkim wyróżniał?

Musimy się zadowolić hipotezą:

Jak wiadomo, za prototyp Gospodarza służył Wyspiańskiemu Włodzimierz Tetmajer, artysta malarz, jedna z najbardziej urzekających indywidualności w odmęcie figur artystycznych Młodej Polski. Nie brakowało wówczas w Krakowie lekkoduchów, ale i między nimi trudno by było znaleźć człowieka tak beztroskiego, jak Włodzimierz Tetmajer. Był on po prostu doskonałym a radosnym ucieleśnieniem naszego plemiennego: „jakoś to będzie” i — grający go w *Weselu* Sobiesław, choć jeszcze człowiek niestary, od lat już przestał na serio brać teatr i sztukę aktorską — z pełną też niefrasobliwością odnosząc się do tego wszystkiego, co pasjonuje innych aktorów. W odtwarzaniu swoich ról był więc tym, czym Włodzimierz Tetmajer w życiu. Swoją osobistą beztroską owiał też odtwarzanego Gospodarza i to tak ujmowało Wyspiańskiego.

Ta więc, jeśli nasza hipoteza jest słuszna — niefrasobliwość, „jakoś to będzie” stanowi oś krystalizacyjną Gospodarza. I nie dziwnego, że takim

przede wszystkim ma on być w sztuce: o mały gradus poważniejszy duchowo Gospodarz czyżby był zdolny na serio traktować infantylny Wernyhory plan odzyskania niepodległości?

Może dlatego, że z powodu Gospodarza wspominał mi się Sobiesław, który słynął z piękna mówienia wiersza, może dlatego chcę teraz zająć się zagadnieniem, jak ten kunstt mówienia wierszem przedstawia się na omawianym tu *Weselu*.

W czasach — (50—60 lat temu) — kiedy teatry polskie zostawione były swojemu zmysłowi li tylko, kiedy edukacji aktorskiej nie śniło się o teatralnych akademiach, magnificencjach i krociach setek tysięcy złotych budżetu, w czasach owych, na głębokiej prowincji szukać trzeba było aktorów, którzy by nie umieli mówić na scenie, którzy by nie mieli postawionego głosu, którzy by nie wiedzieli jak mówionej frazie pomóc pauzami i oddechem, jak słowo wysyłać poza rampę.

Dziś?

Rzecz jasna, że w zespole wykonawców *Wesela* znajdziemy i mistrzów słowa scenicznego, zwłaszcza w gromadzie starszych aktorów jak np. Tadeusz Chmielewski czy Opaliński oraz kilkoro innych, o których będzie później mowa, ale nienagannie mówić powinni wszyscy aktorzy: bez tej gramatyki nie ma sztuki aktorskiej, jak nie ma budynku piętrowego bez parteru. Przedstawienie, gdzie tylko część wykonawców umie nam podać tekst, to coś boleśnie okaleczonego. — W *Weselu* nie umie mówić spora część młodzieży, nie znakomicie mówią nawet niektórzy aktorzy dojrzały, nawet utalentowani. Nie bez przykrości notuję tu wykonawcę Czepca. Nie bez przykrości, bo za wszystko co ponad „parterem” — po prostu uściskać go! Po Frenklu, po Zelwerowiczu nie widziało się Czepca w takim stopniu żywiołowego. Pali się scena, gdy Paluszkiwicz na niej się pojawia. Samym tym wigorem już nas przekonywa, że między impulsem a czynem nie ma w Czepcu stacyj pośrednich, że wola pręży się wprost z podbudki i bez cienia zahamowań przechodzi w działanie, co nam doskonale rysuje kontrast chłopca z warstwą inteligentką: z Gospodarzem, Poetą, Panem Młodym.

Niedomiar mowy scenicznej można jako tako zataić w utworach prozaicznych, zwłaszcza skrajnie realistycznych, gdzie bąknięcia czy mamrotania mogą udawać cnotę naturalności.

Inna rzecz z wierszem. Tu każde zjedzenie sylaby morduje rytm, a fonetyczne niedokończone słowo odbiera wierszowi jakąś dozę muzyczności.

Nie na piątkę z plusem, nawet nie na czwórkę z minusem ocenilibym kunstt mówienia wiersza na obecnym przedstawieniu *Wesela*. Wrażenie nie pierwsze w teatrach doby dzisiejszej. Kto wie, czy nie pora by już zadzwonić na alarm.

Nie chciałbym zbytnio w tym względzie winić dzisiejszego pokolenia aktorów, bo zło powstawało dawniej, mniej więcej przed 40 laty, w okresie,

kiedy na ogół dobrze jeszcze mówiono mową wiązaną, kiedyśmy się jeszcze delectowali wierszem Stanisławskiego czy Ireny Solskiej, kiedy nas czarował Węgrzyn strofami wygłaszany na grobie Inezy w *Don Juanie* Zorilli, słowem, kiedy mówiono jeszcze powszechnie tak, jak dziś jeszcze mówi np. Jerzy Leszczyński czy Karbowski. Ale wtedy to ze swoją metodą wystąpił Osterwa. Tak jest! Ten wspaniały aktor i nieporównany reżyser — naraz, nie wiadomo w imię jakiej estetyki zasadę: „wiersz powinien się mówić tak, by zupełnie się zatarał rytm i rym”. — Nie przeszło trzydziestu pełnych lat i pojawiła się — co prawda dość pokątna — teoria, że wiersz należy mówić wprost przeciwnie: z mocnym wybijaniem rytmu, ostentacyjną średniówką i z wyraźną pauzą na końcu każdej linijki. Nie wiadomo co śmiertelniejsze: Osterwowa choroba czy częstochowskie lekarstwo, ale właśnie w *Weselu* działają obie zarazy — przy porządnej oczywistości artystycznej deklamacji antynowatorów.

Samo przez się zrozumiałe, że dodatkową dla niewprawnych aktorów zawadą jest prostota wiersza w *Weselu*. Od czasów *Dożywocia* nie mieliśmy na scenie tak niewyszukanej mowy, tak powszechnej wersyfikacji. Na aktora spada obowiązek z tej powszedności uczynić dzieło sztuki. Nie każdy takim obowiązkiem sprosta, więc też nie dopisały z tego powodu niektóre sceny, jak np. w drugim akcie scena z Widmem. Jasnorzewska ładnie i serdecznie mówiła swoją partię, ale zawiódł wtór. Partner nie umiał uszopenizować ludowego miąższu poczy.

Kto na tym przedstawieniu dobrze mówi wierszem?

Rozpocznę od uznań dla Świderskiego. Nie tylko władą należyta techniką deklamacyjną, ale ponadto trafnie rozgryza i poukrywane znaczenia myślowe i sposobem dykcyjnym popularyzuje je. Znać w tym może nawyk profesora, bo jego gra bardzo często przybiera charakter wykładu. Jeżeli swoimi zaletami góruje nad niektórymi partnerami, to często nie ich wina: bez większego wysiłku obserwacji znać, że Świderski cieszył się względami reżysera. Jemu jednemu wolno było zwalniać tempo dla jaśniejszego wyłożenia myśli, dla niego w niejednym wypadku układało się sytuację tak, by on stawał się nie tylko centralną, lecz niemal wyłączną figurą wszystko razem wzięte — z wykonawcy Poety czyniło solistę, który zjechał na gościnne występy. Solista niewątpliwie wart uznania, ale jego rola niepotrzebnie łudziła, że na niej przede wszystkim sztuce zależy. Natomiast przyklasnąć należy Świderskiemu za scenę z Rycerzem Czarnym. Po raz pierwszy — przypuszczam — gra aktora uwydatniła, że ten Rycerz to jakby sen Poety — i że ten sen na jawie przyprawia Poetę o męczarnicę, że naprawdę „poczuł na szyi arkan”.

Jeżeli idzie nie tylko o samą umiejętność mówienia wiersza, ale i o grację wypowiedzenia, to kto wie, czy ze wszystkich wykonawców na pierwszym

miejscu nie należało by postawić Bogurskiej, która grała Marynę. Ani trochę tempa nie poświęcając dla jasnego podania nam sensu, bez trudu (dla nas dostrzegalnego) lekko, swobodnie wysyłała słuchaczom flirtowe docinki rozlutnej panny. Jakże delikatnymi sposobami podkreślała wszystkie decydujące szczegóły dialogu! Nie wiem, jak jest z dalszymi „kondygnacjami” wyrobienia aktorskiego p. Bogurskiej. Zauważyłem, że przydałby się pewien zastrzyk krwi jej wyznaniom o „złoty” zaletach Czepca, jako.. dansera, powiedzmy

Ktokolwiek z tych, co już *Wesele* w Pałacu Kultury oglądali, rozmawiał ze mną o tym przedstawieniu, każdy mnie wypytywał, czym dostatecznie się rozsmakował w grze Opalińskiego jako Zyda. Nie potrzeba mi namawiać do admiringowania tego artysty. Od dawna to praktykuję. Znakomity Opaliński tyle ma za sobą świetnych kreacji, że trudno, by epizod z *Wesela* stał się koroną jego twórczości, ale



St. Wyspiański — „Legenda II — Guślarz

niewątpliwie lwim pazurem uchwycona rola — jak zawsze u Opalińskiego, oddana z maksymalną dyskrecją. Kto by artysty nie znał, ale na sztuce się zna, temu wystarczy ta jego w *Weselu* kwestia, kiedy Panu Młodemu przedstawia Rachelę: „moja córka!” — Z nieposkromionym rozrzewnieniem, jakby ją pierwszy raz w życiu ujrzał, z uwielbieniem, z zachwytem wpatruje się w „cudo świata”, w swoje wszystkie. Staje przed nimi poemacik miłości ojcowskiej.

Ksiądz. Z figurą księdza łączy się jedna z najkapitałniejszych komediowych scen *Wesela*, owo trio: Ksiądz, Żyd i Czepiec w sporze o to, kto wobec tego jest tu dłużnikiem, a kto wierzycielem. Scena powstaje z dopominania się księdza, by Żyd uścił się z czynszu. Tu widz, a kto wie czy i nie wykonawcy ról zadają sobie śmieszne pytanie: „O jaki czynsz Księdzu chodzi? dlaczego o ten czynsz zwraca się do szynkarza bronowickiego Mośka, ojca Racheli?” Otóż w monarchii Habsburskiej, a przynajmniej w austriackiej połowie Austro-Węgry, prawo propinacji czyli wyszynku trunków w danej wsi posiadał właściciel dworskiego obszaru tejże wsi. Sam oczywiście wyszynkiem nie zajmował się, swoje prawo przedzierał jakiemś zawodowemu karczmarzowi. Właścicielem dworskiego obszaru w Bronowicach Małych, gdzie akcja *Wesela* się dzieje, był każdorazowy proboszcz parafii, do której Bronowice Małe należały.*) Z tym proboszczostwem Ksiądz zachodzi w utworze pewne bałamuctwo, bo w pierwszej swojej scenie Ksiądz marzy, by do kołnierza sutanny mógł nareszcie przyszyć pelerynkę, to znaczy, by z wikarego awansował na proboszcza. Nic nie poradzi, musimy zapomnieć o tej pelerynce i przyjąć, że mamy do czynienia z proboszczem, właścicielem obszaru dworskiego Bronowic i dysponentem prawa propinacji, który to prawo oddał w dzierżawę Mośkowi, ojcu Racheli i stąd uzasadnione upominanie się o czynsz dzierżawny u tegoż Mośka.

Na przedstawieniu w Pałacu Kultury i Nauki rolę Księdza gra Tadeusz Chmielewski. Nowe bodaj ujęcie roli. Wyprowadzenie postaci z tego zeznania: „i ja z chłopą”. Z interpretacji Chmielewskiego, jak i z jego wyglądu, z jego sposobu bycia — niemalże cała rysowała się historia jego życia. Dopowiadamy sobie: przed trzydziestoma laty, w zamożniejszej nieco rodzinie chłopskiej — kułackiej, jak by to się dziś określało, rósł tegi byczek, którego się udało przeforsować przez gimnazjalne Scyllę i Charybdy, załapał maturę — co z drągalem począć? Najlepiej poświęcić go stanowi duchownemu, wiadomo przecież: „Kto ma księdza w rodzinie, tego bieda nie ubodzie”. Obok nauk kościelnych, obok jakiegoś takiego powołania, ten chałupnie finansowy punkt przyświeca jego karierze. Dochrapać się probostwa! Dochrapał się — i nie lada jakiego: przy dochodach

*) Proboszczem dla Bronowic Małych był proboszcz parafii Kościoła Mariackiego w Krakowie.

kościelnych jeszcze i prawo propinacji na bronowickiej karczmie, profitnie wydzierzawianej. Jak Panu Bogu nie dziękować? Każdy szczęśliwy kilometr ciała Chmielewskiego jak i każda sekunda jego gry uprzytomniała nam, jak radośnie ten proboszczunio pławi się w dobrobycie, jak się „odkuwa” za swoich ojców i dziadów. Kto wie, może nawet i znośnym jest duszpasterzem, jak na wymagania szczerze chłopskiej duszowczarni, ale o żadnym ze swoich doczesnych interesów wielebny ten tłuszcioch nie zapomni. I tu trzeba zauważyć: dopiero tak pojęty i tak zagrany Ksiądz wytłumaczy nam postać, wyjaśni dno kapitałnego tria: on, Żyd i Czepiec.

Skoro wesele, to z natury rzeczy najbardziej nas muszą interesować państwo młodzi: on i ona. No więc:

Panna młoda. Rola ma dwutorową tradycję. Jeden szlak wiedzie z prapremiery krakowskiej 1901 roku, gdzie pannę młodą grała primadonna teatru, tyle sławna Wanda Siemiaszkowa. Postać „Jagusi” budowała na rysach jej rubasznosci, bezceremonialności, tego czegoś „prosto z mostu”, rozmachu i szczerości, a wszystkiemu temu dodała ładunek nie obojętnego temperamentu erotycznego: w wyniku powstała figura niewieścia, o której finzejnynie złośliwy obserwator, prof. Jan Stanisławski powiedział: „Oczywiście, że Siemiaszkowa gra świetnie, ale Pan Młody już jutro będzie wiedział, że poślubił w najlepszym razie — wdowę”. Przybyłko Potocka, Sarnowska, Malicka i większość następnych Siemiaszkowej wystrzęgały się zbytniej charakterystyczności chłopskiej, duchowy wdźwięk wysuwając na pierwszy plan. Wychowawczyni Panny Młodej na obecnym *Weselu* wróciła raczej do koncepcji Siemiaszkowej, co prawda nie zmysłowy wigor, ale za to zamaszystość Jagusi głównym czyniła rysem.

Pan Młody. Pierwsza trudność roli polega na tym, że intelektualista, a rzecz zastanawiająca, jak większość naszych aktorów bezradną się staje, gdy ma grać uczonego, pisarza, badacza, myśliciela. Z królem, z wielkim bohaterem, ba! nawet z miliardem, który nigdy nie potrzebuje a conta — łatwo im idzie, z artystą czy pisarzem — ani rusz. Gdy nasz aktor ma przedstawiać np. poetę, opowiadającego pomysł swego dramatu, to przedstawia aktora odpowiadającego jak grał ten dramat.

Przez to więc już trudno się uporać z Panem Młodym, jak i trudno z Poetą czy Dziennikarzem. Ale przed Panem Młodym staje trudność dodatkowa: jego intelektualizm ma być wyśmiany, musi to więc być intelektualista podniesiony do humorystycznego kwadratu. Grali tę rolę znakomici aktorzy, ale świetnie grali inną postać nie tę, którą sobie wyironizował Wyspiański. Jerzy Leszczyński, może najlepszy Pan Młody, porywał widzów, ale nie przestawaliśmy się pytać: dlaczego Wyspiański wydrwiwa tego uroczego człowieka? Dlaczego chce

w nim widzieć karykaturę chłopca, gdy ten na schwał zbudowany, temperamentem ponoszony żrebiec ludzki może i dla chłopów być wzorem tężyzny? Osterwa komikował, ośmieszał Pana Młodego. Po tej linii idzie Andrzej Bogucki — dobrze zrozumiał, że ma być podskórnie komicznym, tylko że nie zupełnie utrafił w należyty komizm. Popod jego komizmem nie czuło się umysłowości literackiej, książkowej, poniekąd klerkowskiej, jaką autor chciał widzieć w Lucjanie Rydlu. Dawał Bogucki coś z amanta francuskiej lekkiej komedii.

Omawiając grę Boguckiego nie sposób nie zauważać, że może niecelnie, ale on właśnie — w przeciwieństwie do większości, konsekwentnie szedł za przewodnim zamiarem reżysera: wydobyć charakter pamiątki ze sztuki. Należy mu się za to jakaś premia. Nie tyle może od widzów, ile od reżyserii właśnie.

Pan Młody trudną jest rolę na swój sposób — Dziennikarz na swój. Więcej niż na jakiegokolwiek innej figurze, na Dziennikarzu poczęło tragiczne spojrzenie Wyspiańskiego. Zdaje mi się, że nie sposób o tej sprawie mówić, nie zaznajomiwszy czytelnika z pierwowzorem, modelem Dziennikarza: z Rudolfem Starzewskim. Niepospolicie inteligentny, umysłowość rzutka, z jednakową łatwością orientująca się w każdej niemal dziedzinie humanistyki a nawet i polityki, która mu była sprawą doszczętnie obojętną, a której się musiał cały oddawać. Jak najczulsza membrana wrażliwy na każde zjawisko sztuki, szara eminencja poczyną Młodej Polski, subtelny instruktor młodych talentów, literacki wychowawca Boya — oto Rudolf Starzewski. Jego postać w *Weselu* opiera Wyspiański głównie na dwóch — zresztą autentycznych — rysach: oboleniu psychoneurozowym i wyostrozonym rozumie: żadna inna z postaci sztuki mogłaby dialogu ze Stańczykiem utrzymać na tym szczeblu inteligencji. Ale właśnie ta inteligencja staje się źródłem tragizmu Dziennikarza. Bo gdy Pan Młody czy Poeta, a zwłaszcza Gospodarz wierzą, że przez cud, czy przez „jakoś to będzie” — dojdzie kiedyś do wskrzeszenia niepodległości Polski, to właśnie Dziennikarz przez swój precyzyjny krytycyzm, przez myślenie myślami bez emocji — nie widzi już żadnych dla Polski nadziei. W atmosferze zdawkowych przeżyć dnia powszedniego zapomina o tym swoim tragiźmie, ale niech go najdzie chwila zapadnięcia w siebie, niech go najdzie zgorza, jego dramatis persona (tu w *Weselu* w Stańczyka przeobrażona), a ogarnia go rozpacz.

Wspomniałem przed chwilą, jak nam się trudno było pogodzić z Dziennikarzem w jego scenie ze Stańczykiem, gdy Rudolfa Starzewskiego widzieliśmy w tej roli. Tragiczne nabrzmienie jakiegokolwiek przeżycia — i nasz Starzewski? Przecież by on tę tragiczność uważał za despekt dla swego wytrawnego sceptycyzmu — sceptycyzmu, a więc wedle jego przeświadczeń najwyższej z możliwych

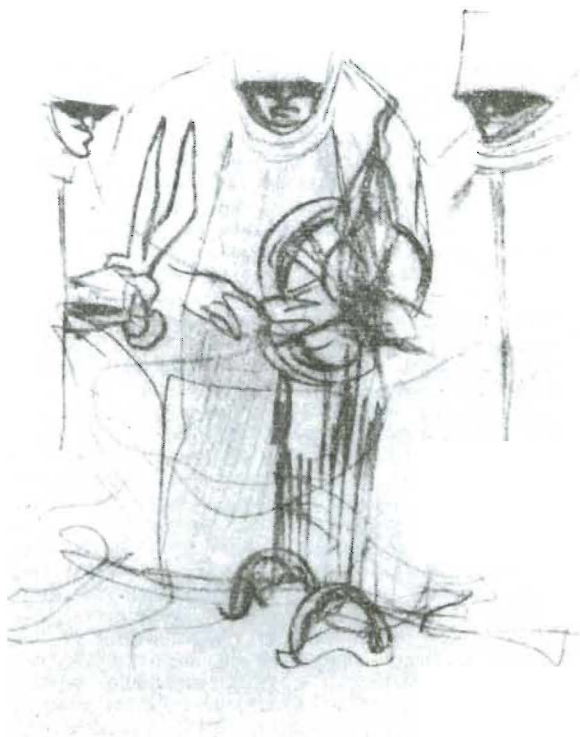
postaw wobec życia. I oto nadszedł rok 1914. wybuch pierwszej wojny światowej. Stronnictwo Stańczyków, do którego Starzewski należy i któremu redaguje „Czas” — opowiada się, wraz z innymi galicyjskimi stronnictwami, opowiada się manifestacyjnie za mocarstwami germańskimi. Starzewski uważa to za kardynalną omyłkę, twierdzi, że przez ten krok polityczny traci się wielką szansę w sprawie odzyskania niepodległości, jako że wojna musi się zakończyć zwycięstwem Ententy. „Odowiedziałem go w godzinach rozpacz” — opowiadał Boy — nie mogłem go poznać: był po prostu tragiczny, miotła nim depresja, widziało się, że przeżywa niewypowiedzianą mękę. Trudno sobie było wyobrazić jakąkolwiek sprawę osobistą, która by go zdolna było przeobrazić tak jak go przeobraziła sprawa narodowa. Miałem przed sobą Starzewskiego wprost nieoczekiwanego, jakiego przed tym trudno sobie wyobrazić, po prostu takiego, jakiego nam Wyspiański przedstawia w scenie Dziennikarza ze Stańczykiem”.

Relacja Boya wymownie nas przekonywa, że w autorze *Wesela* spoczywała jakaś, medialna rzekłobyś, władza widzenia sekretnych w człowieku warstw uczuciowych.

Mam wrażenie, że Dziennikarz nigdy nie był na naszych scenach dobrze zagrany, nigdy nie wydobywano zeń jego neurastenicznych rozboleń duszy. i zawsze scenę ze Stańczykiem grano z zapomnieniem, że on tu w gruncie rzeczy jest sam, więc wszystkie jego męki idą bolesnym, ale cichym szmerem. Idą zagłuszane lawiną tłoczących się przeświadczeń, wątpliwości, argumentów, uczuciowych rozdwojeń, rozdzierają się na strzępy. Jeśli dyletantowi wolno przedstawiać sobie, jak się powinno Dziennikarza grać, to zwróciłbym uwagę, że nim dojdzie do jego wielkiej sceny ze Stańczykiem trzeba go przedtem nagrać, zaanonsować. Jak wiadomo, miejsce na to znaleźć można tylko w pierwszej scenie aktu pierwszego, miejsce jednak dość na ten cel wystarczające. Wydaje mi się więc, że nie od razu należy wpuszczać Czepca na scenę, nie od razu przeto wprowadzać Dziennikarza w dialog: czy nie zyskałby, gdyby się działo tak: kurtyna w górę — na scenie, w tym samym fotelu, na którym w akcie drugim siedzi Stańczyk, siedzi teraz Dziennikarz za sceną muzyka dudli, „wesolo hukają” tańiecznicy, a on tu głęboko zamyślony: wchodzi Czepiec, zapytuje go „co w polityce” — tu mamy sposobność poznać to niemal chorobliwe przeczulenie nerwowe Dziennikarza: zapytanie Czepca podziało nań, jakby ktoś uściśnął newralgiczne w nim rozbolełe miejsce: opanowuje się, ale nerwowo, niechętnie, na pograniczu z niegrzecznością wiedzie rozmowę z Czepcem, a każda jego kwestia powinna mieć jakiś akcent zagadkowy (nie wyłączając cytaty z Kochanowskiego) — tak by salę widzów zaintrygować: kim jest ten dziwny nerwowiec? — to powinno zapaść w naszą wrażliwość i

popod dnem uwagi trwać aż do sceny ze Stańczykiem. Bez tego zaintrygowania zapomina się o nim po początkowych scenach sztuki — i w drugim akcie, przed tak ważną sceną, staje przed nami niemal nieznamy — z jakąż szkodą dla początków wielkiego dialogu!

Nigdy nie dane było Jaraczowi zagrać Dziennikarza, a chyba właśnie on by nam potrafił narzucić pełną sugestię postaci. Jak podziemne nurty tętniłyby nam skryte bóle polskie. W Jaraczowej technice mówienia ognistą ulewą sypałyby się słowa, do białości rozżarzone przy zupełnym wyeliminowaniu patosu a nawet — zda się — podkreśleń. W Jaraczu wrzątkiem by się gotował ból bez wiary — ani jednej sylaby, podniesionym głosem powiedzianej absolutna poufność cierpienia. On jeden tylko mógłby dać Dziennikarza na miarę autorskiej wizji. Teatr Domu Wojska Polskiego tę iście Jaraczową rolę powierzył młodemu aktorowi, którego zasób sprawności nie mógł podolać ani ćwierci zadania. Sprawiono tym dotkliwą krzywdę talentowi, który — z pewnych danych wnosić można — będzie mógł



St. Wyspiański — „Legenda” II — Trzy Kumaszi

w przyszłości zagrać dobrze niejedną z ważnych ról.

Łamigłówkę Racheli rozwiązywała Halina Mikołajska. Łamigłówkę, a raczej jedną z łamigłówek czyli jedną z głównych ról *Wesela*. To, że ją autor drwiącymi widział oczyma, dowodów w tekście aż nadto. Wystarczy otrzeźwić zachwyty jej ojca. Ironicznych punktów nie zbraknie i w tym, co sama ona o sobie potem powie. Tak, ale ta sama Rachel — jak to już zauważyliśmy — powie przecież niejedno zdanie, które można uważać za najpoetyczniejsze w całym utworze. Jak i czym zasypać lukę między humorystyką a poezją? Od pierwszej wykonawczyni począwszy, wszystkie Racheli nie chciały niejako wiedzieć o stronie uciesznej; uwodziło je pięknościowicie tej, co „zna cały Przybyszewski”. Niektóre tylko z nich lekko afektowały jej snobizm artystyczny, ale żal im było choćby minimalnie ośmieszać czar tego, co Wyspiański włożył w usta córce szynkarza z Bronowic. Mikołajska pokazała, że tę postać można grać i n a c z e j. Przekreśliła niejako całe zagadnienie, czy Rachel jest naturą poetyczną, czy tylko „precieuse ridicule”? Jej Rachel ani trochę nie jest poetyczna i ani trochę nie sili się by nią być — jej Rachel po prostu papie poetyczności à la Przybyszewski, à la Kazimierz Tetmajer, których się tak gruntownie naczytała, że one ją już przerobiły na katarynkę pięknościowicia. Wcale nie chce ośmiewać sobą, ona musi być taką, jaką się przez swój estetyzm sformowała — to już jej druga natura — i już nie wie, czy to, co mówi, pochodzi z jej głowy, czy z przeczytanych książek: plecie w najlepszej wierze — i jako myśl zwykłą. Z tego też powodu artystka nie podkreśliła żadnej piękności swojego tekstu, zaznacza, że wszystko to w Racheli rzecz powszednia. U siebie w karczmie za szynkwasem ta Rachel „do rymu” na pewno wódkę chłopom rozlewa i w trochejowym rytmie pompuje piwo. W żadnej z dotychczasowych interpretacji Racheli z *Wesela* nie zbliżyła się tak do swojej empirowskiej kuzyny: do Flory z *Galdhaba*.

W sztuce aktorskiej wszelka koncepcja to zaledwie załączek tego, co ma się oddać grą. Mikołajska umiała swojej koncepcji dać życie. Łakomie śledzimy każdy moment jej gry, bo ani jeden z tych momentów nie jest pusty. Nie wiemy, czy z nią, czy z reżyserem spierać by się należało o przeszarżowany ruch zejścia po ostatniej jej scenie w akcie drugim i o buńczuczność jej pierwszego wejścia w akcie trzecim, ale to już drobiazgi — całość wrażenia jest tak ujmująca, by można powiedzieć — tak ożywcza, że rolę Racheli możemy uważać za jedną z ważniejszych zdobyczy w tym najnowszym ujęciu *Wesela*. Niemal jako wyjątek (poza Panem Młodym ta rola zrealizowała zamiar ukazania *Wesela* jako pamfletu).

Zdaje mi się tuż obok Racheli warto postawić obu družbów z tego *Wesela*. Zarówno Jasiek (Józef Nowak) jak i Kasper (Mieczysław Stoor) dzielnie się

parobczyli, inteligentnie podawali tekst. Jasiak to rola znacznie bardziej odpowiedzialna, młody artysta udźwignął ją jednak, a tragizm finału — na Jaśku w dużej mierze spoczywający — nie przepadł. Piosenkę o pawich piórach omówimy na swoim miejscu



St. Wyspiański — „Legenda” II — Wiślanka

To, że Dzwonkowski żywo zagra Nosa — było chyba rzeczą z góry wiadomą.

Zjawy w drugim akcie. „Osoby dramatu”...

Z tymi zjawami, z tym „co się komu w duszy gra” — to znowu osobna dla aktorów bieda: nie wszystkie się udały Wyspiańskiemu. Ani słowa — przejmuje nas Widmo, nokturnową, głęboką tonacją wpadając w całość nastroju, świetną oryginalnością dramaturgiczną wstrząsa nami Upiór. Ale niemalże o żadnej z dalszych wizji o Stańczyku będzie

jeszcze mowa), nie da się już mówić z zachwytem. W Czarnym Rycerzu czuć jakby znużenie pomysowości autorskiej, na kreację Hetmana takiego, jakim go widzimy w utworze, nie potrzeba talentu aż Wyspiańskiego. Wernyhora? Niewątpliwie dzieło nie było jakiego poety, ale o ileż by potężniej do nas przemówił, gdyby był o połowę krótszy!

Osobny i w swoim charakterze odrębny rozdział — to Stańczyk. Nie ma — zda się — takiej dramatopisarskiej omyłki, której by Wyspiański oszczędził Stańczykowi. Przebywa na scenie nieprawdopodobnie długo, jak na istotne swe zadania: dwuznaczny w swoim sensie, bo ma być tym, co się Dziennikarzowi „w duszy gra”, jego więc snem li tylko — a zostawia po sobie materialny znak: błażeński swój kaduceus. Z proteuszową zmiennością raz jest sumieniem i oskarżeniem Dziennikarza, raz znowu jego potwierdzeniem: to Dziennikarzowe drugie ja, to znowu jego przeciwstawienie — chyba wystarczy? A jednak! Przypomnijcie sobie, co Maeterlinck pisał o swoich refleksjach nad *Romeem i Julią*: zaczął nad dziełem metodycznie rozmyślać. Jak dwa razy dwa cztery — niezbita i uargumentowana przed nim stanęła pewność, że to stek nieprawdopodobieństw, naiwności i naciagań akcji, po czym wziął do ręki *Romea i Julię* — jeszcze raz jednym tchem przeczytał i odłożył tragedię z przeświadczeniem: arcydzieło! Coś podobnego mamy i ze Stańczykiem z *Wesela*: można jak najnieodporniej udowodnić, że błąd tu siedzi na błędzie, a mimo to scena doszła i postać świetna, każde jego odezwanie się to coś elektryzująco nieoczekiwanego, każde słowo tchnie artystyczną świeżością, a od wejścia Stańczyka do jego zejścia ze sceny wibruje nastrój jakby spoza rzeczywistości.

Jak tu grać? Myślę, że najlepiej nie dociekać, nie „odeczytywać”, nie doszukiwać się południa o godzinie czternastej, lecz pójść za radą Poety, gdy go Panna Młoda pyta: „gdzie ta, Polska?” Odszukać w piersiach miejsce, gdzie serce bije, mocno się w to wsłuchać — i to będzie Stańczyk właśnie. Bardzo cierpieć, bo bardzo cierpi Dziennikarz którego on jest snem, z a r e m nasycać słowa, bo ogień rozpacz przeżera Dziennikarza, nie żałować unieślenia w kwestiach finalnych, w kwestiach szderezego przekleństwa — a odda się kwintesencji postaci, jej sedno, jej rację istnienia w *Weselu*. Mam wrażenie, że tak tęgi aktor jak Józef Kondrat ma wszelkie dane do gorącego oddania Stańczyka, dlaczego utknął na jakichś rozstajach koncepcji? Dlaczego rola stanęła pod znakiem jakiegoś niezdecydowania?

Wernyhora w sztuce „straszenie polskie robi miny” — nie bez intencji autora, oczywiście. Trzeba się zastanowić, dlaczego Wyspiański tyle wielkiego gestu przydaje jego scenie, skąd wszystkie akcesoria niezwykłości (niesamowity wierzchowiec etc.)? Dlatego, że to przecie owoc wyobraźni Gospodarza, dla którego polskość to wciąż jeszcze ulańska szabla jeśli

nie kontusz i karabela, a „wszystko w wielkiej skali, niebotyczne”. Na obecnym przedstawieniu „wielką skalę” sceny starano się pomniejszyć, sytuację układano tak, by uwaga widza kierowała się na Gospodarza nie na Wernyhore; przeoczono okoliczność, że Gospodarza już przecie znamy, a Wernyhora po raz pierwszy się pojawia — i on nas przede wszystkim ciekawi. W tak ustalonych warunkach Ziejewski robił wszystko co mógł, by jednak graną postacią zapisać w naszej pamięci.

Butkiewiczowi, grającemu Hetmana, zbrakło na próbach Talleyranda, który bo go ostrzegł swoim: pas trop de zèle — nie za dużo gorliwości. Za dużo nadęcia głosu, za dużo pychy na eksport, za dużo z e w n ę t r z n y c h środków stawiania postaci.

Chochoł.

Nie będę na udeptaną ziemię ciągnął tych, którzy Chochoła uważają za nieudaną kreację fantazji Wyspiańskiego. Bo doprawdy jest coś z „zanadto”, coś psychicznie nam obcego w tym uczłowiczeniu pałuby słomianej. Stanowisko optyki, chochoł to raczej cudactwo niż wizja. I ze stanowiska teatru coś nie dla teatru, zwłaszcza dla aktora. Bo jesteśmy w porządku, gdy od aktora zażądamy, by np. drogą intuicji doszedł do tego, co myśli i czuje ta czy owa wizja w kształcie człowieka ujawniona, natomiast żądać od aktora, by się dorozumiał co czuje i myśli snopek słomy, to już nadużycie z naszej strony.

Inaczej rzecz ta przedstawia się Wyspiańskiemu. Wrodzone bodaj skłonności kierowały stale jego myśl ku sprawom życia i śmierci, ku sprawom nieśmiertelności, palingenezy etc. Świadczy o tym *Meleager*, świadczą sceny i motywy w innych jego dramatach. W sąsiedztwie, że się tak wyrazimy, tych idei wyrastała medytacja nad tą niepojętą tajemnicą przyrody: siłą wiosennej odnowy obumarłego jesienią świata roślinnego.

Z tej fascynacji rodzi mu się w *Nocy listopadowej* postać bogini Kory, która zimowymi miesiącami w podziemiach Plutonowych chroni przed śmiercią ziarna zbóż i innych roślin. Chroni przed śmiercią... Czyż nie tę samą funkcję spełnia w naszych sadach i ogrodach cudaczny chochoł? Tak oto pospolity snopek słomy wciska się w krąg eschatologicznych rozmyślań Wyspiańskiego, staje mu się niejednokrotnie tematem malarskim, wkracza też w jego *Wesele*.

Chroni od śmierci... Wszystkie nad śmiercią zadumy nie mogły nie potraćić w Wyspiańskim o jego osobistą sprawę, o jego świadomość, że nie dająca się leczyć choroba rychło już przyprawi go o śmierć, przed którą nie uchroni go ani bogini Kora, ani żaden biedaczyna chochoł...

Z takich emocjonalnych światów przychodzi ta „pałuba słomiana”, którą na weselu Rydlowym ujrzała Isia Tetmajerówna.

Jak było z wykonaniem Chochoła na omawianym tu spektaklu? „Kto mnie wołał? Czego chciał? Ubrałem się w com ta miał: jestem, jestem”. — Te pierw-

sze swoje i dalsze słowa na dawnych przedstawieniach Chochoł wypowiadał bezdźwięcznym, monotonnym głosem. Nie było to złe, bo zaznaczało obcość, niezwykłość wchodzącej postaci, ale w obecnej koncepcji znaleziono Chochołowi lepszy ton: jego tekst zabarwiono jakąś dziwną — wydawałoby się — bezrealną muzyką żałościwości, cichej beznadziejności. Wrażenie przejmujące, choć tak dyskretnymi środkami wydobyte.

W antraktach przedstawienia ktoś mnie informował, że wykonawca Chochoła znakomity ton ma do zawdzięczenia reżyserii. Część reżyserii, ale z dodatkiem: wszelka trafna informacja reżyserska wtedy tylko owocuje w wykonaniu aktora, gdy ten aktor zdolny byłby i samoistnie dojść do tego, co mu reżyser naszeptuje.



St Wyspiański — „Legenda” II — Starzec

Po pierwszej scenie Chochola, w jego scenie z Isią, zawsze nas coś podskórnie niepokoi: dlaczego z takim despektem (z miotłą Isi niemal na Chocholowym karku) wypędzana jest postać, której tak ważne zadanie powierzył autor pod koniec sztuki?

Zdaje mi się, że mamy do czynienia z interesującym zagadnieniem z dziedziny psychologii twórczości:

Chochół wkracza w działania *Wesela* jako senne widzenie Isi. Owa Isia — dziesięcioletnia bodaj wówczas córka Włodzimierzostwa Tetmajerów, znana była i ze swojego dobitnego słownictwa i z bojowej wartkości ręki. Gdyby jej się był naprawdę pojawił Chochół, nie inaczej by się z nim rozprawiła, tylko tak, jak się rozprawia w dramacie. Nacisk autentyzmu pokierował biegiem sceny: Isia — Chochół.

Gdy Dziennikarzowi, Marysi, Dziadowi etc. zjawia się we śnie: Stańczyk, Widmo, Upiór etc. — wiemy dobrze dlaczego. Dlaczego Isi przyśnił się Chochół — nie wiemy. Małecka wstawka reżyserska może zaradzić temu autorskiemu niedopatrzaniu: w ostatniej scenie aktu I-go gdy rozbawieni Państwo Młodzi „zapraszają” Chochola by przyszedł jako gość, wystarczy wprowadzić na scenę Isię: uszczęśliwiona nie z w y k ł ą inwitacją, przeżywa po tym tę chwilę we śnie.

Nie sposób zatrzymywać się nad każdą z 35 osób grających w *Weselu*. Niewątpliwie wszyscy się bardzo starali, wszyscy chcieli jak najlepiej, dokładali rzetelnych wysiłków i czuli, że dane im jest uczesnić nie w powszednim wydarzeniu artystycznym. Jednym udało się dociągnąć rolę niemalże do należącego poziomu, innych niech pocieszy ich dobra wola.

Zresztą, jak już była o tym mowa, w *Weselu* nie tyle znaczą role indywidualne, ile całość, czyli praca reżyserska.

III.

Nieuniknieni dowcipnie warszawscy ukuli powiedzenie, że obecne w Pałacu Kultury przedstawienie *Wesela* zawiera dużo szczegółów dobrych i dużo szczegółów świeżych, tylko że to co dobre, to nieświeże, a co świeże to niedobre.

Dowcipuszek krzywdzi reżyserię sztuki. *Weselo* z Teatru Domu Wojska Polskiego ma w sobie niejedną pozytywną — i niejedno szczęśliwe novum.

Za najważniejszą zaletę reżyserii Broniewskiej i Swiderskiego uważam to, że ich przedstawienie *Wesela* było utworem Wyspiańskiego.

Gdy się bowiem wspomina późniejsze — (piszemy te słowa w r. 1955) — spektakle *Wesela*, to się widzi, że bodaj większość reżyserów, niewątpliwie bujnych, ale i jakby niecierpliwych twórców — z pewną wzgardliwością patrzy na stronę ideową utworu. „Co nas dziś obchodzić mogą naiwne, nacjonalistyczne wynurzenia dziewiętnastowiecznego — pogrobowca romantyzmu? — zdają się pytać inscenizacje tych



St. Wyspiański — „Legenda” II — Rusalka

twórczych reżyserów. Strona ideowa *Wesela* jest więc dla nich jakimś niepotrzebnym wrętem, ale pozostaje szereg obrazów, stanowiących doskonały materiał do inscenizacji, oczywiście nie takiej, jaką przekazał Wyspiański lecz nowej, odmiennej, wysnutej z wyobraźni danego reżysera. I rozpoczął się ten wyścig jak najbardziej niespodziewanych pomysłów, które z Wyspiańskiego uczyniły tylko afiszową firmę widniejącą nad utworem niemal mu już obcym. Z różnorodnego założenia nowe te inscenizacje do wspólnego zdążyły celu: do wypompowania z *Wesela* wszelakich śladów treści, do uczynienia utworu „czystej formy” Witkacego.

Ten zabieg zastosowano dramatowi, w którym każda linijka wiersza nasiąkała bólem, gniewem, biczującym sarkazmem, a w sumie przerażonym Orzechowskiego: „byś serce moje rozkroił, nic w nim nie znajdziesz okrom tego: giniemy!”.

Otóż omawiane tu przedstawienie *Wesela* oparło się tej grasującej żądzy wywłaszczenia Wyspiańskiego i z całym respektem odniosło się do idei utworu, a z niej, z tej idei nic z pokus inscenizacyjnych czyniąc kościec wysiłków reżyserii. Może nawet i coś więcej: sądząc z programu teatralnego, na który ze względu na jego wagę pragnąłbym zwrócić uwagę, treść idcowa *Wesela* panowała nad przygotowaniem dzieła w stopniu znacznie większym niż nad wieloma innymi dawniejszymi reprezentacjami tego dramatu.

Następnie:

Po raz pierwszy też — tak mi się zdaje — usiłowano grać utwór w jakiejś jednolitej koncepcji, w konsekwentnym nabrzmieniu — to już wcale nie drobna zasługa. Wrażenie, z jakim się z teatru po tym *Weselu* wychodzi, niezupełnie odpowiada zapowiedziom, zawartym w programie teatralnym, w tym studium, z ogniem przez Konstantego Puzyńkę napisanym, ale musiałoby się być niesprawiedliwym, gdyby się twierdziło, że wodzireje tego *wesela* nie włożyli ogromu pracy, myśli i zapału, by wykonanie odpowiadało koncepcji.

Spoza bezpośrednich ale udanych osiągnięć pragnąłbym zwrócić uwagę na rzecz następującą:

Od kilkunastu lat w teatrach polskich hodzi się typ aktora, mającego serwatkę zamiast krwi w żyłach.

Młody aktor(ka) o donośnym głosie, o szparkich ruchach, o energicznych odruchach, słowem: młody aktor(ka) z temperamentem tak rzadki stanowi okaz, że nieraz — w pierwszym odczuciu — aż razi, jak razi radosny głos na... cmentarzu. Reżyserowie *Wesela* przełamali ten marazm, zdołali z młodych wykonawców sztuki wydobyć dużo impetu i wigoru. Taki np. Czepiec: może nerwowym napędem, ale niósł się wihrem temperamentu. Nie śmiecie się — nie żartuję: *Wesele* warszawskie z 1955 roku wzbudziło nadzieję, że młodzi polscy aktorzy to jednak żywe istoty.

Jak starannie wczytywano się w tekst — świadczy o tym wyłowienie niedostrzeganego dawniej drobiazgu: refrenowego u zjaw (akt II) wołania: „na wesele!” Wydobyto na jaw ten powtarzający się akcent i wydobyto jedno z utajonych drgnień utworu.

Albo np. wprowadzenie na scenę Chochoła.

Kazimierz Kamiński, dostawszy rolę Stańczyka, największą uwagę poświęcał zagadnieniu: jak ta zjawka ma wejść na scenę? Twierdził, że wszystko dalsze w roli samo niejako popłynie, gdy się zdoła wywołać dreszcz niesamowitością wejścia. Od wejścia Stańczyka ważniejsze jest wejście Chochoła, bo on pierwszy w tok utworu wprowadza

inny świat, inną rzeczywistość. Falszywe „zaanonsowanie” się Chochoła na fałszywą nastraja nutę całą potem „muzykę snu”, cały nastrój, jaki ze sobą powinni przynieść: Widmo, Stańczyk, Rycerz Czarny etc.

Nie żałujmy uznania reżyserom obecnego *Wesela*: dotychczas Chochoła wprowadzano tak, że powstawało zdziwienie, może nawet oszołomienie nieoczekiwanym d z i w e m, ale nie rzeczą nie z tego świata. Kamiński twierdził, że zjawy w *Weselu* powinny znikąd wchodzić na scenę — i tym zaznaczyć, że nie są osobami z naszej rzeczywistości: reżyserowie obecnego *Wesela* pierwsi umieli znaleźć to znikąd, gdy wpuszczali na scenę Chochoła. Wynurza się jakby wprost ze ściany, zaskakuje naszą wyobraźnię, od razu się zaznaczając jako hulacy-nacja.

Hulacy-nacja... Czytelnik pozwoli mi, że w nawiasach zamieszcze pewną, może niezupełnie zbędną informację.



St. Wyspiański — „Legenda” II — akt I — Wanda

Z listów Wyspiańskiego jak i z jego ustnych wypowiedzi wynikało, że był on naturą skłonny do halucynacji zarówno wzrokowych jak i słuchowych. Stany podgorączkowe przy chorobach wywoływały mu długotrwałe nawet widzenia, tym odmiennie od maligny czy sennych majaków, że formowały się w logiczną ciągłość. Poza tym ulegał stanom, które by można nazwać wzmogoną fantazją, które go nawiedzały w chwilach żywszych emocji, zwłaszcza zachwyty. Nie tań, że np. figury z obrazów przezeń ukończonych „gadają” do niego. Tego „gadają” nie należy brać metaforycznie, bo stojąc przed *Primavera* Boticellego czy *Kana galilejską* Veronese’a, słyszał żywy głos postaci, na obrazie malowanych, głos, słowa, zdania, jakie między sobą zamieniają. W liście do Lucjana Rydla zaznacza: wystarczyłoby spisać to, co mówią, a byłaby scena dramatyczna. Gdy tę Wyspiańskiego właściwość weźmiemy pod uwagę, łatwo zrozumiemy, że światy jego zjaw, tak licznych w jego dramatach, niemal że dotykalnie ocierają się o zwykłą ludzką rzeczywistość i są jakby jej dalszym ciągiem, naturalnym uzupełnieniem.

Mam wrażenie, że o tym musi się pamiętać, wystawiając i grając *Wesele*.

Ale wracajmy do tematu: do plusów obecnego przedstawienia.

I dobra i świeża równocześnie — wbrew złościwościom dowcipnisiów — była też śpiewka Jaśka z pierwszego aktu, śpiewka o pawich piórach. Zwyczaj dotychczas scenkę tę traktowało się tak: co nieco pod chmielem, wesolo nastrojony jurny parobczak zaśpiewał sobie z nadmiaru ochoty; zaśpiewał sobie cokolwiek: śpiewa o pawich piórach, ale mógłby zaśpiewać i co innego. A tymczasem dla sztuki ważne to, że śpiewa o pawich piórach. Przez piosenkę Jaśkową w obręb naszych wrażeń po raz pierwszy wchodzi motyw pawich piór, tak ważnych w *Weselu*. Przecież nie co innego, lecz pawie pióra sprowadzają zgubę złotego rogu, zgubę tak tragiczną w pojęciu tegoż Jaśka: nie co innego, jak tylko pawie pióra są symbolem chępliwości, zamiłowania do pustego słowa, wszystkiego co błyskotliwe a nie na serio. Jakież zadanie ma piosenka Jaśkowa? Ma ona nam „zagrać” motyw pawich piór, potrącić nimi naszą uwagę, uczynić je czymś nieprzelotnym. Dlatego nie wystarczy zaśpiewać, tę piosenkę należy udratyzować. Przedstawienie obecne, może jeszcze nie z niedostatecznym nasileniem, ale jednak chce zadośćuczynić tym potrzebom, czyni Jaśkową piosenkę czymś istotnym dla linii utworu.

Rzecz jasna, że można by przytoczyć znacznie więcej szczegółów tak szczęśliwego rozwiązywania zadań: te, którymi się już zająłem, świadczą, że przygotowywaniu *Wesela* towarzyszyło rzetelne przemyślenie rzeczy, że nie wynikało tu nic z przypadku, z „jakoś to będzie”.

Czy zdołano uniknąć błędów? Nie zadajmy nie-

możliwości. Błędów nie brakło nawet w zakresie elementarza reżyserskiego. Na przykład w budowie dialogu. Wiadomo, że dialog — w scenicznym znaczeniu — uzyskuje się wówczas, gdy dana kwestia rodzi się ze słuchania partnera i reakcji na jego słowa. W *Weselu* Broniewskiej i Swiderskiego nie zawsze mieliśmy zaspokojoną tę konieczność. Oto przykład.

Scena Dziennikarza ze Stańczykiem. W pewnym momencie z ust Dziennikarza pada:

To jedno!

Usypiam duszę mą biedną

I usypiam brata mego;

Dlaczego on to mówi? Dlaczego powtarza „usypiam”? — Bo przed chwilą Stańczyk pogardliwie



St. Wyspiański — „Legenda” II — Koźlec

mu zwrócił uwagę: „a wolicie spać” Dziennikarzowe „usypiam” musi się więc z wiązać ze Stańczykowym: „spać”, mu się stać odpowiedzią, czyli musi się tu zająć jedno o drugie. Zająć czym? Reakcją Dziennikarza, gdy usłyszał: „a wolicie spać”. Na obecnym w Warszawie przedstawieniu, jakby w *Powrocie taty* ten sobie mówił, a ten sobie mówił. Dziennikarza nic nie obeszło, że Stańczyk mu zarzuca gnuśność spania, kwestię swoją powiedział, jakby jej nie wywołał żaden emocjonalny bodziec. To, co miało być dynamiczne, zatrzymało się na szczeblu statycznym czyli antydramatycznym.

Trudno mi się też pogodzić ze sceną: Dziad i Upiór. Reżyseria obecnego *Wesela* stworzyła sytuację następującą: Dziad ujrawszy Upiora, w panice zamiera na miejscu i tak nieruchomy trwa w zaciemnionym kącie, co nam przeszkadza widzieć grę jego odczuć. Natomiast Upiór okolnym marszem obchodzi całą scenę i zamknawszy krąg, wychodzi.

W tym układzie znowu stało się, że ten sobie, a ten sobie mówił, dialog rozluźniał się przez dystans między dialogującymi. Na dawnych przedstawieniach Upiór istotnie okolnym marszem obchodził scenę, ale miał do tego powód: paniką jęty Dziad tą samą bowiem okólną drogą cofał się przed nim. Upiór szedł za nim, nie odstępował go, by twarz w twarz rzucać mu krwawe wspomnienia. Jasno odczuwaliśmy, dlaczego Upiór odbywa taką a nie inną drogę — i mocnego nabierała wyrazu w s p ó ł g r a Upiora z Dziadem.

Jeszcze bardziej nie przemawia do mnie sytuacja ze sceny Marysi z Widmem. Postanowiono nie naśladować dotychczasowej koncepcji, wedle której Marysia — pod wtór granej ze sceny tramli polki — w zwolnionym tempie, sennie, a upojnie jak by tańczy z widmem swego ukochanego — „raz dokoła, raz dokoła”, bo przecie to dziś „nasze wesele”. By uniknąć naśladownictwa, rozdzielono Marysię z Widmem. (by „ten sobie a ta sobie”), na przepadłe Widmo wzywa: „potańczujmy!”, bez widomego powodu oboje mówią: „raz dokoła, raz dokoła”.

Naśladownictwa dawnej sytuacji niewątpliwie uniknięto, ale jakim kosztem? Przekreśleniem niebywałej sceny miłosnej, w której makabryczny podkład pokrywa się niewypowiedzianym urokiem kobiecego rozstępnięcia. Z rzeczy przedziwne bujnej artystycznie uczyniono coś uboższego, scenicznie bladego.

A zważywszy, że senny ów taniec Marysi z Widmem ma przecie i inne jeszcze znaczenie.

Dopóki w sztuce nie dochodzimy do tej sceny, nie mamy wyobrażenia, jak wygląda taniec, którego rytm od początku sztuki nieustannie dochodzi nas zza sceny. I dopiero teraz w scenie Marysi z Widmem po raz pierwszy przedstawia nam się on jako obraz.

Niewiele by to w konstrukcji utworu znaczyło, gdyby nie to, że ten obraz „tramli polki”, jej rytm i tempo, a i to uśpienie, wynikające ze snu Marysi o ukochanym — wszystko to staje się wizualnym i uczuciowym wstępem do finalnego, wstrząsającego tańca o tym samym rytmie, o tym samym tempie i w tej samej senności — ale już pod tragiczny wtór Chochołowej muzyki. Taniec Marysi z Widmem przygotowuje nas do obrazu, jaki nam się przedstawi, gdy Chochół zawoła: „Tańczuj! Tańczycy cała szopka”. Szopka blagi, frazesów, samozakłamań i niemocy czynu. Przygotowuje więc do sensu ideowego sztuki.

Z tym finałem, z tym sennym tańcem „całej szopki” też nie było lepiej — tak mi się przynajmniej zdaje.

Niewątpliwie coś wstrząsającego jest w samym tym obrazie somnambulicznie krążących par — rzekłbyś: urzekająca ilustracja jakiejś niesamowitej ballady. Tak! to już przyprawia salę widzów o zdumienie i o ścisk serca. Ale w pomysłcie Wyspiańskiego szło o dalszy gradus niezwykłości: temu błędnemu korowodowi postaci — kto do tańca przygrywa? Pozaludzka istota, ponad nich wszystkich wzniesiony — Chochół. Przygrywa na dwóch drewnianych patykach. Ten oto zaczarowany taniec — nie taniec, te żywe a nieżywe osoby, to górujące nad wszystkim dziwo, ta muzyka wygrywana na instrumencie, który nie jest instrumentem — wszystko to wprowadza nas w sferę doznania aż przeraźliwie nieoczekiwanego. Zrozumiałe, ile tej niezwykłości pomagała wyniesiona nad tancerzyków figura Chochóła, jakim dominującym akcentem stawało się jej górowanie nad bezmyślnie krążącymi „tancerzykami”.

Reżyserowie obecnego przedstawienia postanowili rzec się efektu Chochóła, górującego nad błędnym kołem Polaków: usunięto go w ciemny kąt, niemal że za scenę, skąd mówi swój tekst.

Zubożyło się tym wrażenie, ale czy nie zubożyła się i strona ideowa? Boć przecie to dziwo, ta pałuba panująca nad martwością ukazanych tu ludzi — toć przecie był jakiś nieobojętny składnik bicującego sarkazmu. Daje mi się, że na tym składniku wyjątkowo zależeć powinno było przedstawieniu, które chciało *Wesele* ukazać jako pamflet polityczny.

Tak oto doszliśmy do momentu naczelnej koncepcji przedstawienia, do ukazania *Wesela* jako pamfletu.

Z góry zaznaczam, że jestem zdecydowanym stronnikiem takiej koncepcji, jeżeli do wywodów Konstantego Pużyny (patrz program teatralny) dodamy takie uzupełnienie: *Wesele* — poza innymi i swoimi krawędziami uczuciowymi — jest również pamfletem politycznym.

Co prawda nie decydująca, ale i nic nieznacząca wskazówką jest, że *Wesele* zaczął Wyspiański pisać od sceny Gospodarza z Wernyhorą, a więc od mo-

mentu, kiedy powstaje tu miąższ politycznej satyry. Utwór więc przesycony kolorem politycznym, ale czy takim samym, jakim przesycą się broszury polityczne i artykuły wstępne publicystów? Oczywiście, że nie, oczywiście, że polityce *Wesela* szło o politykę widzianą oczyma poezji. Postulaty, tendencje, upragnienia *Wesela* są tendencją, postulatem i upragnieniem patrioty, mówiącego językiem poezji. Czego się domagają upragnienia i bóle *Wesela*?

Domagają się Polaka innego, bardziej wartościowego niż ten, którego Wyspiański widział w otaczającym go świecie rodaków



St. Wyspiański — „Legenda” II — Wilkołak

„Domagał się innego Polaka”. Nie obojętne tu, jakim był człowiek, który tego się domagał, jaką była skala jego kryteriów, jego postulatów. Czyli: dla pełnego zrozumienia *Wesela* nieobojętną będzie rzeczka poznać osobowość Wyspiańskiego. Nie będę tu się silił dać dokładny jego portret duchowy, ale pragnę czytelnika zaznajomić z tymi strunami jego psychiki, które w nim mogły działać przy tworzeniu *Wesela*

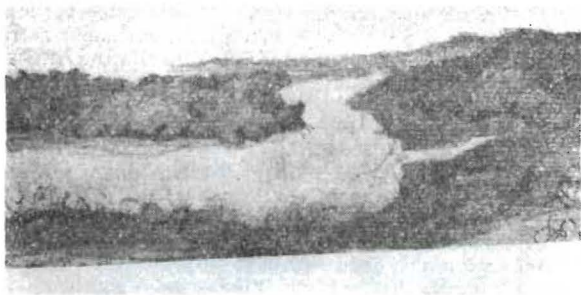
O jego antyarystokracystycznym, antyszlachetczyńskim mówić niejednemu ustęp jego dzieł, choćby polonez z *Wyzwolenia*, o jego sympatiach dla ludu mówią ostatnie strofy *Kazimierza Wielkiego* — nie będę się więc tu nad tym rozwodził.

O jego niezwykłym przywiązaniu do ziemi ojczystej zaświadczyć może fakt następujący.

Gdy stało się już wiadome, że w klimacie naszej szerokości geograficznej nie ma mowy, by go uratować do powolnego umierania, a natomiast pobyt w strefie podtropikalnej może mu zapewnić zdrowie aż do starości, grono osób bogatych z inicjatyw Adama Kraszińskiego zebrało fundusz potrzebny na jego wyjazd do Algieru i na zaspokojenie potrzeb jego tam przebywania. Wydawało się, że wszystko już załatwione, że uratuje mu się życie — rzecz rozbiła się o odmowę Wyspiańskiego. Odmówił, bo po pierwsze, nie chciał korzystać z dobrodziejstw ludzkich, zwłaszcza warstwy socjalnej, która mu: „nie nie miała do zawdzięczenia”, a po wtóre dlatego, że jak powiedział: „Nie wyobrazam sobie swojej śmierci poza Polską”. Zważmy, że miał wówczas dopiero 35—36 lat, silne przywiązanie do życia i umysł napełniony projektami twórczymi. Ze wszystkim tym umiał się heroicznie pożegnać. Dla sprawy ważniejszej dlań od życia dla Polski.

W zdecydowanie ugodowym wobec Austrii Krakowie urodzony i wychowany odznaczał się niewiarygodnym odporem patriotycznym przeciwko wszystkim państwom zaborczym.

Gdy został profesorem w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, odmówił brania pensji profesorskiej, jako że pensję tę wypłacał austriacki, a więc zaborczy, skarb państwa. Nie wydawało mu się rzeczą honorową nienawidzić zaborcy i brać od niego pieniądze. Oczywiście, że spoczywała w tym pewna doza egzaltacji choćby z tego powodu, że ów zaborca na Galicję, a więc i na szkoły w Krakowie, wydatkował pieniądze ściągane podatkami z Polaków galicyjskich. Co nieco donkiszoterii, jeśli chcecie, ale dowód kategoryczności charakteru, jakby na Galderonie, na Corneilleu wyrabianym. Charakter, który ani u siebie, ani u innych nie znieśe niezgody słowa z czynem, zasady z postępowaniem. Dodać należy usposobienie dalekie od pobłażliwości dla bliźnich. Despotyczny, popędliwy, a wyniosłych wymagań, z tej samej — zda się — ulepiony gliny, co np. Savonarola. Nie trudno się domyślić, jak takiego człowieka wyprowadzało z równowagi wszelkie frazesowiczostwo, błaga, samoułudy, wszelka



St Wyspiański — „Legenda” II — ilustracja do aktu I — widok na Wisłę

„moralna małość”, branie życia nie na serio, nie całym sobą, nie sakramentalnie. Od don Kichota począwszy na Ezachielu skończywszy, żyły w nim wszystkie odcienia patetycznej egzaltacji — i wszystkie w nim się przemieniały w nieustępliwość, w surowość.

Było w nim też coś i z purytanina.

Rozumiał miłość jako poryw natury i jaką siłę uczucia, ale nie rozumiał miłości, romansu, flirtu, żadnej tzw. gry miłosnej. Nie tylko czymś obcym, ale i niegodnym mężczyzny wydawało mu się to wszystko.

Mam wrażenie, że nawet poezja erotyczna (np. poezja Kazimierza Tetmajera) ani trochę do niego nie przemawiała. Wystarczy zresztą zapoznać się z jego listem do Hoesicka, w którym z taką stanowczością w obronę bierze Hektora trojańskiego, w obronę przed przypuszczeniem, że mógłby się kochać w Helenie, gdy ma żonę i dziecko. Tzw. „historiami romantycznymi” nie zamącał swego życia osobistego i co najmniej niechętnym okiem patrzył na kult erotyki u innych. Zwłaszcza u mężczyzn.

Więc choćby już to, choćby już tylko ta jego antyerotyka.

Gdy się *Wesele* chce przedstawić jako przede wszystkim zabieg bieżący, to scen flirtowych nie można utrzymywać w rejestrze uroczej igraszki. Musi się już i na te scenki nałożyć uczuciowy osąd autora. I zdaje mi się, że dopiero wtedy uwydatni się sens Czarnego Rycerza, wtedy zrozumiemy, z jakim on do Poety przychodzi wyrzutem: „Napisałeś o mnie dramat? ale czy ja naprawdę mogę być treścią twojego ducha? treścią twojego ducha jest kobieta, połów miłosny, seksum: która na placu to nieprzyjaciel, jak nie Maryna to Rachela, nie Rachela to inna, gdzie tobie do przejęcia się rycerskością, ofiarą ze siebie?! Jestem igraszka twego talentu, a nie najgłębszą potrzebą całego ciebie”.

Reżyseria obecnego przedstawienia *Wesela* nie tknęła tego zagadnienia, jakby czołowa „panów z miasta” nie była składową częścią „pamfletu”.

Same przez się zrozumiałe, że omówiony powyżej moment to najdrobniejsza sprawa całości satyry „weselnej”. Wielokrotnie ważniejsze musi być zagadnienie narodowe, polityczne — a wypowiadające się w poszczególnych postaciach — Dziennikarza, Gospodarza, Poety.

Temat co najmniej na odrębny artykuł, który by już zanadto obciążył recenzję i bez tego — więc w telegraficznym skrócie:

Poeta nie przedstawił nam się jako niepokonany smakosz kobiecości: w Dziennikarzu nie zarysował się tragiczny pesymizm niewiary w niepodległość: Gospodarz (Pichelski) nie ujawnił ani cienia lekkoducha, ucieleśnienia swego „jakoś to będzie”, tego „nie na serio”, z którego musi wynikać „kompromitacja” dziecinnych planów wybawienia Polski. Wbrew zapewnieniom programu „osoby komedii” utrzymano w takim samym charakterze, w jakim je przedstawiano w dawnych interpretacjach. Krótko mówiąc: nie doszło do ukazania *Wesela* jako wyłącznie pamfletu politycznego.

Nie doszło do tak pojętego *Wesela* z przyczyn bardzo prostych: zanadto silny w utworze jest ów związek chemiczny poetyczności, by go można było rozbić. Ostał się i grał całym swoim brzmieniem. Nie doszło do należytego uplastycznienia „pamfletu”, ale doszło do wznowienia *Wesela*, co już nieobojętne — i do przedstawienia, które — można było stwierdzić — interesuje tłumy i nawet wzrusza.

(1955)

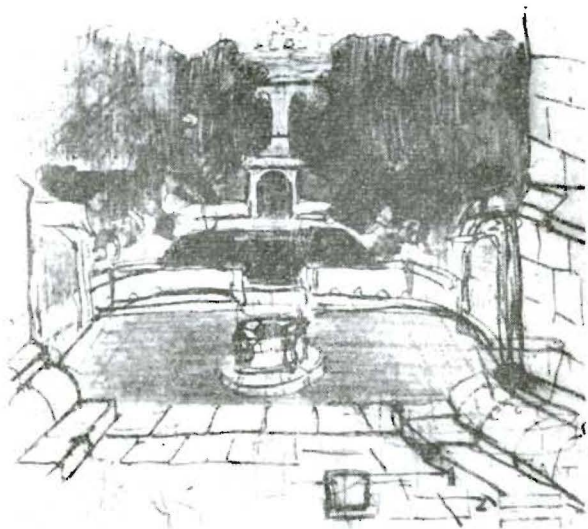
NOWY TEATR W POLSCE

Stanisław Wyspiański

(FRAGMENTY)

„Dziś nowa Dusza Ludzkości — pisze E. Schuré — która dreszczem powiała nad nami i zmusiła nas do podniesienia głów, domaga się kolebek, aren i świątyń; kolebek dla dzieci, aby mogły rosnąć, aren dla młodzieży, aby hartowała się w zapaśnictwie, świątyń dla geniuszów, aby w nich się schronili i stąd przemawiali do ludu”.

Nasza epoka jest świętem zmartwychwstania księżniczki Psyche, zbudzonej z letargicznego snu dotknięciem warg oblubieńca, pocałunkiem Miłoś-



St. Wyspiański — „Skalka” — Szkic dekoracji

ci. Przebudzona Dusza już śpieszy, by stanąć na czele tłumu pielgrzymów z lampą oliwną w ręku i razem z nimi podjąć mozolne zadanie: żąda nowych przybytków, gdzie mogłyby zapalić płomień swej lampy na dalszą drogę; żąda palacu, w którym mogłaby świecić radosne gody z Erosem;

żąda holdu w postaci artystycznych aktów naszej woli, w których talent nasz się wypowie, które będą pełnym i doskonałym wyrazem naszej radości.

Najstosowniejszą świątynią dla dzisiejszej Duszy będzie teatr. Ten teatr, który wczoraj stanął w najlepszym razie „le divertissement le plus doux de nos princes, les délices du peuple et le plaisir des grands*”) albo też pokazał „les tranches de vie**”) z precyzją sekcji anatomicznej, może dzisiaj stać się podobny do teatrów Greków, do którego dochodził szum morza i nad którym groźny lotem szybował klucz żurawi Ibikusa; może się stać Kościołem Radości Życia. W pierwszej epoce swego odrodzenia będzie to jeszcze Ecclesia Militans, bo jego zadaniem będzie najpierw objawić społecznemu instynktowi radości, głęboko zakorzenionemu w gniewnej duszy skrzywdzonego dziś człowieka, swój najwznioślejszy sens, i wskazać prawdziwą drogę naturalnemu popędowi do radości życia. W następnej fazie swego rozwoju teatr wespół z innymi sztukami tworzyć będzie co raz doskonalsze formy rozkoszy (bo wszelka sztuka ma za cel dawać rozkosz i „nie ma wznioślejszego ani poważniejszego zadania niż uszczęśliwianie ludzi”***), aż wreszcie w dniu wyzwolenia Duszy Ludzkiej z pęt Prometausza, gdy rasha energia skierowana będzie wyłącznie na tworzenie piękna, powstanie nowy teatr, Ecclesia Triumphans i w nim „pewnego dnia my, artyści, zjednoczymy się w zespołowej, wolnej współpracy, a przede wszystkim w służbie samej sztuki, nie zaś dla jakichkolwiek postronnych celów zysku”; nowy teatr, gdzie na ołtarzu Dionizosa świecić będzie płomień ku czci „Jezusa, który cierpiał za ludzkość i Apollina, który ją podniósł do godności radosnej pełni”****) nowy teatr „spokoju i piękna bez lez”*****).

O takim teatrze myślał Wagner, gdy ukończywszy budowę swojej świątyni w Bayreuth napisał do Feustla: „Dajemy w tej budowlu jedynie zarys naszej idei, pozostawiając narodowi jego dopełnienie, tak by się stał gmachem monumentalnym”.

Taką świątynią Duszy jest teatr Wyspiańskiego. Teatr Wyspiańskiego jest Kościołem Wojującym; pod jego gotyckim sklepieniem rozbrzmiewa głos wielkiego kapłana, niekiedy posępną groźbą, a niekiedy radosnym zwiastowaniem; przed tabernaculum płonie wieczna lampa Miłości, wskazując w mroku drogę tym, którzy są głodni i spragnieni darzącej mocą Komunii. Charakter Wojującego Kościoła jest tutaj wyraźniej widoczny niż w teatrze

*) Corneille: „najmilszą rozrywkę książąt, rozkosz ludu, przyjemność możnych”. (Przyp. aut.)

**) „Kawał życia”. (Przyp. aut.)

***) Friedrich Schiller *Braut von Messina* (przedmowa) (Przyp. aut.)

****) R. Wagner *Kunst und Revolution*. (Przyp. aut.)

*****) M. Maeterlinck *Le Double Jardin* (Przyp. aut.)

Wagnerowskim, gdy bowiem Wagner śpiewał dla wolnego narodu pieśń krzepiącą i rozweselającą jak wino, polski bard stoi przed narodem umęczonym, który w historii walk o wolność nieraz wobec innych ludów Europy grał rolę Cyrenejczyka, co pod brzemieniem krzyża niewoli ugiął się.

Teatr Wyspiańskiego jest teatrem czysto narodowym. Jest niejako kamieniem węgielnym pod gmachem przyszłości, o którym marzył Mickiewicz*) Bo dramat Wyspiańskiego łączy w sobie wszystkie elementy sztuki narodowej obejmuje całą gamę poezji, od „lais” do epopei; wzorem misterium teatru religijnego jednoczy świat nadprzyrodzony z ziemskim; porusza wszystkie problemy dotyczące narodu i kończy, jak tego wieszcz wymagał, wielkim proroctwem.

Jego dramaty czerpią treść z bohaterskich czynów narodu, po formę zaś sięgają do rodzimej sztuki ludowej. Talent Wyspiańskiego niby różdżka czaroksiężnika stapia legendę i prawdę historyczną w jedną logiczną całość. Dawne teatralne manekiny, obdarzone duszą narodowych półgłówek, przybrane w nowe stroje, gestykulujące na tle nowej scenierii, budzą w nas nurt myśli.

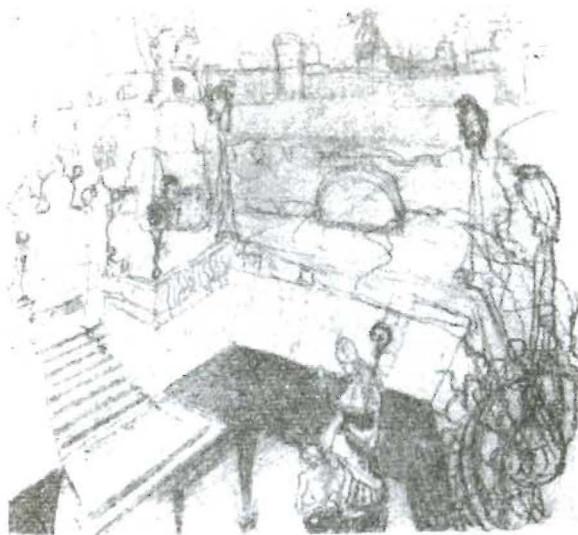
Teatr Wyspiańskiego jest trybunałem sumienia narodowego. Poeta pełni tu funkcję inkwizytora, aktorzy, „ci rzadkiego talentu i prawdziwie wielkich zasług, chłoszczą wady i śmieszności, są najmowniejszymi kaznodziejami poczciwości i cnoty, różgą, którą posługuje się człowiek genialny, aby karcie lajdaków i szaleńców**), aktorzy, którzy są „wyabstrahowaną i zwięzłą kroniką epoki”, stają się w jego ręku narzędziami tortur, by dręczyć sumienia winowajców, aż zdradzą się i przyznają do winy. Wszystkie widowiska, które tutaj się rozgrywają, mogłyby jak sztuka grana w *Hamlecie* nosić tytuł *Pulapka na myszy*. Wyspiański jako poeta narodowy podjął misję podobną do tej, którą duch zamordowanego króla powierzył nieszczęsnemu księżęciu Danii: oczyszcza duszy niustannie Ducha Narodu, słyszy wciąż od niego wezwania do Czynu Zemsty i rozumuje jak Hamlet: „Gdzież moja głowa”. „Powiadają, że zatwardziali złoczyńcy, obecni na przedstawieniu okropnych widowisk, tak silnie zdjęci byli wrażeniem, że sami swoje wyznawali zbrodnie”.

Mord bowiem, choćby ust nie miał,
Cudowny ma organ mowy.

I, tak samo jak Hamlet, Wyspiański postanawia uciec się do pomocy aktorów. „osób działających na scenie w drodze przez Labyrinth zwany Teatr”, osaczyć sumienie widzów, ujawnić winy, wytknąć

*) Wykłady z literatury słowiańskich w Collège de France. Wykład z 4.IV.1943. (Przyp. aut.)

**) Diderot *Paradoks o aktorze*. Przekład Jana Kotta, s. 70. (Przyp. tłum.)



St. Wyspiański — „Skalka” — *Sadzałka na Skalec*
(rysunek ołówkiem)

palcem występnych, bo „przeznaczeniem teatru, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać enocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać i ich piętno” w teatrze misjonarskim, który miał wskazać Drogę, objawić Prawdę i darzyć życiem. Wyspiańskiemu, tak samo jak Wagnerowi, nie było dane dożyć stworzenia własnego teatru. Terenem jego działalności był wyłącznie małe teatry krakowski, na którego frontonie widnieje napis: „Kraków Narodowej Sztuce”. Ale Wyspiański, wstępując na te scenę niby Prospero wiedział, jak nią zawiadnąć, a jego praca jako artysty pozostanie drogowskazem dla potomnych

* * *

Drogowskazem (...) był dla Wyspiańskiego Teatr Żywy, zachowany po dziś dzień w Polsce w tradycji ludzi wierzących, jak prastary teatr Słowian, który nie miał własnego gmachu, lecz dawał swoje widowiska w kościołach, w szopach, w polu czy też na rynku miejskim. Wszystkie te spektakle bez wyjątku, czy wywodzą się z liturgii rzymskokatolickiego Kościoła, czy też są reliktem prastłowiańskich obrzędów, mają charakterystyczne narodowe zabarwienie i stanowią uroczysty akt, jednoczący we wspólnym uczciwym zaangażowaniu aktorów i widzów. W hieratycznym teatrze Wyspiański znajduje Ideę Przewodnią, pokrewną jego własnej koncepcji

Teatru Narodowego, znajduje również technikę unarodowienia tematów i postaci, którą stosuje zawsze w swoim teatrze. W swoim wciąż rozrastającym się Teatrze Żywym widzi zwierciadło, ukazujące niejako „światu i duchowi czasu jego obraz i piętno”.

Poświęca się też z namiętnym umiłowaniem studium nad tym teatrem; studiuje tekst zarówno mówiony jak śpiewany, i cały aparat mimiczny i dekoracyjny, sam komponuje do jednego z tych widowisk nową oprawę sceniczną, aż wreszcie przenosi tę zdobycz, umiejętnie przetworzoną, na scenę, oczyszczając spektakl z przypadkowych naleciałości.

Wpływ tych widowisk na twórczość sceniczną Wyspiańskiego widzimy zwłaszcza w sposobie, w jaki wprowadza na scenę tłum i operuje nim w toku akcji. W scenach masowych teatru Wyspiańskiego nie bowiem nie przypomina metod indywidualizacji statystów ani sławetnego „Rhabarbergemurmels der Massen”, do których to innowacji kierownictwo teatru „des-hin-und-her-zoglichen Theaters” sprowadziło fałszywą koncepcję scen zbiorowych.

Tłum Wyspiańskiego, jak gdyby skopiowany w ruchu z płaskorzeźb zdobiących fryzy greckich świątyń, ujęty w majestatyczne linie, tworząc czy to dla postaci pierwszoplanowych, czy też orszak narodowy — zawsze i we wszystkich przypadkach był chórem.

Najjaśniejszy jednak wpływ na kompozycję dra-



St Wyspiański — „Noc listopadowa” — szkice postaci Wielkiego Księcia i Joanny

matyczną Wyspiańskiego wywarła szopka, wędrownie widowisko kukiełkowe przedstawiane po wsiach i miastach w okresie świąt Bożego Narodzenia.

Ten miniaturowy teatr jest do pewnego stopnia syntezą sztuki ludowej. Jego struktura, określona tradycyjnymi kanonami, łączy w sobie nierozdzielnie ozdobną architekturę wiejskich kościołów, a nawet Wawelu, ze sceną w konwencjonalnym stylu.

Tekst jaseł, śpiewany i mówiony, powstały ze skrótu misteriów, składa się z ulubionych koled, pastorałek, przysłów i patriotycznych wierszy. Na maleńkiej scenie ukazują się parami najpopularniejsze typy ludowe obok bohaterów legend i historii, duchów świata i ciemności, przybywających do Betleem, aby złożyć nowonarodzonemu Dzieciąteczku hold recytacji, śpiewek i tańców. Tu więc znów Wyspiański spotyka się z teatrem ukazującym „światu i duchowi czasu ich obraz i piętno”, z teatrem, który nierozzerwalną nicią łączy scenę ziemską ze światem duchowym, legendą i historią, i może bezwiednie, z prostotą, dotyka narodzonych problemów, a dramaty swoje kończy wielkim mesjanistycznym prorocstwem. I znów w tej szczerzej sztuce ludowej twórczości znajduje istną kopalnię nowych form scenicznych.

Pod urokiem tego miniaturowego teatru Wyspiański tworzy swoje *Wesele*, *Wyzwolenie* i *Bolesława Smiałego*, dramaty, których kompozycja wyraźnie przypomina wzór szopki. Postaciom ludzkim każe stykać się bezpośrednio z duchami, wchodzić na scenę i schodzić z niej parami, wypowiadać swoje myśli w czarujących wierszach — piosenkach, wzorowanych na niezliczonych partiach tekstu szopki. Wyspiański mając lat jedenaście, zbudował sobie szopkę ogromnych rozmiarów, naśladującą architektoniczny kształt Wawelu, i w tym teatryku grał wiele rozmaitych tragedii, osnutych na historii królewskiego rodu, posługując się kukiełkami własnego pomysłu. Może już wtedy w chłopięcej duszy kiełkowała idea Teatru-Wawelu, która w latach dojrzałej twórczości miała przynieść tak różnorodne owoce.

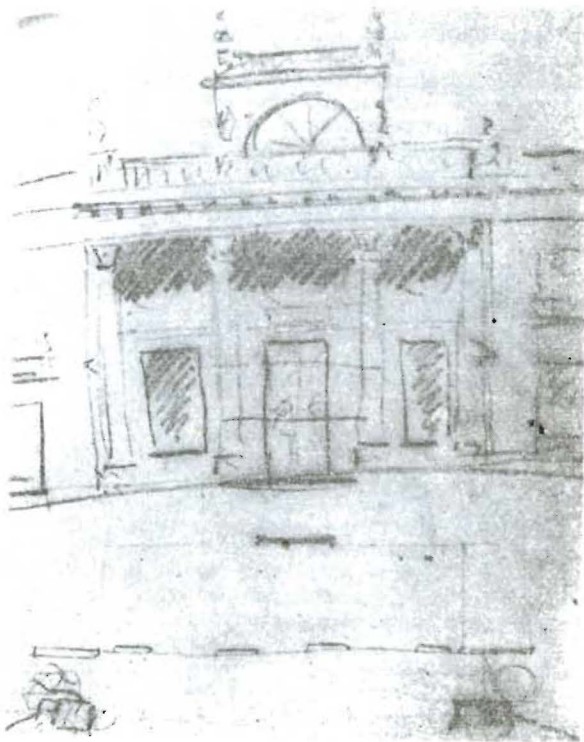
* * *

W cyklu dramatów osnutych na wątkach współczesnego życia na czoło wybija się dramat w trzech aktach pod tytułem *Wesele*. Rzecz dzieje się w listopadowy wieczór 1900 roku, na wsi, w domu malarza ożenionego z chłopką; odbywa się wesele Poety z młodszą siostrą gospodyni.

Dekoracja: „Noc listopadowa; w chacie, w świetlicy. Izba wybielona siwo — prawie błękitna, jednym szarawym tonem półbłękitu obejmująca i sprzęty, i ludzi, którzy się przez nią przesuną. Przez drzwi otwarte z boku, ku sieni, słychać huczne weselisko, huczące basy, piskanie skrzypiec, niesforny klarnet, hukanie chłopów i bab i przyglusza-

jący wszystką nutę jeden melodyjny szum i rumot tupających tancerzy, co się tam kręcą w zbitej masie w takt jakiejś ginącej we wrzawie piosenki... I cała uwaga osób, które przez tę izbę-scenę przejdą, zwrócona jest tam, ciągle tam; zasluchani, zapatrzeni ustawicznie w ten tan na polską nutę... wirujący dookoła, w półświecie kuchennej lampy, tanciec kolorów, krasych wstążek, pawich piór, kie-rezyj, barwnych kaftanów i kobotów, nasza dzisiejsza wiejska Polska. A na ścianie głębnej: drzwi do alkierzyka, gdzie łóżka gospodarzy, i pośpione na łózkach dzieci, a górą zszeregowani święci obrazkowi. Na drugiej bocznej ścianie izby: okienko przy-słonięte białą muślinową firanczką; pod oknem wieniec dożynkowy z kłosów; — za oknem ciemno, mrok — za oknem sad, a na deszczu i słońcu krzew otulony w słomę, w zimową ochronę odkryty”.

Przez tę izbę jak przez małą scenkę szopki przesuwają się parami postacie współczesnej Polski, z miasta i ze wsi, urzeczona tęskną melodią piosenki, dochodzącą przez cały czas zza sceny; ten



St. Wypiański — „Noc listopadowa” — szkic fasady Łazienek (do sceny VIII)

rytm kolysze ich duszami, w tym rytmie mówią i śpiewają. Wesele. Fakt prawie historyczny. Zbratanie dwóch światów, które się wzajemnie nie znają. Zbratanie panów z chłopami, z tymi chłopami, którzy przez wieki „ziemi przypisani”, uginając karków w jarzmie pańszczyzny, orali rolę pańską; którzy w 1784 roku, gdy kraj upadł, poszli się bić, uzbrojeni jedynie w kosy i szkaplerze, pod wodzą Naczelnika Tadeusza Kościuszki, ubranego jak oni w chłopską sukmanę; którzy w roku 1846 chwycili za cepy i widły i sprawili krwawą rzeź szlachcie. Spotkanie chłopów z panami... z tymi panami, którzy wczoraj jeszcze dręczyli ich w lochach swoich zamków, a dziś, podziwując ich stroje, ich szczerze, pierwotne i zamaszyste gesty, słuchając mowy czwycieżnej cudowną słowiańską siłą, przybyli tutaj na jedną noc, żeby z nimi pogawędzić i zaznać wrażeń. Prawie historyczny fakt. Data tego wesela będzie unieśmiertelniona na kartach nowej historii. Przymomina słowa narodowego wieszcza, hrabiego Zygmunta Krasińskiego:

Jeden tylko, jeden cud...
z polską szlachtą polski lud!

Wciąż rozbrzmiewa za sceną melancholijna śpiewka. Melancholia ogarnia dusze malarzy, poetów, dziennikarzy, literatów tańczących z hożymi druhnamy. Melancholia zakrada się do serc romantycznych panienek, tańczących w krzepkich ramionach družbów. Czego nie mogła sprawić historia, to się spełniło na weselu szlachcica z wiejską dziewczyną. Dwa światy, nie znające się nawzajem, w zaczarowanym tańcu na polską nutę. A więc fakt historyczny.

Wciąż rozbrzmiewa za sceną melancholijna śpiewka. Jej nuta budzi w panach z miasta sumienie, jej nuta budzi żal za historyczne grzechy, budzi uczucie — na które żaden inny język europejski nie ma nazwy: tęsknota (zbliżone znaczenie ma angielskie „yarning” i niemieckie „Sehnsucht”). Tańczą hamletyzujący Manfredzi, manfredyzujący Fantazjo... Tańczą epigoni i w sztucznym podnieceniu szukają szabel u boku. Czarodziejska noc listopadowa.

Chata cała rozśpiewana... Artyści z teką i geniusze bez teki snują poetyckie plany, które jutro może po tej bezsennej nocy, uwiecznią w polskiej literaturze, lub które jutro rozwieją się bez śladu.

Zachęcony przez romantyczną pannę, wykształconą córkę miejscowego karczmarza, która przyszła w czarnej sukni, otulona w czarny szal, zobaczyć tę urzeczywistnioną bajkę, feerię, rozmarzony poeta ze swym przyjacielem i kolegą po piórze, panem młodym, i z panną młodą zapraszają więcej gości na wesele: wszystkich tych,

którym źle —
których bieda, Piekło dręczy
których duch się strachem męczy,
a do wyzwolenstwa się rwie.

Niech wszyscy przyjdą na chwilę posłuchać pieśniwej muzyki, a potem jak dym znikną.

Dziwny pomysł przychodzi do głowy panu młodemu, który w swej radości chciałby sprosić cały świat; zaprasza więc na wesele chochoła, spowijającego pod oknem krzew róży. Niech i on przyjdzie zabawić się na godach i niech z sobą przyprowadzi, kogo zechce...

Noc listopadowa. W taką noc widma z grobów i umarli bratają się z żywymi. Bije północ. Do izby wtacza się słomiane straszycło i grobowym głosem zapowiada licznych gości, którzy się za chwilę tu zjawiają:

co się komu w duszy gra,
co kto w swoich widzi snach,
na wesele przyjdzie w tan.

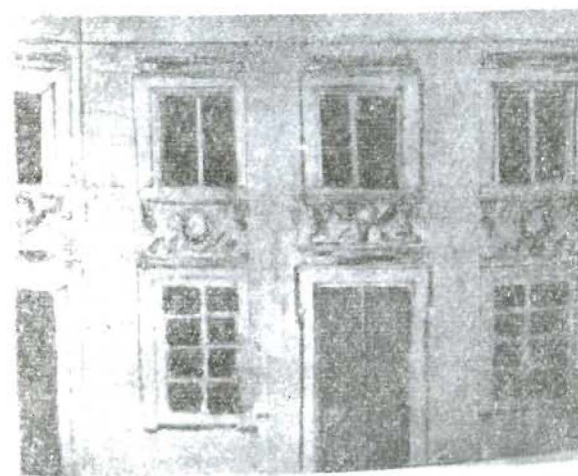
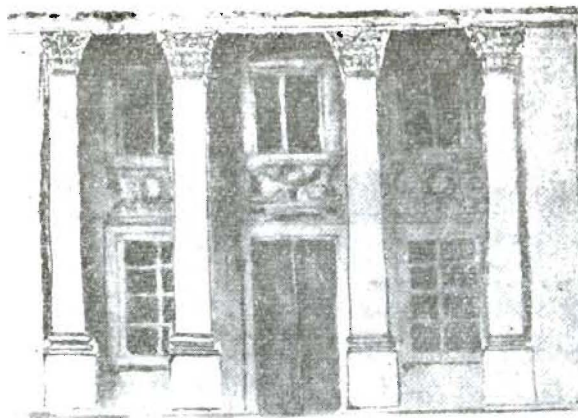
I zjawiają się postacie ze snów, a każda jest widzialna tylko dla tego, w czyjej duszy wyczarowała ją grana za sceną melodia.

Najpierw wiejskiej kobiecie ukazuje się widmo panicza z miasta, który ją przed laty porzucił. Zważyli go tutaj znajome głosy, wstał z grobu, gdzie go w dalekiej obcej ziemi złożono, i przyszedł z tańczyć z dawną narzeczoną, tylko raz dokoła, raz dokoła, bo potem znów musi odejść. Kobieta tańczy z nim w takt monotonnej melodii, ale czuje trupi chłód tchnący z jego ust, od wilgotnych rąk, wrywa mu się z krzykiem. Widmo odchodzi. Dziennikarzowi ukazuje się sławny trefniś króla Zygmunta Starego, Stańczyk, w czerwonym błazeńskim stroju oszytym dzwoneczkami, tak jak go namalował mistrz Matejko, zadumanego nad losami kraju; Stańczyk ze słowami pełnymi gorzkiej ironii odaje dziennikarzowi swój kaduceusz.

Poeta, któremu marzy się „dramat groźny, szumny, posuwisty jak polonez”, chwytą za rękę Rycerz — uosobienie dawnej chwały i mocy — i chce go z sobą zabrać jako swego wieźnia. Pana młodego nawiedza straszliwe widmo Hetmana, który zaprzedał Polskę w niewolę Rosji za czerwone dukaty i który od stu lat błąka się po puszczech, rozsypując pieniądze, palące mu ręce; ściga go chór szafanów w moskiewskich mundurach czasów Katarzyny II i kasaia, chlepczą jego krew, dosypując coraz to nowe dukaty parzące ogniem piekielnym.

Staremu Dziadowi, który pamięta jeszcze doskonale rzeź z 1846 roku i niby złowieszczy kruk mąci swoimi przepowiedniami weselny nastrój zbratania szlachty z ludem, ukazuje się osławiony przywódca rzezi, który za austriackie pieniądze mordował szlachtę, udekorowany przez zaborezów rząd orderami, w zakrwawionej odzieży, z krwią zakrzepią w włosach i na rękach.

Upiór prosi Dziada o wiadro wody, żeby się mógł obmyć i godnie wystąpić jako swat na tym weselu. Boi się tylko, że plama na czole niczym się zmyć nie da,



St. Wyspiański — „Noc listopadowa” — makietka papierowa dekoracji fasady Łazienek i po zdjęciu kolumn portyku

Ostatnie widmo ukazuje się wreszcie Gospodarzowi, szlachcicowi, który osiadł tu na wsi od lat, zdobył sobie szacunek i serca chłopów. Do niego przychodzi „zaczny gość” stary lirnik Wernyhora, znany w Polsce z wielu kraczących legend, olbrzym w płomiennym płaszczu, z czarodziejską lirą u pasa przyjechał z daleka na białym koniu i przywiózł rozkaz.

Wernyhora każe gospodarzowi przed świtem rozstać gońców w cztery strony świata, zgromadzić lud przed kościołem, pozdrowić ich słowem Bożym;

potem niech wszyscy uklękną i w skupieniu wyciążą słuch „czy tętentu nie usłyszą od krakowskiego gościńca”, czy nie przybywa już Wernyhora z Archaniołem. Na znak przymierza lirnik daje Gospodarzowi Złoty Róg, którego głosem ma zwołać lud; „na jego rycerny głos spotężni się Duch, podejmie Los”, ale „bez tego złotego dźwięku w niwecz pójdzie cały ruch”. Gospodarz przysięga na zbawienie duszy — że rozkaz wykona i natychmiast wysyła zaufanego parobka, drużbę Jaśka, aby na cztery strony świata ogłosił wieść, wezwał ludzi hasłem, z dawna mówionym: niech się stawia o świecie, uzbrojeni, na placu przed kościołem; Jasiek ma wrócić i zadać w Złoty Róg, „to się taki wzmoże Duch, jaki nie był od lat stu”. Gospodarz napomina Jaśka, żeby nie dał się żadnemu czartu zwieść po drodze i żeby się nigdzie po nic nie schylał, bo mógłby zgubić dar Wernyhory.

Drużba wybiega, ale mimo pośpiechu wróci raz jeszcze zza progu po swoją czapkę z pawim piórem, którą przedtem rzucił na podłogę.

Gospodarz oszolomiony, bo misja spadła na niego jak grom z jasnego nieba, przygotowuje się do snu. Przed świtem budzą go chłopci, ściągający na wezwanie z kosami, żeby jak w 1794 roku pójść za jego przewodem do walki. Ale Gospodarz zdumiony przeciera oczy, nie pamięta nic... Wreszcie gdy nad Wawelem wstaje krwawy świt, gdy w powietrzu „brzęczy przedranny szum”: gdy błonia pod Krakowem zaroiły się od uzbrojonych w kosa chłopów, gdy na niebie widać „jakiś ruch, jakieś wojny, jakieś dziwy: gonitwy po chmurach konne”, Gospodarzowi przejaśnia się w głowie i wyjawia zebrany tajemnicę minionej nocy. Wszyscy mają czekać i „wyciązać, wyciązać słuch”, bo lada chwila przybędzie Wernyhora z Archaniołem „i przeżegnają lirą niwy”, gdzie lud zgromadzony czeka na klęczkach.

Wstaje dzień. Wszyscy, wspominając sny tej nocy, klęcząc pochyleni w stronę drzwi i okna, w głębokiej ciszy nastuchają „wyciążają słuch, silnie dzierżąc w prawicach kosa, to mając szable, że ściany pochwycone, to znów jakieś flinty i pistolety; w tym zastuchaniu, jak w zachwycie duszy; dłoń do ucha przychyłona. Słychać było rzeczywiście tętent, który nagle bliski, coraz bliższy... tuż ustał... słychać po chwili ciężkie kroki szybkie, gwałtowne, w sieni, w drugiej izbie, aże we drzwiach w głębi staje pierwszy drużba” Za nim w trop wchodzi kołyszący się słomiany Chochol.

Drużba ogłupiała rozgląda się po tej zaczarowanej chacie i ludziach jakby zaklętych w sen. chce ich zbudzić, ale oni nie słyszą go. Przypomina sobie, że miał zadać w Złoty Róg, zaczyna go szukać na sobie gorączkowo; na próżno. Zgubił gdzieś po drodze Złoty Róg... został mu tylko sznur okręcony wokół szyi. Chochol szyderczym szeptem przypomina mu, że na rozdrożu pod figurą, gdzie duchy stra-

szą przejezdnych, wiatr zwał mu z głowy czapkę z pawich piór, z której Jasiek był tak dumny. Schylił się po nią i zgubił Złoty Róg. Drużba przerażony „wybiega przez drzwi weselne, przeciskając się przez gromadę znieruchomioną; słychać tupot jego kroków w sieni — to raz się zastanowi, to dalej biegnie... w trop za nim kołysze się Chochol szleszcząc słomą po potrącanych ludziach.

Od sadu, od pola, we świetle szafiru,
co idzie jak luna błękitna —

głosy się cisną przedrannych ptasich świergotań; niebieskie to światło wypełnia jakby Czarem izbę i gra kolorami na ludziach, pochylonych w pół-śnie, pół-zachwycie”. Przez drzwi w głębi wraca Jasiek i patrzy dokoła, o oczom nie wierzy,
i coraz się slania od zgrozy.

Przez cały ten czas goście weselni pogrążeni są w zaczarowanym śnie na jawie, zasłuchani, czoła im ściągnęły się w zmarszczkach, twarze pobladły. Jak ich wyzwolić z tej męki? Chochol, który znów tutaj za Jaśkiem wszedł, gramolił się na malowaną skrzynię i grobowym głosem doradza Jaśkowi, żeby po-wyjmował im kosa z rąk, poodpasywał szable, odrzucił tę broń gdzieś w kącie, na czołach zrobił każdemu kółko, ręce im złączył do tańca parami, a wtędy opuścił ich lęk i smutek, zapomną o swoich ranach. On zaś sam, Chochol, zagra im do tańca tak, że będą tańczyć cały rok.

Drużba wszystko to co prędzej czyni, „a zaklęte słomiane straszdyło, ujawszy w niezgrabne racie podane przez drużbę patyki — poczyną sobie jak grajek-skrzypek — i słyszeć się daje jakby z atmosfery błękitnej idąca muzyka weselna, cicha a skoczna, swojska, a pociągająca serce i duszę usypiająca, leniwa, w omdleniu, jak źródło krwi żywa, taktem w pulsach nierówna, krwawiąca jak rana świeża: melodyjny dźwięk z polskiej gleby bólem i rozkoszą wykolysany”.

Drużba „jest teraz kontent a dziwuje się”. A gdy Chochol do niego woła: „Tańcuje, tańczy cała szopka” — podnosi rękę do czoła, jakby nasuwał na ucho czapkę, z pawim piórem, swoją pawią chlubę, ale przypomina sobie, że ją zgubił gdzieś po drodze. Wtedy Chochol śpiewa mu monotonną szyderczą śpiewkę, kiwając się w jej takt:

Miałeś chamie złoty róg,
miałeś chamie czapkę z piór:
czapkę wicher nieście,
róg huką po lesie,
ostał ci się ino sznur,
ostał ci się ino sznur.

Pieje kogut. Drużba przytomnieje i ochrypiłym od krzyku głosem wzywa tańczących, żeby chwycili za broń i co prędzej ruszali na Wawel. Ale nikt go nie słyszy, bo Chochol dalej gra i „za dziwnym dźwiękiem weselnej muzyki wodzą się liczne pary, w tan powolny, poważny, spokojny, pogodny pół-cichy — że ledwo szumią spódnice sztywne kroch-

malone, szeleszczą długie wstęgi i stroinki ze świecidełek podzwaniają, glucho tupocą buty”...

Znowu pieje kogut. Drużba resztkami sił próbuje zbudzić ludzi. Daremnie. Rozpacz mu zapiera dech w piersi, drętwieje ze strachu i grozy. Słania się, schyla ku ziemi, potrącony przez zbity krąg tańczących, na próżno usiłuje go rozzerwać: „za głuchym dźwiękiem wodzą się sztywno pary taneczne we wieniec uroczysty, powolny, pogodny, zwartym kołem weselnym”. A Chochół „przemóżny” śpiewa:

Miałeś champie złoty róg...

I na tym kończy się dramat.

Świątynie służą prawdzie. Teatr Wyspiańskiego służy Prawdzie i ukazuje Prawdę, w którą poeta wierzy, w którą mają uwierzyć aktorzy i widowie. Teatr Wyspiańskiego jest prawdziwy, ponieważ służy za zwierciadło naturze i jak zwierciadło odbija nie tylko jej niektóre zjawiska, lecz także cały obszar zjawisk, jak płomienna wyobraźnia poety zdolna jest ogarnąć.

Nie jest to jednak „teatr naturalistyczny”. Wcale nie. Wyspiański nie naturalizuje teatru, lecz przeciwnie: w niezwykle pomysłowy sposób teatralizuje naturę. Najlepszym tego dowodem jego „dramaty współczesne” — gatunek przez naturalistów ulubiony jedyna chluba ich teatru, jedyna podpora i... jedyny słaby punkt zarazem. Dramaty Wyspiańskiego osnute na współczesnym tle mogą służyć za wzór, jak scenicznie usymbolizować rzeczywiste zdarzenie lub surową, z życia anegdotę, nie dodając ani też nie ujmując nic jej istocie. Mamy tu na myśli nie tylko dramaty, w których elementy fantastycz-

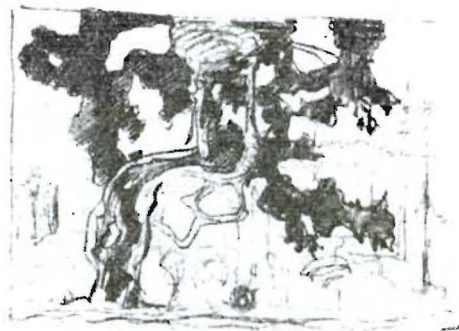
ne stykają się z rzeczywistością (jak w *Wyzwoleniu* i *Weselu*), ale także te najbardziej „greckie” dramaty (jak *Kłątwa* i *Sędziowie*, w których cała akcja rozgrywa się wyłącznie na ziemskim terenie.

Teatr Wyspiańskiego służy Prawdzie. Tej Prawdzie, która objawia się w hierarchicznym teatrze starożytnych, a którą dzisiaj tylko oczy jasnowidzącego geniusza umieją odczytać z gwiazd. Ale teatr Wyspiańskiego nigdy nie przestaje być teatrem. Nade wszystko konstrukcja jego dramatów jest teatralna; nie dają pełnego wrażenia w czytaniu, dopiero w oprawie scenicznej nabierają prawdziwej ekspresji. Ulubioną formą Wyspiańskiego jest dramat podzielony nie na akty, lecz na sceny dramatyczne; są to serie obrazów, z których każdy tworzy pewną całość, a mimo to łączy się nierozdzielnie z tokiem głównej akcji i harmonizuje z zasadniczą tonacją i kolorytem dzieła. Treść poszczególnych scen jest tak zamknięta w melodii mimicznej, że stają się one sekwencją widowisk wewnątrz głównego widowiska. Wyspiański stosuje tę samą technikę również w dramatach podzielonych na dłuższe akty, każdy z nich kończąc finałem wyrażonym bądź wokalnie bądź muzycznie, stara się jednak przede wszystkim zamknąć go gestem protagonisty albo chóru.

Próbowano dramaty Wyspiańskiego nazywać ma-larskimi. Moim zdaniem, ze względu na ich niezwykłą teatralność, należy je raczej określać najskromniejszym przymiotnikiem: teatralne. Wyspiański, wtajemniczony w ducha sztuki teatru, świadomy jej celów i ograniczeń, całą uwagę poświęca akcji. Ruchowi... jego narodzinom, rozwojowi i śmierci. Element mimiczny stanowi istotną część jego widowisk. Niewiele znamy dramatów, w któ-



St. Wyspiański — „Zygmunt August” — szkic dekoracji do sceny II



St. Wyspiański — „Dziady” — szkic dekoracji sceny I

rych tyle miejsca, co w jego dziełach, zajmowałyby sztuka mimiczna, manewry chóru, procesje, pantomimy, niema gra solistów czy nawet całkowiłe pauzy w akcji.

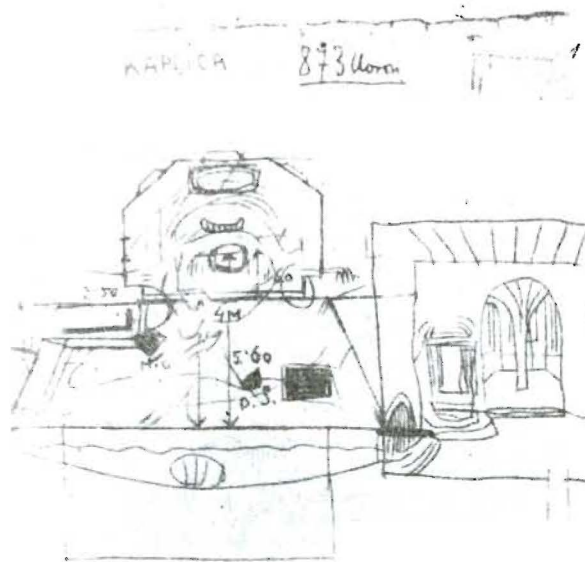
Malarski talent Wyspiańskiego wypowiada się na swoim własnym polu. W teatrze artysta posługuje się innymi środkami. Unika w miarę możliwości malowanych dekoracji. Wypełnia scenę architekturą plastyczną, ożywia ją światłem, które poddane logice jego arcyzmu, odgrywa niezwykle ważną rolę.

Do zasług Wyspiańskiego należy też uszlachetnienie elementu wokalnego i usprawiedliwienie jego obecności w teatrze. Operuje w swoich dramatach głosem i słowem teatralnym. Głos i słowo harmonizują u niego z nastrojem uczuciowym, a więc i z duchem i z kolorytem całego dramatu. Głos i słowo tutaj epigramami akcji scenicznej, nigdy nie zdają się stosunek przeciwny.

Nigdy nie spotkamy się u Wyspiańskiego z pseudo-klasycznymi tyradami, nawet w scenach, gdzie aktorzy mają do odegrania wielkie meliczne lub recytacyjne partie. Wyspiański bowiem komponuje partyturę swojego dramatu nie ze słów pisanych, które tylko w czytaniu mogą wywrzeć wrażenie, lecz z symboli „żywego słowa”, które jedynie wygłoszone nabierają ekspresji.

Wyspiański zawdzięcza męską siłę swego języka, ludowej mowie i poezji, zachowującej onomatopieczny charakter tego języka, jakim mógłby posługiwać się człowiek pierwotny: studiuje ten materiał, przetwarza go artystycznie, aż wreszcie osiąga w swoim teatrze słowo-dźwięk, słowo-kolor, i używa go oszczędnie, pamiętając zawsze o tym emocjonalnym i mimicznym podłożu, na którym słowa mają się logicznie rozwijać. Każdy, kto tworczy odczytuje dramaty Wyspiańskiego, może się przekonać o obrazowych walorach jego słowa, a także o jego praktycznym znaczeniu dla teatru; przedstawiając dramat w teatrze własnej duszy, znajdzie w mówionym tekście pełne wskazówki inscenizacyjne, zarys i koloryt scenerii.

Wiele się mówi o dominacji elementu muzycznego w jego dramatach, o jego tendencji do stwarzania na scenie wrażeń muzycznych. Rzeczywiście, element muzyczny gra pewną rolę w tych dziełach, Wyspiański jednak nie wyróżnia go specjalnie, posługuje się nim po to, by stworzyć wrażenie teatralne. Dowód znaleźć można w każdym jego dramacie, bo niemal w każdym z nich ten element pojawia się zrównoważony z innymi, podporządkowany przewodniej myśli dramatu i akcji. Szczególnie wyraźnie występuje element muzyczny w dwóch dramatach, zrodzonych „aus dem Geiste der Musik” w *Weselu*, gdzie cała akcja osnuta jest na tle magicznej melodii chłopskiego tańca, i w *Warszawiance*, w której melodia pieśni C. Delavigne'a, granej na starym klawikordzie, snuje się z wolna niby czerwona nić poprzez cały dramat.



St. Wyspiański — „Dziady” — rzut sytuacyjny i perspektywiczny dekoracji sceny II

Spotkamy element muzyczny także w *Legendzie*, bo pełno tu solowych arii i recytacji, chóralnych pieśni i melodeklamacji; nie brak również muzyki w *Bolesławie Śmiałym*, w *Nocy listopadowej*, w *Akropolis*, w antycznych greckich dramatach i w najbardziej greckich dramatach współczesnych.

Wyspiański nie ilustruje swoich dramatów muzyką, nie faszeruje mimicznego ani poetyckiego tekstu wstawkami czy to symfonicznymi, czy to śpiewanymi. Element muzyczny gra w jego scenicznych dziełach rolę niemniejszą niż element poezji i nie stanowi sztucznie doczepionego ozdobnika; jest teatralnie i logicznie usprawiedliwiony, zawsze ważny i potrzebny. Wyspiański używa muzyki orkiestrowej lub śpiewu wtedy, i tylko wtedy, gdy wymaga tego akcja. W *Legendzie* stary harfiarz śpiewa umarłemu królowi balladę na nutę pieśni, które ślepi żebracy zawodzą na odpustach, a śpiewy i muzyka wiślanych bożków płyną z głębi wód rymami i rytami ludowych śpiewek; w *Achilleis* Andromaka

śpiewa nad kolebką dziecka kołysankę o sędzie Parysa, przypominającą w swej prostocie piosenki ludowe; podobnie też Wyspiański spleta śpiew z akcją w *Bolesławie Śmiałym*, w *Skatce*, w *Nocy listopadowej*, w *Śmierci Ofelii* itd., nie po to, by dać pole do popisu aktorom, i nie dla przyjemności lub zabawy publiczności, nie dla ocalenia spektaklu, lecz z tych samych powodów, które go skłaniają do posługiwania się słowem.

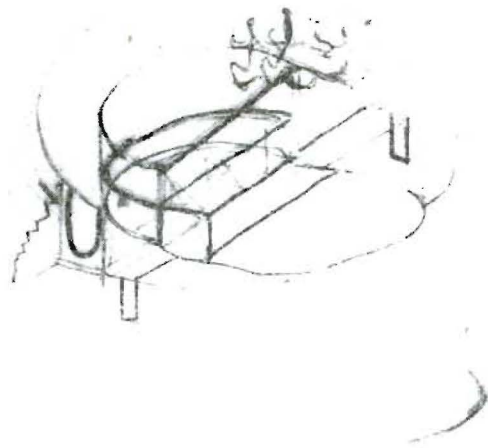
Postacie Wyspiańskiego i śpiewają i mówią tylko wówczas, gdy wymaga tego logiczna potrzeba; wypowiadają i wyśpiewują to, co osoby danego dramatu mogą odczuwać, co w głębi ich dusz układa się w melodię... stąd muzyczność tekstu. W dramatach Wyspiańskiego natura śpiewa i mówi, gdy tego wymaga akcja, przemawia swoim szczerym głosem, dosłyszalnym jedynie dla tych którzy się w nią wsluchują, nie tylko ją obserwują i naśladowują w sztuce.

W dramatach Wyspiańskiego nie znajdziemy ani wymuszonych divertissements, ani symfonicznych antraktów, ani rozedrganych preludjów. Tu muzyka rozbrzmiewa jedynie wówczas, gdy natura występuje jako widzialna (uosobiona lub nie) dramatis persona, gdy działa i przemawia. Wyspiański posługuje się całą orkiestrą: lirami, harfami, piszczałką pasterza, rogami rycerskim, szczękiem broni, szumem wiatru, pluskaniem wody, hukami gromów, a nawet ciszą, podkreślającą jak fermata mówiony i mimiczny tekst.

W dramatach Wyspiańskiego albo panuje wielka cisza, albo ją przerywa łagodny akompaniament słów, albo dźwięki rozbrzmiewają w uszach widza pełnią tonów orkiestry, albo też nieopisanie tajemniczą, na wpół nieświadomą muzyką, dźwięczącą w duszy młodej dziewczyny zespolonej ze spokojem i ciszą przyrody. Na przykład w tragedii pod tytułem *Meleager* chór starców, po wygłoszeniu ekspozycji wokół ofiarnego ołtarza i pod odśpiewaniu hymnu na cześć Diany-Księżycy (jednej z niewidzialnych osób dramatu) wyjeżdżającej złotym wozem na czarne niebo ucisza się, by słuchać muzyki wieczoru. Wskazówki sceniczne podane w tekście przez autora mówią: „Chór zasiada na stopniach pałacu; słysząc muzykę szmeru wieczornego, idącą z ogrodu od oliwek, cyprysów i laurów; na topolach, w chłodnym powiewie, drżą liście i szelezczą; od pół brzęczy chmara koników polnych; chrząszcze buczą fruujące... Przechodzi stado kóz beczących i gra pastuch na składanych piszczałkach; z daleka od jeziora rzegoczą i kruczą żaby i gonią iskierki świecących robaczek. Słowik śpiewa przez chwilę sam... gdy milknie, rozpoznaje się plusk fontanny w ogrodzie. Z wolna czar rytmiczny się przysłusza, mać, ustaje”.

Mamy tutaj nie intermezzo, muzyczne, lecz scenę dramatyczną. Bogini, która przez cały czas trwania dramatu działa niewidzialna za sceną, trzymając

w rękę nić losu ludzkiego, spływa na scenę w postaci księżycy. W noc księżycową cała przyroda rozbrzmiewa hymnem pochwalnym. W tę księżycową noc chórów starców, który właśnie ukończył pieśń ku chwale ulubienicy Diany, pięknej i znakomitej łowczyni Atalanty, łącząc swój śpiew z chórem wszelkiego stworzenia, z cichą pieśnią bez słów całej przyrody. Blask piękności bogini działa na lasy,



St. Wyspiański — „Akropolis” — szkic amfiteatru.
jeden z elementów projektu zabudowy Wawelu

jeziora, na wszystko, co w nich żyje.

Bogini oddziałuje też na dusze starców z chóru, tajemniczy nocny ruch w przyrodzie ukazuje im się wyczarowany melodią graną przez pasterza na flecie. Bogini oddziałuje na duszę słuchacza, który jest obecny podczas tego całego tajemniczego, zakrytego przed oczyma widzów spektaklu, gdy patrzą tylko na białą grupę starców, jak gdyby wyrzeźbioną z marmuru, zanurzoną niejako w fali księżycowego światła, i słyszą tylko pieśń graną na piszczałce.

Wrażenie teatralne, nie muzyczne. Dramat Wyspiańskiego jest teatralny. Wyspiański nie usiłuje stworzyć złudzenia życia, chociaż jego teatr jest najwierniejszym zwierciadłem życia. Każdy temat dramatyczny jest dla niego nowym problemem formy dramatycznej, dla każdego znajduje nowe rozwiązanie. Wyspiański kruszy i burzy teatralność starych teatrów, czy je nazwiemy romantycznymi

czy naturalistycznymi. Burzy je w imię Prawdy którą nosi wypisaną w duszy jak Hamlet, czy też jak wielki Shakespeare, tak przez niego ubóstwiany. W imię Prawdy... nie w imię psychologicznego lub ideowego realizmu. Bo to są rzeczy różne.

Przełożyła z angielskiego
Maria Skibniewska

HELENA MODRZEJEWSKA

WSPOMNIENIA I WRAŻENIA

(Wyjątek)

Było to w Krakowie, a dawano *Wesele*. Pierwszy akt nie przemówił do mnie i nie trafił mi do serca. Nie mogłam pochwycić, o co autorowi chodzi, raziły mię i znaczne usterki formy, i brak wątku między luźnymi scenami.

W akcie drugim pewne ustępy uderzyły mię swą siłą i zajęły barwnością, inne wydawały się przewlekłe. Za to po akcie trzecim byłam wręcz oszołomiona, jak gdyby mię kto w głowę uderzył obuchem... Cały ból nasz narodowy zaszarpał mym sercem, wszystkie rany zabolaly, stare się rozjątrzyły, a nowe otwary i wszystkie palić jęły duszę. Opierać się nie mogłam dłużej: czułam, że z nędzy naszej poeta wysnuł momenty nowe tragicznej grozy, dotąd nie odczute i nie wyrażone, i dla wyrażenia ich znalazł nową mowę. I odtąd nie opierałam się już urokowi Wyspiańskiego, przebaczyłam mu jego wykroczenia przeciw swoim własnym poglądom estetycznym, snadź nie jedynie i wyłącznie prawdziwym i zbawczym, skoro są ludzie, którzy swym patosem wznieść się zdołają ponad nie, w wyżyny mnie niedostępne.

W dwóch utworach Wyspiańskiego danym mi było wystąpić: w *Warszawiance* i w *Protasilasie i Laodamii*. Rolą swą w *Warszawiance* przejęłam się bez żadnym trudności: nuta narodowa nigdy nie była mi obca, a jej ton żalobny aż nadto swojski: przeistoczenie zaś osierocoonej kochanki w Kassandrę polską poeta przeprowadził tak mistrzowsko, że od razu trafiło mi do przekonania i ułatwiło zadanie.

Z Laodamią nie poszło mi tak łatwo. I studium nad tą rolą, i jej wykonanie było nader męczące. Połączenie modły greckiej tragedii z nowoczesną symbolistyką tworzyło komplikację dziwną: sama nie wiem, czy mimo usilnej pracy i wskazówek, udzielonych mi przez poetę, zdołałam postać, przezeń stworzoną, jasno przed widzom uwydatnić. Pamiętam, że w tydzień po Laodamii grałam pierwszy raz *Antygonę* Sofoklesa. Rola ta wydawała mi się i wdzięczniejszą, i bez porównania łatwiejszą. Przypuszczam też, że znacznie lepiej wypadła. (...)

(1910)



ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI

U KOŁYSKI „WESELA“

(Wyjątki)

...W goryczy tego śmiechu zamykał się cały stosunek do ówczesnych rówieśników Wyspiańskiego, do grona naszego artystów i literatów, do nas wszystkich, młodych wówczas chłopaków, i do naszych wodzów estetycznych, do tego krakowskiego cenaklu, który się nazywał „Młoda Polska”, a do którego poczciwcy warszawskiej literatury ni z tego, ni z owego, z lenistwa myślenia zapewne, dołączali jednym tchem i autora *Wesela*.

Stosunek Wyspiańskiego do naszego grona, do tego zbioru wielkich talentów i smyków, tragicznych indywidualności i kabotynów, pracowników i lekkoduchów, stosunek Wyspiańskiego do „Młodej Polski” był dość zawiły. Mimo wszystko lubił tę atmosferę bezfrasobliwej młodości, entuzjazmu, bezinteresownego oddania się sztuce, ciągnęły go wieczory „Pod Pawiem”, gdzie bądź co bądź kochano się, nie myślało o podstawianiu sobie nóg, jak to się dzieje na innych terenach artystyczno-literackich, nie zagladano sobie w kieszeń, (...) mały świątek krakowskich murów wolny był, słowem, od grzechów wielkiego śródomiasta, od nieuniknionego jarmarku sztuki (...) Wyspiański lubił te wieczory naszego kółka, gdzie dużo bajano, krańcowo egzagerowano, ale gdzie bądź co bądź entuzjazmowano się sprawami idealnymi, gdzie najbardziej ulubionym tematem nie była przecie stopa honorarium, gdzie nie znano polityki i partii, a przecie nurt polskości płynął nieustannie, choć to samo grono z młodzieńczą emfazą wypędzało z literatury i sztuki dydaktykę patriotyczną.

Lgnął do nas i szukał naszego towarzystwa, ale równocześnie coś go ciągle wyodrębniało spośród nas i nam go, naszej atmosferze, przeciwstawiało. Nie było to w Wyspiańskim przeczuciu geniuszu własnego: był człowiekiem dumnym, ale nie pysznym, więc i nie małostkowym. a następnie, w gronie naszym ówczesnym, obok nas, zwyczajnych ludzi, zasiadały jednostki niespospolite; nie jeden z nich, jak Stanisławski, jak Przybyszewski, wyrwał przecie wpływ na Wyspiańskiego; wiedział o tym i miał dla nich respekt. Gdy dziś z perspektywy niemal 20 lat oddalenia wpatruję się w ten fakt, myślę że przyczyn szukać należy poza kategoriami artystycznymi. Wyspiański był naturą ascetycznie moralną, naszą zaś ambicją było wyzwalanie

←

St. Wyspiański — „Protesilas i Laodamia” — portret Michała Tarasiewicza w roli Protezilasa, 1904 r.



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały” — portret Józefa Sosnowskiego w roli Króla, 1903 r.

się z przesądów, brawurowanie cynizmem; cytowaliśmy najbardziej przypadkowe aforyzmy Nietzschego, podciągaliśmy pół-wzrostu Ibsena do naszych argumentów, bawiliśmy się dziecinnie swoją odwagą filozoficzną, gdzie Feuerbach dosyć beztroskliwie mieszał się z Baudelairem, Stirner z Maeterlinckim. No trudno, dwudziesty rok życia ma swoje prawo do głupoty, (...) Wyspiański znowu zanadto też był jeszcze młody, by z ojcowska podśmiewać się z tych wybrzków. Brał to wszystko na serio, jak niewyrozumiały spowiednik — i drżał z przerażenia.

Ostatnim dłań ciosem była nasza „straszna”, „demoniczna” zasada, że poza sztuką nic nie ma dla artysty, ani ojczyzny, ani etyki. I dlatego, ile razy zapomnieliśmy o sztucznym swym nalocie, ile razy odezwał się w nas szczery instynkt, ile razy zapłonęła nam dusza od wyrazu „Polska” — on to zestawiał po prokuratorsku z naszym bajaniem dnia powszedniego i był przekonany, że to dziś kłamiemy sobie, gramy rolę Polaków, „strasznie polskie robimy miny”.

(.)

Wesele jest utworem, który prędzej czy później byłby w literaturze tą wielką pozycją, jaką jest dzisiaj. Ale bodaj nie wolno pominąć zasługi grona literacko-artystycznego „Młodej Polski”, które od premiery *Wesela*, rozumiejąc ostrze zwrócone przeciw sobie, uchyliło głowy przed wielkim słowem i rozpoczęło w tej chwili głosić, że piśmiennictwo polskie zyskało dzieło, które podniesie ducha.

Osobiście wyszydzeni stali się pokornymi agitatorami piękna i ognia sztuki, zwalczając w najbliższych otoczeniach kulturalnych niechęć starszego pokolenia pisarzy. (...)

(1915)

WYSPIAŃSKI PRZED PREMIERĄ „WESELA”

Nic łatwiejszego niż tworzenie się legendy, która, raz powstawszy, utrwała się, obrasta i rozkazuje skłonność do deformowania rzeczywistych rysów, i tak w legendzie, urosłej zresztą z autentycznych wspomnień i świadectw, widzimy Wyspiańskiego, biernego świadka przedstawień i prób swoich sztuk w teatrze, ironicznym żartem lub uśmiechem zbywającego aktorów, gdy szukają u niego rady lub proszą o informacje. „Jak pan uważa”. — „Prawdopodobnie ma pan słuszność” — to są owe odpowiedzi poety, które cytują świadkowie. Ta sama obojętność w kwestii kostiumów, zdumiewająca u tego poety-malarza. Aż trudno czasem w to uwierzyć!

Zapewne, że tak musiało być, skoro tak mówią, ale niewątpliwie mogło być inaczej w innym momencie, w innej fazie. Bo oto odnalazłem list Wyspiańskiego pisany do Elizy Pareńskiej przed premierą *Wesela*, w którym to liście Wyspiański objawia się znów w innej postaci, jako autor niesłychanie czujny co do obsady ról, co więcej, mający poczucie swego autorytetu, który z całą bezwzględnością, okrucieństwem nawet, gotów jest rzucić na szalę, ile by dobro utworu tego wymagało. Daleko tu jesteśmy od owej legendarnej obojętności, tak mało godzącej się z despotyzmem myśli Wyspiańskiego.

Oto ten list, bez daty, ale dość wyraźnie datowany przez swoją treść:

Droga i łaskawa Pani!

Byłem wczoraj u Sewerów, a stało się tak, że właśnie tego samego czasu pan Sewer był u mnie: więc rozminęliśmy się.

Decyzja ostatecznie ułożona: — Jaśka — Mielewski, poetę — Pawłowski, Wernyhorę — Zawadzki, Czepca — Kotarbiński, Jagę — Przybyłko, Marynę — Morska. Ja zaś mam straszne wątpliwości co do Walewskiej, której wszyscy zgodnym chórem odmawiają talentu, i rad bym jej tę rolę odebrać, a zrobić to bezwarunkowo po pierwszej lub drugiej próbie, jeśli będzie szła źle, i sam żadnych instrukcyj nie dam. Nie pojmuję, jakim sposobem mogli ją narażać na tę rolę, która jest z kobiecych ról w tej mojej sztuce najtrudniejsza. Mówilem już

w tej mierze z reżyserem i jeśli będzie fałszywie grała, pod żadnym pozorem do gry nie dopuszczę. Recenzja mnie nie obchodzi, ale obsada mnie obchodzi.

Stałoby się doskonale, gdyby tę rolę wzięła Siemaszkowa. Nie pojmuję, jak mogłem się tak dać balać w obsadzie. Po prostu na drugi raz będę ostrożniejszy i nikomu na żadne pytanie nie będę odpowiadał, ponieważ wszystko doniosło się do teatru i nie mogę się przez to z nikim już porozumieć jasno i wyraźnie.

Z resztą dobrze. Dekoracja się maluje, przyjdę o pół do piątej po południu.

Serdeczne zasyłam pozdrowienia

Stanisław Wyspiański

Jedno w tym liście mogłoby się wydać zgodne z legendą o obojętności Wyspiańskiego: to owo: „Sam żadnych instrukcyj nie dam”. Odbierze rolę, jeśli aktorka będzie źle grała, ale sam żadnych instrukcji nie da! Czy uważał, że aktor musi sam z siebie wydobyć i że żadne wskazówki nic mu nie pomogą: czy też sądził, że instrukcje warto dopiero wtedy zacząć dawać aktorowi, kiedy się okaże, że zasadniczo odpowiada roli i trafia w jej ton?

Interesujące jest, że owa rola Marysi, o którą poeta tak się obawiał i którą uważał za najtrudniejszą z kobiecych ról w sztuce, znalazła w młodej aktorce Walewskiej idealną odtwórczynię. Widocznie sam Wyspiański przekonał się do niej na próbie, skoro zostawił jej „Marysię”, i potem bardzo był z niej zadowolony. Wielu krakowian pamięta z pewnością jeszcze ową Marysię w pierwotnej obsadzie *Wesela*: ten przygaszony smutek idący od jej postaci, ten „trupi ciąg”, którym jest jakby owiana, a który Walewska tak sugestywnie umiała wydobyć. (Zaznaczyć trzeba, że wówczas w Krakowie grano też całą śliczną scenę czternastą aktu III: Marysia i Panna Młoda, którą dziś najczęściej teatry opuszczają).

Marysia Walewskiej trwała długo w tradycjach krakowskiej sceny i trzeba dodać stanowiła jedyny kapitał sławy aktorskiej Walewskiej, która rychło zresztą, wyszedłszy za mąż za młodego malarza, usunęła się ze sceny.

(1930)

NARODZINY „WESELA” WYSPIAŃSKIEGO

(Wyjątki)

W drugiej połowie lutego 1901 roku czytał mi jeden z barożo wybitnych literatów jednoaktowy dramat, ponury, makabryczno-symboliczny. Jako dyrektor teatru krakowskiego słuchałem go uważnie, chociaż z niesmakiem... Wiedziałem, że to będzie widowisko posępne, chorobliwe, ale trzeba było wystawić na scenie ten płód spazmonej imaginacji, ponieważ autor miał głośne imię, a dramat odpowiadał modnym prądom ówczesnej doby.

Byłem trochę zirytowany, znużony, gdy w godzinie potem przyszedł Wyspiański z rękopisem pierwszego aktu *Wesela*. Był on wtedy poetą mało rozgłośnym, autorem *Warszawianki*, *Lelewela*, dzieł przyjętych dobrze przez krytykę krakowską, które jednak na razie nie miały wielkiego powodzenia. Gdy ukazał się w r. 1900 w druku jego *Legion*, rozmawiałem poufnie z poetą, radząc, aby oparł przyszłe swe utwory na wrażeniach i odczuciach bardziej bezpośrednich aniżeli wielkie wspomnienia romantycznego mesjanizmu. Nie wiem, czy te słowa moje były bodźcem dla poety wówczas jeszcze nie upojonego fanfarami bezwzględnej chwalby.

Wyspiański w owe pamiętne popołudnie zaczął mi czytać cichym głosem początek przedziwnego poematu-szopki, zrodzonego z przeżyć bronowickich... Byłem znużony, pójsemny — słuchałem jednak uważnie. Wkrótce ujarzmiła mię wizja poety, wygłaszana głosem miękkim, przyciszonym. Uległem czarowi rzeczy niezwykłych, nieznanych w poezji dramatycznej całego świata. Wyspiański przestawał chwilami, wtrącał krótkie uwagi. Po półtoragodzinnym czytaniu, ożywiony, zachwycony, prosiłem gorąco o ciąg dalszy sztuki. Po krótkiej dyskusji poeta skwapliwie zgodził się, aby umieszczoną w środku scenę, przemowę do Chochoła za oknem, przenieść na koniec aktu. Uznał, że dla teatralnego efektu i dla założenia poezji w dramacie taki porządek scen będzie lepszy i bardziej wymowny. Potem w ciągu tygodnia wyrывałem poecie na gorąco kartki rękopisu *Wesela*, które przepisane poszło szybko na warsztat wśród gorączkowego tempa pracy i życia sceny krakowskiej.

Na próbie czytanej artyści sztukę przyjęli bez entuzjazmu, a nawet jedna z młodych wówczas aktorek ze złością rzuciła o stół rolę Panny Młodej, którą potem chętnie zagrała Siemaszkowa. Ja ustąpiłem rolę Wernyhory Knake-Zawadzkiemu, albowiem w wyznaczonej mu roli Czepca czułem się niewswojo w chłopskiej skórce. Rolę Gospodarza objął Sobiesław, Dziennikarzem był Sosnowski, Poetą Pawłowski (później Tarasiewicz), Rachelą — Sulima, parobczaków grali Mielewski i Zelwerowicz, a w roli Stańczyka Kamiński pracował z pasją i trafiał od razu w ton mocny, głęboko wróżebny. Podczas prób czar poety zawiadnął wykonawcami, którzy szybko wciągnęli się w oryginalną atmosferę majaków i snu, pomieszanego z jawą. Autor pracował gorliwie z nami i z ówczesnym reżyserem Adolfem Walewskim. I stał się cud!

(.)

(1924)

(WSPOMNIENIA O WYSPIAŃSKIM)

Niezapomniana jest dla mnie premiera *Wesela*. Na długo tuż przed premierą tą wrzało w świątku krakowskim. Mówiono, że przedstawienie *Wesela* będzie czymś niezwykłym. Gdy rozdano nam role (grałem wówczas Kaspra — później zaawansowałem na Czepca) i zaznajomiliśmy się z tekstem, utworzyły się wśród aktorów trzy grupy. Pierwsza — najliczniejsza — twierdziła, że przedstawienie będzie skandalem, że nie wiadomo po co na przygotowanie *Wesela* poświęca się tyle drogiego czasu, że utwór ten jest symptomem choroby Wyspiańskiego. Drugą grupę stanowili najmłodsi aktorzy, do których i ja należałem. Instynktownie wyczuwaliśmy, że *Wesele* jest czymś niepospolitym, chociaż nie zdawaliśmy sobie jasno z tego sprawy, na czym ta niepospolitość polega. Do trzeciej wreszcie grupy należało kilku artystów, którzy całkowicie zorientowali się w pięknie utworu. (...)

Jak popularne stało się *Wesele* wśród braci aktorskiej, świadczy o tym fakt, że przez długi czas do potocznej rozmowy wróćaliśmy zwroty z *Wesela*. Zwłaszcza Zawierski i ja wyspecjalizowaliśmy się w tego rodzaju rozmowach, mówiąc co trzecie, co czwarte zdanie — wierszami Wyspiańskiego.

Twierdząc stanowczo, że jest legendą, jakoby Wyspiański był zadowolony z *Wesela*. Przynajmniej jeżeli chodzi o stronę techniczną. Zbyt wielką miał fantazję, żeby mogły go zachwyć śmieszne manewrowania ustawionym za oknem reflektorem, który oświetlał zjawiające się w akcji drugim „osoby dramatu”. Nie mówił o tym Wyspiański wyraźnie, ale z półśłówek można to było wywnioskować.

W ogóle Wyspiański nie był rozmowny. Był bardzo częstym gościem w teatrze, snuł się jak cień po korytarzach i garderobach, siadał w kącie, przyglądał się nam, ale w rozmowach nie brał udziału, mimo że mógł tak siedzieć jedną, dwie nawet godziny. Wywierał wrażenie dziwaka, który nie wiadomo po co przesiadywał za kulisami, tak że wreszcie przestało się zwracać na niego uwagę. Potem, gdy napisał studium o *Hamlecie*, przeczytałem, że Wyspiański „siedział w jednym pokoju razem z Dulkanem, Makdufem”, że „przesiadywał u Makbety i widział jak z każdą chwilą rósł w króla”. I o mnie pisał w tym studium Wyspiański. (...)

MOJA BAJKA

Wyspiański nie tylko mało był rozmowny, ale i nie udzielał aktorom wskazówek — poza pólslówkami. Gdy zapytywali go, jak mają grać, odpowiadał — mniej więcej — w tym sensie: „Jak chcecie”. Jak gdyby sprawiało mu to przykrość, że zwracają się do niego aktorzy po informacje.

Pamiętam, jak raz Włodek Kosiński prosił Wyspiańskiego o wskazówkę, jak ma się ubrać jako jedna z masek w *Wyzwoleniu*. Wyspiański odrzekł: „mnie jest to całkiem obojętne, byleby tylko zrobiło odpowiednie wrażenie”.

Gdy miałem grać Świta w *Bolesławie Śmiałym* zapytałem panią Kotarbińską, jak będę ubrany. Odesłała mnie do Wyspiańskiego. „To mnie nic obchodzi” — usłyszałem odpowiedź. I ubrano mnie w jakiś brązowy trykot, na głowę dano jakiś pęk korzeni, wyglądałem jak nurek — w każdym razie ni przypiął, ni przyłatał do postaci. Czy Wyspiański udzielał informacji reżyserom — nie wiem.

Przypominam sobie drobny, ale charakteryzujący Wyspiańskiego szczegół. W rok po premierze *Wesela* prowadziłem w lecie teatr w Zakopanem. Postanowiłem wystawić *Bolesława Śmiałego* z Ordon-Sosnowską i Sosnowskim. Napisałem list do Wyspiańskiego w sprawie tantiem autorskich, na co otrzymałem odpowiedź, żebyśmy za sumę przypadającą z tantiem odbyli wspólną wycieczkę do Czarnego Stawu. I tak się stało. Że zaś graliśmy *Bolesława Śmiałego* z wielkim powodzeniem kilkanaście razy, więc wycieczka odbyła się z szumem i hukiem.

Nie zapomnę nigdy Wyspiańskiego w ostatnich czasach. Przywożono go karetką do teatru, wynoszono na piętro. Dłonie miał ujęte w lupkach, trzymał je wzniesione — wyglądał jak jakaś cierpiętnicza postać, odprawiająca liturgiczne obrzędy ()

(1932)

Nie знаłam Wyspiańskiego — i nic nie wiedziałam, gdy po przyjeździe do Krakowa w 1901 roku znalazłam się na przedstawieniu *Wesela*.

Niesamowitym oczarowaniem mogę nazwać wrażenie, jakiego wówczas doznałam. Wyobraźnia stwo-



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały” — portret Michała Tarasiewicza w roli Sieciecha, 1903 r.

rzyła obraz poety i odtąd zaczęła się snuć moja bajka — przez którą przewinięto się tyle faz uczuciowych.

Rozczarowaniem było pierwsze uczucie po zobaczeniu Go. Jakże innym stworzyło go sobie moja wyobraźnia!

Później — ten niewysoki, wąty człowiek napelniał mnie lękiem, gdy zaczęłam obserwować ustosunkowanie się Jego do ludzi. Promieniowała zeń dziwna moc, która ludzi trzymała z daleka — a zarazem zdawało się, że ich przeziera na wylot, że zdziera z nich nałożone maski.

Jego krótki, urwany śmiech był jakby znakiem uświadomienia sobie najgłębiej ukrytych słabości ludzkich, które utrwały się na kliszy Jego mózgu.

Jego odruchowe zapinanie czarnego surduta na wszystkie guziki — było odgradzaniem się od wszystkiego, co małe i niezgodne.

I wówczas miałam żal do Niego, że tak bezlitośnie z wysoka obchodzi się z ludźmi. Żal tym większy, bo nie zdawałam sobie wówczas sprawy z Jego wielkości. Pamiętam taką jedną podróż z Wiednia podczas zimy — znalazłam się w wagonie, w którym jechał Wyspiański. Wolałam przestać całą drogę w zimnym korytarzu — aniżeli zająć jedyne wolne miejsce w przedziale, gdzie On się znajdował. I to uczucie podświadomego lęku i niechęci trwało we mnie dość długo — poprzez *Dziady* — poprzez *Bogusława Smiałego*, w którym za nic grać nie chciałam.

Tkwią w człowieku jakieś przekory — sprawiło mi to złośliwą radość, gdy zamknięty ze mną w gabinecie dyrektorskim Wyspiański przekonywał mnie i prosił przez pół godziny conajmniej, abym zagrała rolę szalonej żony.

Zgodziłam się w końcu i zagrałam ją z jakąś pasją, w której uczucie lęku i niechęci do Niego rozplynęło się. Zaczęłam rozczytywać się w Jego dziełach — porwała mnie forma, plastyka — tonalność i monumentalność Jego Teatru. Odczułam w nim konstrukcję istic greckiego dramatu. Stawał mi się coraz bliższy i droższy.

A potem przyszły lata Jego ciężkiej choroby. Ten najbliższy duszy człowiek — stał się drugim sercu jak małe bezbronne dziecko. Skwapliwie chwyciłam wieści o Nim. Myślą przebywałam w nieznaney mi miejscowości pod Krakowem — Węgrzcach. Aż nieodparta chęć zobaczenia Go — mnie trzymającą się zawsze z daleka — popchnęła do odwiedzin. Jakże często żalowałam, że nie byłam malarzem, aby móc utrwalić wizję, która dotąd plastycznie żyje we mnie.

Zajechałam pod dom — pustka, drzwi otwarte — weszłam. Przeszłam jeden pokój — żywej duszy. Wszłam do drugiego — dwa łóżka — na jednym coś się poruszyło. Spod pierzyn i poduszek wy dobył się niewyraźny głos: „Proszę do pracowni, ja zaraz każę się przywieźć”.

Znalazłam się w bławatkowego koloru pokoju. Nieopisanie straszne wrażenie, gdy po kilkunastu minutach wtoczono fotel do tej bławatkowej pracowni, a na nim drobny kształt ubrany w serdak — zmienione nie do poznania rysy przez zalamanie kości nosowej — błądź już trupia prawic — a z tym wszystkim wrażenie, że nad tą genialną głową unosi się aureola świętości. Wtem — ten męczennik święty — przywitał mnie niespodziewanymi słowami: „Cóż — podobno w teatrze grano *Beatrix Cenci*?” Było to jakoś w parę dni po premierze *Beatrix Cenci*. Była to może najmilsza sercu pochwała przez ciąg mojej działalności scenicznej. Wyspiański ożywił się — mówił dużo — widać było, jak intensywnie pracuje mózg w tym wątym ciele. Interesowało Go wszystko — wiedział o wszystkim, co się działo w Krakowie i w świecie — między innymi wypowiedział słowa, które cytuję dokładnie: „Taki jestem osamotniony, żona i dzieci w polu, a ja wciąż myślę i myślę — i czasem proszę Boga, aby mi mózg zamknął — wizje mnie prześladowają z natarczywością, która mnie zamęcza”. Opowiedział mi projekty dwóch sztuk, których niestety lekkomyślnie nie zapisałam — wiem, że jedna z nich była satyra polityczną, dziejącą się na Olimpie.

Pamięć moja zatrzymała jeszcze wizję podwieczorku w tej bławatkowej pracowni, składał się on między innymi z owoców granatu. Przywiozła je Wyspiańskiemu siostra żony. Jakże się cieszył tym kontrastem barw. Bławatkowe ściany, czerwień rozciętych owoców i żółte kwiaty na stole.

A potem zaczęły się czasy coraz gorsze. Przewieziono Go do Krakowa do lecznicy i zaczęliśmy oczekiwania końca.

I przyszło jedno popołudnie, siedziałam u Feldmanów — oczekując wieści — Feldman z zaparciem się siebie i swoich obowiązków przesiadywał u Łoza chorego.

Wszedł błąd jak śmierć i wyszeptał: Wyspiański odszedł. Odszedł tak przedwcześnie, a z nim odeszło coś bardzo bliskiego i drogiego sercu i wieczny żal pozostał za tym, cośmy utracili z Jego twórczości, którą tak bezlitośnie, tak okrutnie przerwała nieublagana śmierć. — A tak bardzo potrzebny nam byłby dzisiaj. Zakończyła się smutna bajka krótkiego życia geniusza pogrzebem, jakiego nie miał żaden król na ziemi, a który tak proroczno wyśpiewał sobie w *Kazimierzu Wielkim*.

(1932)



St Wyspiański — Wanda Siemaszkowa w roli Panny Młodej „Wesele”, 1901 r.

WANDA SIEMASZKOWA

PRAWDA O „WESELU” WYSPIAŃSKIEGO

W teatrze chodzą słuchy, że błądy poeta, Wyspiański, złożył nową rzecz dyrekcji, że sam na głos czyta dyrektorowi, i plotka krąży, że biedny pan Józef zamęczany jest tym czytaniem czegoś, co nie

jest sceniczne, że wąż po dwoje po to, aby zaraz wyjść, że coś tam bają „ni do rymu, ni do sensu”. Pytam p. Józefa Kotarbińskiego, najmilszego dyrektora, ale słyszę odpowiedź niepewną, jakieś słowa zakłopotania: — Hm — forma nowa... Pytam, czy gram — dowiaduję się, że nie, że nie ma tam dla mnie roli, zresztą wobec projektowanego urlopu (wypadałam często na prowincję z występami) lepiej, abym była wolna... Data wyjazdu urlopowego przewlekała się, próby *Wesela* rozpoczęte, aktorzy przeważnie ironizują śmiejąc się, ja rozżalona na p. Stanisława, że po sukcesie *Warszawianki* do mnie się nie zwrócił, na próby nie chodzę. Wtedy premiery przygotowywano w ciągu tygodnia.

Jak dziś pamiętam, na trzy dni przed premierą *Wesela* — na dzień przed generalną próbą, gdy leżała rano śpiąc w łóżku, zbudził mnie ostry głos dzwonka. (mieszkałam wtedy przy ul. Radziwiłłowskiej 1/3 na III p. wraz z dziećmi. Mąż został w Warszawie). Służąca otwiera drzwi i mówi: — Jakiś pan koniecznie chce się widzieć z panią... nie dokończyła bo ten pan, St. Wyspiański, usunął ją i błądy, drżący wszedł w swoim długim, jasnym angielu i jasnej narzutce — taki Jasny pan. Od progu mówi:

- Przepraszam, że tak rano, tak nagle, ale sprawa jest zbyt ważna, po prostu może nie pójdź premiera *Wesela*, o ile pani nie zgodzi się grać Panny Młodej — panna J. grać nie chce, wczoraj wieczór napisała czy powiedziała to dyrekcji, a już cały personel jest zajęty.
- Nie znam sztuki — odpowiadam — poza tym, czemu mnie pan od razu nie obsadził?
- Mówiono mi, że pani na urlopie — jest to już trzecia rola, którą mi odrzucają — załatało się. Powiedziałem, że znajdę aktorkę, ktoś mi powiedział, że pani jeszcze nie wyjechała — proszę o ratunek.

Czułam impulsywnie, że trzeba pomóc w nieszczęściu uwielbianemu poecie. Poprosiwszy pana Stacha, by poszedł do stołowego, sama prędko się ubrałam, potem zmusiłam Go jeszcze, by ze mną wypił śniadanie, i tylko zapytałam:

- A rola? Gdzie jest?
 - U niej — nie oddała. Musi pani słuchać na próbie, a po próbie dam egzemplarz.
 - Dobrze. Chodźmy.
- Poszliśmy.

W teatrze na próbie dziwny zastałam nastrój. Jakby powietrze naładowane elektrycznością — coś, gdzieś miało wybuchnąć. Próba rozpoczęta, w kulisie słucham — wchodzę potem na scenę — Wyspiański informuje, sam reżyserował, wracam potem do mojego obserwatorium i słucham dalej: przychodzi wielka rozmowa Dziennikarza z Poetą, doznają klucia szpilek od mózdzku po piętę. Oszałamiałam. Jak zahipnotyzowana słucham. Potem w

przerwie, po II akcie, polecałem na górę do kancelarii i z zapalem, głośno oznajmiłam sekretarzowi, p. Wójcickiemu i administratorowi p. Kazimierzowi Czapelowskiemu, że sztuka jest cudowna i że takiego powodzenia, jak ona, jeszcze żadna inna ze sztuk granych nie miała i nie będzie miała. Na to pan Kazimierz woła: — Józek, słyszysz, co pani Wanda mówi? — Pan Józef: — Daj Boże — potem trochę śmiechu z „Szalonej Julki”, trochę pokiwań z mego zapalu i... dalszy ciąg próby.

Trzeci akt mnie dobił. Jak nieprzytomna porwałam egzemplarz, wsiałam na dorożkę i pojechałam bez obiadu do mojej przyjaciółki, literatki, poetki, autorki *Ojcowie* (powieść o duszy polskiej), śp. Marii Zabojeckiej, przeczytałam ustęp rozmowy Stańczyka z Dziennikarzem i pytałam drżąca, płacząca: — Powiedz, czy ja jestem głupia wariatka, albo czy to jest genialne, albo czy ja się może nie znam. — Zapewniono mnie, że choć jestem szalona, to jest genialne, i zaraz w te pędy przepisała sobie „Mateczka” — tak ją nazywaliśmy — całą rozmowę Dziennikarza z Poetą i Dziennikarza ze Stańczykiem i posłała na ręce brata swego śp. Posnera do Redakcji „Ogniwa”, do Warszawy, za moim pośrednictwem tego samego dnia już mając zezwolenie Autora. Tak więc Warszawa miała mimo rosyjskiej cenzury drukowane ustępy z *Wesela* prawie równocześnie z krakowską premierą.

A cenzura krakowska?... Tu się zaczyna smutna rzecz... przedweselna — Nazajutrz generalna próba. Ja obkuta całonocną pracą nad rolą, naładowana prądem, nie wiem ilu wolt, gotowa do wybuchu, lecę na próbę. Błagam Wyspiańskiego, by przeszedł za mną rolę. Ani mowy. On sam taki, jak bateria pomalowana na białą, wściekle zajęty. Kurtyna w górę: w przyćmionej widowni mającą jakiegoś cienie. My, aktorzy na scenie, dyrektor wchodzi na scenę i oznajmia: — Moi państwo, dostałem przed chwilę egzemplarz z cenzury; są znaczne określenia. Zwracam waszą uwagę, że za przywrócenie określeń czeka kara pieniężna, dość znaczna, w razie powtarzania określeń na następnym przedstawieniu, nawet zdjęciu sztuki z repertuaru. Chyba państwo nie narażą teatru na takie nieprzyjemności. Dobry, zacności wielkiej pan Józef nie mógł inaczej mówić. Potem nastąpiło wylizanie i przegładanie danych ról i wykreślonych ustępów, aż... przytknięto lont do mnie, tj. do prochnerki! Gdym usłyszała, że wyrzucono Młodej i Pocię: „niech tak Jagusia przytknie rękę pod pierś” — „To zakładka gorseta zeszyta trochę przyciąśnie” — „A tam puka”? „A cóż taka nauka — serce!” — „A to Polska właśnie” — jakem to usłyszała... Piorun trzasł!! Wrzeszczałam: Będę mówiła — zaplącę, złożą się, zakrzyczę, podam do gazet... to cesarz Franciszek Józef pozwała śpiewać „Jeszcze Polska”... a cenzor, Polak, zabrania mówić o Polsce w sercu... — Na to usłysza-

łam: — Cicho, cenzor na widowni. — A niech słyszy... co mi tam... Jakież ręce wciągnęły mnie w kulisę, to Wyspiański i dyrektorka Pareńska ściskali mnie, całowali. On błogosławił — ona, entuzjaska, i pani Lucyna Kotarbińska płakały — cenzor z teatru uciekł. Mówiliśmy na przedstawieniu wszyscy wszystko, bez określeń! To było prawdziwe wesele!

Drzę, gdy piszę, dziś drzę jeszcze, gdy o tym myślę, przeżywam nieraz te chwile — płacę! A czyż słowa oddać mogą wzruszenie premiery? Ci, co byli wtedy elitą umysłowości Krakowa, zebrali w dwóch dniach przeszło tysiąc białych kartek z nazwiskami i laurowymi liśćmi i po III akcie, gdy ciższa mówiła wielkim wzruszeniem serc słuchaczy, a potem grzmącym huraganem oklasków waliła w nieskończoność, a aktorzy już rozgrzani cudem wcieleń też bili w dłonie, ja zaś *par force* z dyr. Kotarbińskim wyciągnęliśmy Autora na scenę, ów wieniec złożono Mu u stóp. On uciekł, wieniec szurnał, zdaje się, niezadowolony, wychodzić, kłaniać się nie chciał! A publiczność stała i grmiało od oklasków! — Już kurtynę żelazną spuszczone, a jeszcze publiczność ociągała się z wyjściem. (...)

Po kilku przedstawieniach wezwał nas, aktorów, na scenę dyrektor Kotarbiński i rzekł: — Moi drodzy! Jesteśmy świadkami i współpracownikami, odtwórcami arcydzieła, bo przyszła oto chwila osobliwa... itd. — zdaje się, że on pierwszy zaczął wersety Wyspiańskiego wprowadzać okolicznościowo. Grałiśmy *Wesela* kilkadziesiąt razy z rzędu przy wyprzedanej widowni, a Panna Młoda... dostała od Stacha — Autora — na trzecim przedstawieniu — olbrzymi kosz chłopski, z dwoma uszami, pełen... kartofli, ale marcepanowych! Kosz był przystrojony na patyczkach — weselnie. Wstęgi z napisem... wstydzę się powiedzieć jakim: *Mojej cudnej Młodej* — dziś stara — *Gospodyni* — mogę to mówić.

Koło wstęg „światy, różne drezącki [!] światliste” i była Młoda uhonorowana, bo sam poeta kosz jej podał, przyklęknął, rękę ucałował. A ona potem chciała jeszcze pośredniczyć w waśni z Luckiem Rydlem, pisała listy i poeta Stach czytał odpowiedź Lucka — i płakała, i błagała, aby ci dwaj poeci się pobratali, ale nie dała rady, bo się setnie pożarli. Rydel życzył Wyspiańskiemu, aby się stał Wieszczem Narodu, a gdy umrze, miał cudny pogrzeb z Dzwonem Zygmunta... ale mu *Wesela* nie daruje, bo... „zapomnę wszystko, ale nie to, że to było moje wesele, że Pan Młody to ja, a moja Jagna to Panna Młoda”... (...).

[1932]

(WSPOMNIENIA)

...Wyspiański przychodził codziennie na próby *Wesela*, w udzielaniu jednak informacji artystom był skąpy. Ku mojej szalonej radości poeta był ze mnie zadowolony od pierwszych prób, a więc znaczyło, iż odczułam i wniknęłam w intencje Wyspiańskiego tworząc rolę Racheli.

Próby odbywał się w ciszy niemal kościelnej — nic nie mroziło zapału i natchnienia artystów. Przeciwnie — cichy głos Wyspiańskiego i jego sugestywny wzrok dokonywał jakichś czarów. Czyż bowiem nie cudem artystycznym była i będzie premiera *Wesela* w Krakowie, która zwyczajem krakowskim odbyła się w sześć prób!

Oczywiście czasem podczas prób w gorączy przedpremierowej któryś z artystów ku swojej rozpaczy poniesiony rytmem wiersza zaplątał się w tekście, ale autor był wyrozumiały, łagodnie, bez złośliwości poprawiał.

Zanim poprosiłam autora o informację co do zewnętrznej strony Racheli, długo biedziłam się w myśli nad jej uczesaniem, które według tekstu ma być à la anioł. Przewertowałam wszystkie reprodukcje aniołów Botticellovskich, jakie miałam pod ręką i skonstatowałam, że wszystkie te nieziemskie istoty mają loki spadające na ramiona, co zupełnie jakoś nie odpowiadało do osoby przebywającej na wsi.

Na najbliższej więc próbie poszłam do autora, zwierając się z moimi kłopotami. Wyspiańskiego serdecznie ubawiły moje głębokie studia nad Botticellim, spowodowane jego tekstem, i skierował w zupełnie innym kierunku; poprosił, bym wzięła fotografię sławnej paryskiej tancerki Cléo de Mérode i uczesała się według niej.

Wobec niezaznaczenie przez autora wyraźnie w tekście obecności Racheli w finale dramatu, na pierwszych próbach w krakowskim teatrze nie brałam udziału w końcowej scenie. Opuszczenie jednak chaty przez Rachelę również nie jest wyraźnie wskazane przez poetę. (...)

Niektórzy reżyserzy komentują, iż Rachel po lekkiej rekrucie, jaką otrzymała od Poety, skonfundowana opuściła zabawę. To tak łatwe skonfundowanie natury panny Racheli z powodu eleganckiej rekruty Poety wydało mi się od pierwszej chwili względne.

Finał *Wesela* już na próbach przejmował mnie dreszczem grozy i przykuwał mnie do sceny (...) Widząc, jak nie wszyscy wnikają w intencje autora w scenie „wyteżać, wyteżać słuch”, przełamalam moją nieśmiałość wobec geniuszu Wyspiańskiego



St. Wyspiański — „Bolesław Śmiały” — portret Władysławy Ordon-Sosnowskiej w roli Krasawicy, 1903 r.

i podeszłam do autora z propozycją, czy jednak Rachela nie mogłaby wziąć udziału w ostatniej scenie.

Wyspiańskiemu bardzo podobał się ten projekt, z radością go zaakceptował, wyznaczając mi do tańca Poetę. Nie sądzę, aby zdecydował się na to tylko z punktu widzenia malarskiego — przeciwnie, miałam wrażenie, iż potrzebną mu jest Rachela w tym tanecznym korowodzie niemocy Polski. (...)

(1932)

MOJE WSPOMNIENIA O WYSPIAŃSKIM

Pamiętam, jakby to wczoraj było.

Lat temu czterdzieści, pewnego rana, do mieszkania naszego w Krakowie na ul. Radziwiłłowskiej wszedł pan, szczupły, średniego wzrostu, o rozwichrzonej rudoblond czuprynie i dużych wąsach.

Choć dzieckiem byłem wtedy, uderzył mnie niesamowity wyraz jego oczu, w których był i szafir fiołków, i jednocześnie zimny błysk stali, przy łagodnym, a drwiącym wyrazie.

— Nazywam się Wyspiański. Czy zastałem panią Leszczyńską?

Polecałem do matki zameldować przybysza.

Z wielką niechęcią, ociągając się trochę, niezadowolona z wizyty, gdyż uczyła się roli Zuzanny w *Weselu Figara*, udała się matka na spotkanie nieznajomego gościa.

— Pani wybaczy mi mą obcesowość (każde słowo i ton mowy do dziś dźwięczy mi w uchu), ale zachwycony jej kreacją Kasi w *Poskromieniu złoźniczy*, pragnąłbym bardzo namalować portret pani w tej roli.

Przypominam sobie, że matka moja nie miała zbyt zadowolonej miny. Bo to i kłopot z przebieraniem się w kostium, strata czasu w bardzo pracowitym życiu aktorki krakowskiego teatru, no, i nieznanie nazwisko malarza, które niczym nie gwarantowało, że trudy i nuda nieodłączne przy pozowaniu — opłaca się.

Ale Wyspiański tak pięknie patrzył, tak wymownie prosił, że matka moja nie mogła mu odmówić.

Zdecydowano, że pierwszy seans odbędzie się najajutrz.

Na drugi dzień rano Wyspiański sam, dźwigając duże płótno, farby i wszystkie drobiazgi wraz ze stalugą, zjawił się punktualnie.

Matka czekała przebrana już w kostium Katarzyny. Jakby urzeczony dziwną osobą gościa, nie ruszyłem się z pokoju, pragnąc być świadkiem tych cudów, które ukażą się na płótnie.

Wybranie pozy do portretu pozostawił matce. Gdy usiadła na stoliku w ruchu pełnym charakteru dla Szekspirowskiej Kasi, zrobiła odpowiedni wyraz twarzy, Wyspiański krzyknął:

— Świetnie, znakomicie! Niech pani nic nie zmienia!

I zaczął malować.

Ręce mu drżały, ceglaste wypieki wystąpiły na policzki. Malował z szybkością zdumiewającą. Wpatrywał się w modela długo, świdrując go do dna duszy swym fascynującym spojrzeniem.

Minęły dobre dwie godziny. Cała figura była prawie podmalowana. Robotą szła już wolniej.

Spojrzałem na matkę — była zmęczona. Wyspiański zaś bardzo blady z wysiłku.

Wreszcie usiadł zmęczony, bo malował stojąc. Ręce opuścił wzdłuż ciała, głowę przechylił, zamknął oczy i tak długą chwilę trwał w bezruchu.

Matka, zaniepokojona trochę tym milczeniem i pozą Wyspiańskiego, zbliżyła się do niego. Ja również.

Z przerażeniem spostrzeżliśmy, że omdlał.

Na chwilę straciliśmy oboje głowy. Polecałem po wodę. Matka poczęła go trzeźwić — ale po chwili (o! dziwny, nieomylny instynkt kobiecy!) kazała mi lecieć prędko do Knorka na Floriańska ulicę, do miłej, dawnej knajpki krakowskiej, po butelkę koniaku i kilka „specjalnych” kanapek. Zawinąłem się szybko i w parę minut byłem w powrocie.

Po czterech czy pięciu dużych koniakach i zjedzeniu wszystkich kanapek Wyspiański, zażenowany całą tą sceną, oszołomiony alkoholem wlewanym mu do gardła, całując w rękę matkę, cichym, cieniutkim głosem wyszeptał.

— Bardzo przepraszam panią za kłopot i bardzo dziękuję. Czuję się lepiej, ale skąd wiedziała pani, że ja już dwa dni nic nie jadłem?

Tak poznałem się z Wyspiańskim.

Minęło lat dziesięć. W roku 1903 jako początkujący aktor zostałem przez Kotarbińskiego zaangażowany do krakowskiego teatru.

Dziwnym trafem pierwszą mą rolą w Krakowie była rola Syna z *Wyzwolenia*. Jedna jest tylko scena w tej roli, ale jakże urocza! Scena z Harfiarką, którą była wtedy Mrozowska, dzisiejsza p. Toeplitzowa, a grała i wyglądała cudownie!

Wyzwolenie znałem z czytania, jako zakazaną wówczas lekturę, konfiskowaną przez Moskali, jak wszystkie zresztą dzieła Wyspiańskiego.

Młody umysłem początkującego aktora w żaden sposób wyobrazić sobie nie mogłem scenicznej realizacji tego dzieła.

Toteż próby wprawiały mnie w zachwyt, w połączeniu z oszołomieniem.

Na jednej z prób zjawił się Wyspiański, codzienny zresztą gość naszych garderób. Ówczesny reżyser sztuki Walewski, nie wiedząc, że się znamy z Wyspiańskim, przedstawia mnie pocie:

— O, my się znamy już dawno, i... dobrze. Pan nie wie zapewne, że ten młodzieniec uratował mi życie...

— Jak to? — zapytał zdumiony Walewski.

— Cicho. Reszta jest milczeniem. (Są to ostatnie słowa konającego Hamleta). Sza!

Najmilszym komplementem obdarzył mnie Wyspiański po odegraniu roli Młodego w *Weselu*.

— Bardzo dobrze. Wydobył pan to, o co mi chodziło. Inteligenta z miasta przebranego w sukmanę. No, i wiersz mówiony jest doskonałe. Ale to już nie pańska zasługa. To rodzinne.

Zdaje się, że miał rację.

(1934)



St. Wyspiański — Ludwik Solski w roli Starego Wiarusa „Warszawianka”, 1901 r.

LUDWIK SOLSKI

MODRZEJEWSKA — WYSPIAŃSKI

Działo się to we Lwowie roku 1902*). W miejscowych dziennikach ukazała się zapowiedź, iż na zaproszenie dyrektora teatru, Tadeusza Pawlikowskiego, zjeżdża z Ameryki na szereg gościnnych występów Helena Modrzejewska. (...)

* [Pamięciowa pomyłka: 1901 — przyp. wyd.]

Sprawowałem ja w tym czasie i w tym teatrze miejskim godność reżysera (...).

Gdy więc przyjazd Modrzejewskiej stał się faktem dokonanym, mnie przypadł zaszczyt objęcia opieki reżyserskiej nad sztukami, w których grać miał nasz drogi gość.

Ustaliliśmy z Modrzejewską i na jej życzenie, że pójdzie na pierwszy ogień *Warszawianka* Wyspiańskiego, w której do sztuce ona grać będzie po raz pierwszy rolę Marii. Wszystkie dzieła Wyspiańskiego, jakie dotąd ukazały się w druku — mówiła Modrzejewska — czytałam już w Ameryce i jestem z głębokim pochyleniem głowy przed bogatym talentem autora, którego dotychczasowa twórczość bije gorącym płomieniem miłości ojczyzny, a pewna jestem, że w niedalekiej przyszłości zabłyśnie nieśmiertelnym ogniem geniuszu!

Oczywiście życzenie Modrzejewskiej było dla nas rozkazem, więc po odbytych próbach wyznacziliśmy pierwszy występ na dzień 29 grudnia 1902 roku.

Wyłącznie też temu wieczorowi pragnę poświęcić niezatarne w życiu wspomnienie. Nadmienić tu muszę, że w tym czasie bawił we Lwowie i Stanisław Wyspiański (...).

Wyspiański, przejęty zaszczytem, że w sztuce jego wystąpi Modrzejewska, przychodził do mnie często, aby naradzić się, w jaki sposób ma wyrazić hołd i wdzięczność genialnej artystce.

(Entuzjastyczny opis występu Modrzejewskiej. Po zakończeniu)

Podniosła się kurtyna, Modrzejewska, w glorii sławy bez ruchu — milcząca — spokojna — jak biała żałobnica.

Wówczas Stanisław Wyspiański, który stał w kulisie jak skamieniały przez całą sztukę, ująwszy mnie — Starego Wiarusa — za rękę, zawołał: — Wyprowadź mnie, Ludwiku, na scenę, bo czuję, że słabną i drżą pode mną kolana.

A gdy to uczyniłem, gdy stanęliśmy obok Modrzejewskiej, huragan braw powiłał Wyspiańskiego jako autora. Ale on nie słyszał tych wołań ani brał ich do siebie, nie odklonił się nawet, lecz nagłym, nerwowym ruchem wy dobył spod zapiętego czarnego surduta srebrny wieniec, białymi związanymi wstęgami, i złożył go na czole Modrzejewskiej. (...)

(1937)

(WSPOMNIENIA O PRÓBACH I PREMIERZE „WESELA“)

...Przyłożywszy do pracy przygotowawczej dzisiejszą miarę wysiłków reżyserskich, nabiera się przekonania, że spektakl — jako taki zrobił się sam. Ogólne sytuacje, ruchy i pozy figur, ich wygląd i sylwety poddawał Wyspiański. Stały reżyser teatru krakowskiego Adolf Walewski czuwał nad ich wykonaniem. Utkwiły mi w pamięci dwa szczegóły: na którejś próbie Walewski chodził w kółko drobnym kroczkiem za Wyspiańskim i domagał się czerwonej blendy w ówczesnym ubogim reflektorze ustawionym po prawej stronie sceny, za głównymi drzwiami. Zmiękczając z lekka swoim zwyczajem zębowe spółgłoski, prosił nieśmiało, ale dość natarczywie i tytułując Wyspiańskiego niekiedy „mistrzem”:

— Choć trochę czerwonego światła dla większego efektu.

Znudzony Wyspiański, który „bengalskiego” — jak mawiał — światła nie lubił, bąknął trochę cierpko:

— To jest i tak dość efektowne.

(.)

Drugim momentem, jaki mi utkwiał w pamięci, był taniec Widma z Marysią w akcie drugim. Aktor grający widmo próbował przy słowach „raz dokoła” objąć ramieniem kibić partnerki, tak jak się to robi np. w walcu.

Gest wypadł śmiesznie i niezręcznie. Ani Widmo (F. Sarnowski), ani Leśa Walewska, grająca Marysię, nie mogli znaleźć właściwego pas. Wyspiański, widząc ich niepewne i niezdarne ruchy, szybko podszedł do nich i po kolei markował najpierw Widmo — stojąc naprzeciw Walewskiej, a potem Marysię — stojąc naprzeciw Widma; zręcznie i w oka mgnienia naprowadził ich oboje na właściwą sytuację tańczoną. Widmo wyciągało — wedle jego wskazówek — sztywnie ręce i dotykało z lekka w pasie Marysię, a ona również leciuchnym ruchem, końcami palców dotykała jego ramion. Dwa czy trzy obroty zrobione były tak, jak np. w walcu „na dwa pas”, prawie na chodząco, po czym Marysia wysuwała się nagle z ramion Widma.

Najzabawniejsze wspomnienie pozostawił mi dyrektor Kotarbiński (...). Począwszy od pierwszej

próby robił wrażenie, że jest bardziej nieprzytomny niż na próbach z innymi sztukami, jak gdyby go przedwcześnie — już w pierwszym akcie — opanował na strój „w izbach swąd, a we łbie dym”. Zapytałem go w czasie czwartkowej próby (premiera miała się odbyć w sobotę), jakie wróży powodzenie sztuce.



St. Wyspiański — Ludwik Solski w roli Starego Wiarusa „Warszawianka”, 1904 r.

— Nie można przewidzieć — odpowiedział — Taka sobie sztuka kostiumowo-ludowa, przyjęcie coś-tęgo z wódką, samowar... Może pójść parę razy...

(.)

Zapamiętałem także ten szczegół, że Wyspiański sam pokazywał Isi (B. Janikowskiej), jak ma skręcać płomyk naftowej lampki: jakby bawiąc się nim od niechcenia, żeby się wytorował na scenie półmrok, w którym zamajaczy Chochoł.

Niezmiernie starannie usadzał też Wyspiański Kamińskiego-Stańczyka w starym fotelu, dbając o najdrobniejszy szczegół pozy i układu rąk, wierne naśladowując słynny obraz Matejki. (...)

Sobiesław — grający Gospodarza — stale powtarzał na próbach (jak później po premierze prof. Stanisław Tarnowski) — „nic nie rozumiem”, a w garderobie mruczał swoim emfatycznym głosem:

— Świnia w garnku, panie kochanku. klituś-bajduś; gadam jak Piekarski na mękach...

Nazajutrz po *Weselu* spotkałem Wyspiańskiego u pani Pareńskiej. Siedzieliśmy przy sobie. Czulem

dla Wyspiańskiego wielki, głęboki respekt: nie wiedziałem od czego zacząć rozmowę. Zaryzykowałem dość banalne pytanie:

— Kto był wczoraj najlepszy z aktorów w *Weselu*?

Wyspiański zmarszczył z namysłu brwi, podkreślił węża i odpowiedział z przekonaniem:

— Chyba Sobiesław.

Sobiesław mówił wiersz ślicznie, a do prototypu roli, Włodzimierza Tetmajera — zbliżała go uroczą niefrasobliwość, jaką rolę przepełnił po brzegi, no, i z jaką ją traktował, a przez to uprawdopodobnił. (...)

(1957)

DRAMATY WYSPIAŃSKIEGO NA POZNAŃSKICH SCENACH

29.11.1902

„Warszawianka” w Teatrze Polskim za dyrekcji E. Rygera. Wieczór uzupełniały „Pierwiosnki” jednoaktowa komedia Ujejskiego oraz „Kazanie Księdza Marka”, fragment z „Konfederatów Barskich” Mickiewicza. Odegrano „Warszawiankę” znakomicie — pisze anonimowy recenzent Dziennika Poznańskiego — górował przede wszystkim p. Andruszewski w roli Chłopskiego Marię grała p. Orwid, p. Jeremi — Annę, Skrzyneckiego — Poleński, Paćca — Cierniak, Starego Wiarusa — Turski. — 8 przedstawień.

25.02.1903

wystąpiła gościnnie w roli Marii — Helena Modrzejewska „To właśnie cała tajemnica sztuki artystki — czytamy w Dzienniku Poznańskim — że wszystkie jej role są jakimiś ożywionymi okazami piękna właśnie wtedy gdy dane postacie nie posiadają silnego napięcia dramatycznego i zbudowane są raczej na kontemplacji i grze wewnętrznej”.

6.12.1907

w oktawę zgonu poety wystawiono „Warszawiankę” i fragmenty „Dziadów” w układzie Wyspiańskiego. Warto zaznaczyć, że „Dziady” za dyrekcji Rygera były grane 21 razy.

12.12.1908

Za dyrekcji A. Lelewicza wystawiono fragment „Zygmunta Augusta” pt. „Zgon Barbary Radziwiłłówny” grany razem z „Dożywociem”. 3 spektakle.

15.01.1910

odbyła się premiera „Sędziów” w reżyserii Z. Werońskiego (grano sztukę z „Inteligentem” Gorceyńskiego). Na planie pierwszym była panna J. Turowicz jako Jewdocha — pisał recenzent Dziennika Poznańskiego. Poza tym grali M. Andruszewski (Samuel) J. Kęcki (Natan), J. Boroński (Urlopnik) i in. 4 spektakle.

30.12.1911

„Cyd” w parafrazie Wyspiańskiego. Rolę Rodryga grał Karol Borowski; pierwsze kontakty ze sceną wybitnego reżysera negatywnie ocenił recenzent Kuriera Poznańskiego „Szlachetny wyniosły styl, w którym (Borowski) starał się utrzymać swoją rolę przeszedł w sztuczność zimną i sztuczną”. Natomiast chwalono M. Olską (Szimena), H. Wojciechowską (Infantka) i J. Kęckiego (Król). Reżyserował J. Zieliński — 6 przedstawień.



WESELE Teatr Polski, 25.11.1918 r. — M. Biskupska
(Panna Młoda)

6.04.1912

na otwarcie sezonu Szczurkiewiczowie dali premierę „Bolesława Śmiałego” z J. Sosnowskim w roli tytułowej, który równocześnie reżyserował sztukę. S. Lochman grał Biskupa, a młody R. Boelke — Rapsoda. Publiczność, przywykła do operetek faworyzowanych za poprzedniej dyrekcji, wybuchami śmiechu przyjmowała wiersze Rapsoda i scenę z niewiernymi żonami. Dekoracje malował wg wzorów Wyspiańskiego J. Spitziar, trumnę wykonał specjalista od stylowych rekwizytów H. Bąkowski. Grano „Bolesława” 10 razy, największa ilość spektakli w dziedzinie dramatu pierwszego sezonu Szczurkiewiczów. Andrzej Błaszczyk w swej pracy magisterskiej „Stanisław Wyspiański na scenach poznańskich do 1939 r.” wspomina o interesującym spektaklu Towarzystwa Miłośników Sceny: Dr Celestyn Rydlewski wystawił w wykonaniu amatorów 16.12.1912 r. i 13.03.1913 r. na scenie Teatru Polskiego sztukę „Na polach walki” A. Porzeckiego — Lechity. Była to „Warszawianka” przepłasnana z opuszczeniem samej pieśni przez Rydlewskiego. W ten sposób przedstawiony egzemplarz zwiódł pruską cenzurę, która od r. 1908 zakazała wystawiania „Warszawianki”.

19.09.1913

Szczurkiewiczowie wystawiają „Sędziów” razem z „Dożywociem”. W roli Samuela wystąpił gościnnie Józef Węgrzyn. Antonina Podgórska grała Jewdochę, Nauczyciela Franciszek Ryll, Joasa — Zofia Modrzewska. 2 spektakle.

29.11.1914

W czasie wojny w Domu Królowej Jadwigi wystawiono fragment „Wesela” pt. „Złoty Róg” (A. Podgórska, M. Janowska, F. Ryll, S. Szatkowski, K. Kopczyński).

20.02.1915

w sali teatru Apollo grano „Sędziów” — z „Bajką” Niemojowskiego i występem skrzypaczki Ireny Dubiskiej — dochód ze spektaklu przeznaczono na bezdomnych.

5.02.1916

Teatr Polski, kierowany przez Bieczyńskiego dał premierę „Meleagra” w reżyserii F. Rylla z A. Podgórską (Althea), W. Brackim (Meleager) i S. Szatkowskim (Oineus). Dekoracje projektował W. Gosieniecki. Sztukę znacznie skrócono, wypadły całkowicie chóry. 2 przedstawienia.

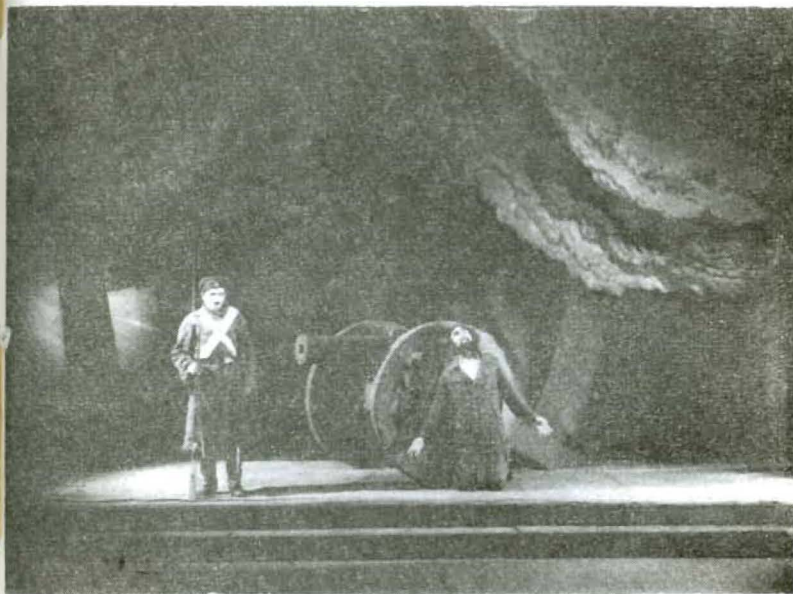
31.10.1918

po powrocie Szczurkiewiczów do Poznania wystawiono „Sędziów” W. Konarski — Samuel, M. Biskupska — Jedwocha, H. Czechowska — Joas,



WESELE Teatr Polski, 25.11.1918 r. — L. Stępowski
(Pan Młody)

W. Bracki — Natan oraz „Warszawiankę” N. Młodziejowska — Maria, M. Tarasiewicz — Chłopicki). Reżyserował B. Szczurkiewicz. Dekoracje W. Gosieńskiego. 13 przedstawień.



NOC LISTOPADOWA Teatr Polski, 29.11.1927 r. —
ostatnia scena z Łukasiewiczem

25.11.1918

Poznań zobaczył po raz pierwszy „Wesele”. Recenzent Dziennika Poznańskiego tak pisał o spektaklu: „Dzięki rewolucji, która razem z okowami pętającymi dłonie nasze skruszyła i cenzurę, ujrzeliśmy na scenie naszej „Wesele”...

Wystawienie „Wesela” jak w ogóle dramatu Wyspiańskiego stawia sztuce reżyserskiej trudne zadanie. Mianowicie pod względem stylu właściwego, polegającego na skojarzeniu zasadniczego słownego żywiołu, z pierwiastkiem plastycznym i muzycznym. Zadanie to rozwiązał p. dyr. Szczurkiewicz, który ponadto kreował zjawiskowy zwid chochoła pod każdym względem szczęśliwie. Z gorącym i wdzięcznym uznaniem podnieść należy, że przedstawienie przygotowane było z pietyzmem godnym nieśmiertelnego dzieła Wyspiańskiego, także artyści świadomi sobie byli ciężącej na nich odpowiedzialności. Wśród okazałego zastępu pierwszorzędných kreacji, wymienić pragnąłbym na pierwszym miejscu postać Racheli postawioną w zdecydowanych liniach przez

p. Młodziejowską. Również pulsująca krwią i werwą kreacja Pana Młodego (L. Stępowski) i żywiołowego Czepca (p. Stoma) tudzież Panny Młodej (p. Biskupska) na najpochlebniejsze zasługują uznaniu. Intelligentna gra p. Brackiego w roli Poety znalazła pole udanego popisu. Trudna jakkolwiek mało efektowna rola Dziennikarza spoczęła w doświadczonych rękach p. Topolskiego. Gospodarz p. Konarski początkowo błady nieco, w następnych aktach nabrał krwi i kolorytu. Także z szeregu ról drobniejszych znalazła się perełka: Isia p. Mireckiej. Do tej kategorii zaliczam też Marysię p. Biesiadeckiej. Dialog z Widmem (p. Kamiński) był godną introdukcją w mistyczny ton aktu drugiego, którego „osoby dramatu” niechaj mi wolno będzie gremialnie pochwalić. Również Marynie p. Czechowskiej należy się pełna gorącego uznania wzmianka... Wszyscy zasłużyli się około wielkiego dzieła... p. Lechowski reprezentujący jako Żyd i jako Nos — w tej roli był kapitalny!... a także p. Koczyński jako Jasiak, mianowicie w akcie trzecim, gdzie znalazł właściwe akcenty. Nieco przeciągnięta zamaszystość jego w aktach poprzednich miała coś z żywiołu operetki.

Nie mogę zakończyć tego sprawozdania nie wyrażwszy rzetelnej radości z faktu, że publiczność — i to nie tylko ta z łóż i krzeseł tłumnie uczęszcza na przedstawienia „Weseła”. Wśród obsady należy jeszcze wymienić: P. Relewicz (Gospodyni) S. Płonkę — Fiszera (Stańczyk), S. Szatkowskiego (Wernyhora). 18 przedstawień.

25.0.1919

wystawiono w Teatrze Wielkim dwie sceny z „Legionu” (w Watykanie i na Kapitolu) w reż. Ludwika Solskiego, który wystąpił w roli Mickiewicza.

28.11.1919

wznowiono w Teatrze Polskim „Wesele” w reż. W. Ryszkowskiego (5 spektakli).

29.11.1919

w Teatrze Wielkim dano fragment „Noey Listopadowej” w reż. J. Janusza.

20.01.1920

w Teatrze Wielkim wystawiono „Warszawiankę” (H. Arkawin — Maria; W. Nowakowski — Chłopicki) oraz „Sędziów” z E. Żyteckim (Natan) i A. Jasińską (Jedwocha). Reżyserował W. Nowakowski. Około 10 przedstawień.

7.10.1920

w Teatrze Wielkim wystawiono „Wyzwolenie” w reż. W. Ryszkowskiego i dekoracjach S. Jarockiego. Obsada: Leszek Stępowski — Konrad, Robert Boelke — Geniusz, Wł. Stoma — Karmazyn, Fr. Ryll —



WESELE Teatr Polski, 31.10.1924 r. — W Ryszkowski (Stańczyk) i J. Nowacki (Dziennikarz)

Holysz, L. Barwińska — Muza, H. Arkawin — Harfiarka, J. Biesiadecka — Wróżka, S. Hnydziński — Prządownik, B. Bolesławski — Prymas, L. Łuszczewski — Mówca, H. Latoszyńska — Hestia, S. Radwan — Samotnik, S. Lochman — Starzec i in. 8 przedstawień.

9.05.1921

w Teatrze Wielkim wystawiono „Cyda” w reż. R. Boelkego i dekoracjach S. Jarockiego z Henrykiem Barwińskim (Król), N. Młodziejowską (Inflantka), H. Arkawin (Szimena), W. Stomą (Don Gomez), S. Lochmanem (Don Diego), R. Boelkem (Rodryg). Recenzent Przeglądu Porannego Kosidowski narzekał, że oprawa sceniczna składa się z części zebrałych z innych sztuk. Z aktorów najwyższej ocenił R. Boelkego i S. Lochmana. Natomiast dr J. Koller (Dziennik Poznański) pisał o Szimenie Heleny Arkawin, że było to „kreacja w całej pełni wyrazu, w wielkim stylu. Arkawin uchwyciła doskonale ton epoki i uderzyła w ten bohaterски patos tragedii klasycznej francuskiej bez którego będzie razić ona niepodobieństwem”. 6 przedstawień.

26.10.1922

R. Boelke jako reżyser wystawił w Teatrze Wielkim „Bolesława Śmiałego” w dekoracjach S. Jarockiego. Obsada: G. Buszyński (Rapsod), R. Boelke (Bolesław), H. Latoszyńska (Królowa), S. Hnydziński (Sieciech), J. Strachocki (Biskup), Nuna Młodziejowska (IV niewierna żona), H. Arkawin (Krasawica) i Br. Dąbrowski (Prolog). Recenzenci pozytywnie ocenili dekoracje S. Jarockiego przygotowane „według autentycznych wzorów”. Boelkemu zarzucali, że niedbale opracował tekst, że król słyszał warczące psy, niesłyszalne z widowni, że wrzawa tłumu też nie dochodziła do uszu widzów itd. Zarzucano aktorom, że odbiegali od tradycji. Mimo to spektakl powtarzano 11 razy.

14.10.1923

w Teatrze Polskim wystawiano „Warszawiankę” z okazji sprowadzenia zwłok generałów Wybickiego, Kosińskiego, Niegolewskiego. Obsada: H. Arkawin (Maria), Z. Biesiadecki (Młody oficer), J. Biesiadecka (Anna), J. Strachocki (Chłopicki), M. Bogusławski



WESELE Teatr Polski, 31.10.1924 r. — B. Ludwiżanka (Isia) i R. Gnatkowski (Chochol)

(Wiarus), W. Stoma (Skrzynecki) i in. Spektakl uzupełnił fragment IX sceny „Legionu”.

31.10.1924

Teatr Polski wznowił „Wesele” w reżyserii W. Ryszkowskiego (który w krakowskiej prapremierze grał Muzykanta pod pseudonimem Janczewskiego) i dekoracjach S. Jarockiego. Obsada: M. Bogusławski (Gospodarz), J. Sachnowska (Gospodyni), T. Chmielewski (Pan Młody), J. Biesiadecka (Panna Młoda), B. Wojciechowska (Marysia), B. Rosiński (Dziad), Z. Biesiadecki (Jasiek), M. Szpakiewicz (Poeta), J. Nowacki (Dziennikarz), Z. Noskowski (Nos), J. Opieński (Książd), H. Czechowska (Maryna), Z. Wierzejewska (Radezyni), Wł. Stoma (Czepiec), M. Czerniakowa (Czepcowa), A. Królikowska (Klimina), Br. Dąbrowski (Kuba), M. Piotrowski (Zyd), N. Młodziejowska (Rachel), B. Ludwiżanka (Isia), R. Gantkowski (Chochol), J. Opieński (Widmo), W. Ryszkowski (Stańczyk), F. Ryll (Upiór), R. Boelke (Wernyhora). Recenzenci zgłaszali wiele zastrzeżeń: Stefan Papée (Przegląd Poranny) narzekał, że spopolitowano postać Racheli, że nie snuła się jak uroczy zjawisko po scenie, ale zasiadała do stołu, wygłaszając wiersz: „ach ta chata rozśpiewana” jak „apostrofe do półmisków!” Dalej, że w finale „chłopi mieli kosy, natomiast szable, flinty i pistolety, które według Wyspiańskiego mają pochwyćci panowie, wisiały spokojnie na ścianach”. Chwalono M. Szpakiewiczza, J. Biesiadecką, T. Chmielewskiego, Z. Biesiadeckiego. 21 spektakli.

29.11.1927

w Teatrze Polskim odbyła się premiera „Nocy Listopadowej” w reż. Stanisławy Wysockiej i dekoracjach Stanisława Jarockiego z muzyką Lucjana Marcewskiego.

Dr Jerzy Koller ganił scenografię, że pokazała „koszmarny obraz jakiegoś miasta, stosowny może do „Dzieje grzechu” lub jakiejś innej tragedii współczesnej, a nie do „Nocy Listopadowej” gdzie Krakowskie Przedmieście jest współczynnikiem artystycznym i treściowym utworu. W obsadzie wyróżniono: St. Wysocką (Pallas), której głos „miał spiżową moc dzwonu”, J. Biesiadecką (Kora) i N. Młodziejowską (Demeter).

„Scena Kory i Demeter należała do szczytowych momentów przedstawienia pisał Koller — a Kondrath (Makrot i Satyr) zarobił rzetelnie na awans, zasłużył co najmniej na podniesienie o dwie rangi w kadrach aktorskich Teatru Polskiego”. Inne ważniejsze role grały M. Godlewski (Wysocki), J. Nowacki (Wielki Książd), Z. Grabowska (Joanna), W. Bracki (Chłopicki), Z. Noskowski (Gendre i Kudlicz), K. Żbikowska (Nike Napoleonidów), E. Zampianka (Nike spod Cheronei), J. Warnecki (Le-



WESELE Teatr Polski, 5.10.1933 r. — A. Królikowska
(Rachel) i S. Smoczyński (Poeta)

lewe), M. Bogusławski (Kuruta), T. Chmielewski (Potocki), A. Rodziewicz (Gendre Młody). 13 spektakli.

26.11.1932

odbyła się w Teatrze Polskim premiera „Akropolis”. Reżyserem był ówczesny dyrektor teatru Teofil Trzciański, który już w roku 1923 myślał o wystawieniu tego dramatu na Wawelu „jako kombinację żywego słowa i filmu” Zofia i Kazimierz Braunowie w swej monografii o Trzciańskim piszą „Gdyby do tej premiery doszło, Trzciański wyprzedziłby Erwina Piscatora... Nie wiemy dlaczego projekt Trzciańskiego z 1923 r. nie został zrealizowany. Wiemy, że do projektu tego w roku 1932 kazala powrócić Trzciańskiemu tęsknota za utraconym Krakowem”. „Koncepcja Trzciańskiego — pisał Witold Noskowski — Wawel przedstawiony w urywkach plastycznych, za to przed każdą sceną przeżrocza artystyczne; które wprowadzają w nastrój polskiego Akropolis. Tylko w akcie II mamy za tło Wawel wznoszący się na greckim Akropolu, pokazany w sylwetce a na końcu, gdy stary Wawel runął w gruzy wynurza się na tle Wawel nowy, złocisty jako symbol Polski zmartwychwstałej”. Jedną z piękniejszych scen była wizja snu Jakubowego. Główne role grali J. Zaklicka (Klio-Aurora) wiersz w jej ustach miał dźwięk kryształu — pisał J. Koller, Z. Noskowski (Priamus), J. Sachnowska (Hekuba), J. Nowacki (Ezaw), A. Bystrzyński (Jakub), N. Młodziejowska (Noc), S. Fiszer (Tempus — Izaak), Z. Niwińska (Helena — Panna), J. Pichelski (Hektor — Harfiarz). Dekoracje według wskazówek inscenizatora opracował Zygmunt Szpingier. Przeżrocza wykonano według rysunków Wyspiańskiego i grafik Wyczółkowskiego. „W przedstawieniu tym — piszą Braunowie — Trzciański okazał się twórcą naprawdę nowoczesnym”. Jak twierdzili współcześni i jak widać dziś z perspektywy lat — „Akropolis” był najlepszym przedstawieniem zrealizowanym przez Trzciańskiego w całej jego karierze artystycznej”. Ten wybitny spektakl grany był 19 razy.

27.11.1932

w Teatrze Nowym za dyrekcji Mieczysława Rudkowskiego wystawiono „Zygmunta Augusta” w reż. Konstantego Tatarakiewicza i dekoracjach Kobrynia i Skworcoffa. W roli Barbary wystąpiła Halina Cieszkowska, „Kiedy kurtyna podniosła się — pisał dr Koller — i pani Cieszkowska ukazała się na tle ogrodu, miało się wrażenie, że to żywy obraz i niemal żalowało, kiedy artystka musiała przejść do ruchu”. S. Czajkowski grał Zygmunta, a Cz. Nardworna — Bonę. Wieczór uzupełniły fragmenty „Wyzwolenia”, „Wesela” i „Legionu”. Słowo wiążące wygłaszał A. Horwath.

30.05.1933

w Teatrze Nowym wystawiono „Cyda” w reż. K. Tarkiewicza i dekoracjach Kobrynia. Obsada: K. Tarkiewicz (Król), I. Faleńska (Inflantka), M. Pluciński (Don Gomez), H. Cieszkowska (Szimena), M. Serwiński (Don Diego), W. Bracki (Rodryg), L. Bracka (Eleonora), E. Wieczorkowska (Elwira), J. Niwiński (Don Sancho) — 7 przedstawień.



WESELE Teatr Polski, 5.10 1933 r — E. Zawistowski (Kasper), L. Brenoczny (Kasia) i J. Ziejewski (Jasiek)

5.10.1933

w Teatrze Polskim „Wesele” w reż. Ludwika Solskiego i dekoracjach Z. Szpingiera. (Otwarcie sezonu na dyrekcji R. Boelkego i M. Piotrowskiego). Obsada: L. Solski (Gospodarz, po ośmiu przedstawieniach J. Tyleżyński), M. Pluciński (Pan Młody), Z. Kislinzanka (Panna Młoda), T. Koronkiewicz (Marysia), A. Bilski (Wojtek), W. Rolicz (Ojciec), K. Korecki (Dziad i Chochol), J. Ziejewski (Poeta), K. Przysański (Dziennikarz), Z. Noskowski (Nos), M. Piotrowski (Książd), L. Zielińska (Maryna), J. Sachnowska (Radczyńni), W. Niedziałkowska (Zofia), A. Zasadzianka (Haneczka), R. Boelke (Czepiec), Wasilewska (Czepcowa), H. Czarnecka (Klimina), I. Brenoczny (Kasia), Z. Nowakowski (Kuba i Upiór), R. Górowski (Zyd), A. Królikowska (Rachel), T. Ko-

strzeński (Muzykant), M. Peliński (Widmo), M. Bogusławski (Rycerz Czarny) W. Hańcza (Wernyhora). 20 przedstawień.

3.05.1935

„Cyd” w Teatrze Polskim. Reż. K. Korecki scen. Z. Szpingier. W. Hańcza (Król), Pawłowska (Inflantka), Z. Małynicz (Szimena), K. Przysański (Don Gomez), W. Konarski (Don Diego), J. Ziejewski (Rodryg), A. Zasadzianka (Eleonora), H. Chaniecka (Elwira), K. Korecki (Prolog). 2 spektakle.

24.01.1936

„Bolesław Śmiały” w Teatrze Polskim. Reż. H. Arkawin. Scen. Z. Szpingier. „Dyr. Boelke — pisał dr Koller — jest może dziś w całej Polsce najlepszym dziedzicem roli Śmiałego. Malarsko, głosowo przedstawia takie walory, których dziś już nawet Węgrzyn nie prezentuje. Rolę tę gra za trzecim nawrotem, postać zrosła się z nim, mężniała, rozwijała się latami i przeżyciami”.

Superlatywami obdarza krytyk również W. Hańczę (Biskup), M. Bogusławskiego (Rapsod), H. Chaniecką (Krasawica), H. Arkawin (Prolog i jedną z niewiernych żon), K. Żbikowską (Królowa). 14 przedstawień.

10.09.1936

„Wyzwolenie” w Teatrze Polskim. Reżyser anonimowy (Roman Zawistowski). Scenograf Z. Szpingier. Jerzy Koller pisał w recenzji „Pierwsze słowo należy się reżyserowi, jakkolwiek nazwiska nie wymieniono i jakkolwiek wiemy dlaczego tak się stało i o kogo chodzi. „Wyzwolenie” dowiodło nam raz jeszcze, że ten kto je przygotował jest reżyserem z urodzenia, umie bardzo wiele, bez względu czy ma prawo swego syndykatu do podpisania się na afiszu”. Obsada: Bronisław Dąbrowski (Konrad — J. Koller podkreślił „wielkie walory roli zasługującej na miano kreacji”), E. Labuńska (Harfiarka), Z. Noskowski (Samotnik), E. Szupelak — Gliński (Reżyser), B. Ludwizanka (Wróżka), W. Konarski (Starzec), B. Roslan (Karmazyn), J. Porębska i A. Zasadzianka (Córki), K. Pałowski (Holysz), W. Hańcza (Geniusz), S. Jaworski (Prezes), W. Rolicz (Przewodnik), E. Żbikowska (Hestia), M. Pluciński (Kaznodzieja), M. Bogusławski (Prymas), E. Baryka (Mówca), M. Piotrowski (Ojciec), R. Kierczyński (Słowo Poety) — 10 przedstawień.

1.02.1936

„Cyd” w Teatrze Polskim. Reż. R. Boelke. Scen. Z. Szpingier, Z. Noskowski (Król), Z. Gryf — Olszewska (Inflantka), J. Jabłonowska (Szimena), R. Boelke (Rodryg) — 2 przedstawienia.



BOLESŁAW ŚMIAŁY Teatr Polski, 24.1.1936 r. —
scena zbiorowa

1.02.1946

„Wesele” w Teatrze Polskim za dyrekcji Władysława Stomy. Reż. Wł. Stoma, scen. J. Piasecki. Muzyka J. Młodziejowski. Obsada: M. Serwiński (Gospodarz), H. Czechowska (Gospodyni), O. Jacewicz (Pan Młody), O. Bielska (Panna Młoda), J. Marisówna (Marysia), J. Niewęglowski (Wojtek), A. Dzwonkowski (Dziad), M. Jasiecki (Jasiek), Z. Wojdan (Kasper), L. Stępowski (Poeta), K. Przysański (Dziennikarz), Z. Noskowski (Nos), R. Dreń (Ksiądz), I. Zuchowicz (Maryna), A. Podgórska (Radczyń), H. Ziółkowska (Haneczka), K. Wichniarz (Czepiec — gościnnie), K. Żbikowska (Czeczowa), B. Wojciechowska (Klimina), I. Jaglarzowa (Kasia), A. Kuryłło (Kuba), W. Neubelt (Żyd), Z. Barwińska (Rachel), T. Łuczak (Muzykant, *** (Chochół), *** (Widmo), St. Drewicz (Stańczyk), J. Warmiński (Czarny Rycerz), J. Andrzejewski (Upiór), L. Dytrych (Wernyhora). 62 przedstawienia — 27.084 widzów.

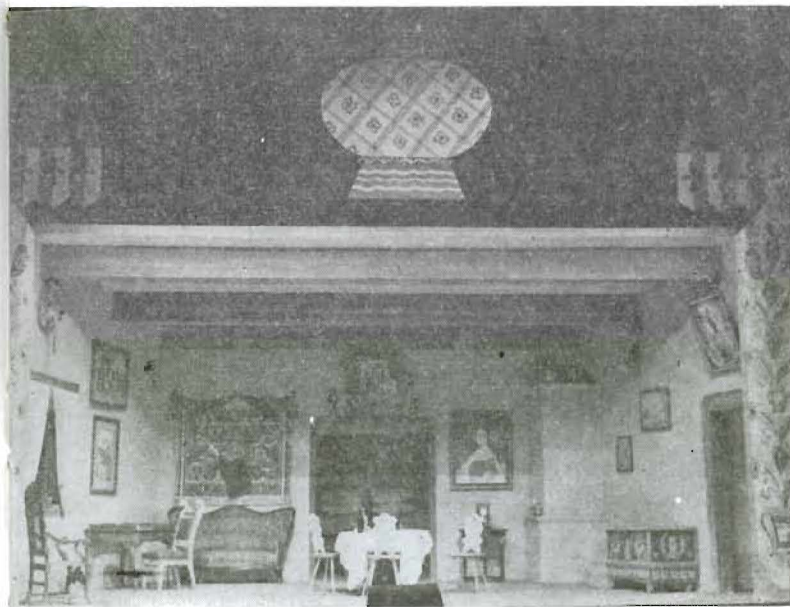
11.02.1956

„Cyd” w Teatrze Polskim (za dyrekcji Aleksandra Gąssowskiego). Reż. R. Sobolewski. Scenografia: Karol Frycz. Muzyka: Ryszard Gardo. W roli Szimeny gościnnie Nina Andrycz. Obsada: A. Gąssowski i Ł. Rabski (Prolog), J. Mazanek i Z. Kuźniar (Król), J. Marisówna i T. Waškowska (Inflantka), J. Chodacki (Don Gomez), Nina Andrycz i B. Frejtażanka

(Szimena), K. Przysański (Don Diego), M. Pluciński (Rodryg), M. Bystrzyńska i I. Osuchowska (Eleonora), W. Bykowska (Elwira), R. Sobolewski i J. Strumiński (Don Sancho), M. Aleksandrowicz (Don Arias), B. Ciesielski (Don Alonzo), D. Czapkówna (Paź). 64 przedstawienia — 30.406 widzów.

14.02.1959

„Wesele” w Teatrze Polskim za dyrekcji Ireny i Tadeusza Byrskich. Reż. T. Byrski. Scenografia: Piotr Potworowski. Muzyka: Tadeusz Szeligowski. Obsada: W. Głębik (Gospodarz), M. Górzyńska — Miedzińska (Gospodyni), S. Niwiński (Pan Młody), A. Ciepiewska i J. Ratajska (Panna Młoda), A. Pewnieka (Marysia), J. Kordowski (Ojciec), M. Boriniński i K. Lastawiecki (Wojtek), M. Dąbrowski i Z. Kuźniar (Jasiek), L. Detkowski (Dziad), M. Okopiński (Poeta), E. Robaczewski (Kasper), E. Kotarski (Nos), A. Antkowiak (Dziennikarz), H. Górzyńska i I. Maślińska (Maryna), M. Aleksandrowicz (Ksiądz), S. Mazarekówna (Radczyń), Z. Żelazewska (Zosia), W. Elbińska (Haneczka), S. Czyżewski (Czepiec), J. Wolska (Czeczowa), B. Orszańska (Klimina), H. Dobrzanka (Kasia), M. Dąbrowski i Z. Kuźniar (Staszek), H. Olszewski (Kuba), S. Płonka —



WESELE Teatr Polski, 1.02.1946 r. — scenografia
J. Piaseckiego

Fiszer (Żyd), B. Frejtażanka i T. Waškowska (Rachel, J. Zembruski (Muzykant), *** (Isia), Z. Graczyk (Chochół), M. Borniński i K. Łastawiecki (Widmo), W. Ziemiński (Stańczyk), J. Kozłowski (Rycerz Czarny), S. Sliwiński (Upiór), K. Przysański (Wernyhora), 64 przedstawienia — 26.000 widzów.

Włodzimierz Odojewski pisał wówczas: „Poznańskie przedstawienie „Wesela” było napewno jednym z poważniejszych wydarzeń, jakie miały miejsce w bieżącym sezonie w teatrze polskim. W swym antytradycjonalizmie posunięte dużo dalej niż wszystkie dotychczasowe inscenizacje, zrywające dość zasadniczo z wizją poety, wyrażoną w didaskaliach w swej koncepcji nie nawiązując ani do regionalizującej, rodzajowo-szopkowej tradycji krakowskiej, ani do psychologiczno-naturalistycznej tradycji warszawskiej, było prowokującym niemal ukazaniem publiczności Wyspiańskiego jak gdyby nowego, nie tego lekturowego, mającego swą uświęconą już kartę historii, literatury narodowej; ale Wyspiańskiego na wskroś współczesnego — gniewającego, wzruszającego, pobudzającego do myślenia i pozwalającego dzisiejszemu widzowi zrozumieć i zgłębić dzisiejszość. Inscenizacyjna aktualizacja, wzbogacenie malarskie o doświadczenia dzisiejszych czasów, całkowite oderwanie „Wesela” od atmosfery



WESELE Teatr Polski, 1.02.1946 r. — O. Jacewicz (Pan Młody), R. Dereń (Ksiądz) i O. Bielska (Panna Młoda)



WESELE Teatr Polski, 14.02.1959 r. — M. Okopiński (Poeta), St. Niwiński (Pan Młody) i J. Ratajska (Panna Młoda)

bronowickiego wesela — wszystko to sprawiło, że tekst zabrzmiał wieloznacznie, że jego związki z problematyką ogólnonarodową, zdawałoby się, już historyczne, nagle stały się dzisiejsze. Zapalny problem tej sztuki: „niemożności” i „możliwości” ukazany został również całkiem współcześnie. Słowem „dzisiejszość” i „współczesność” świadomie odmienniam we wszystkich przypadkach. Od dzisiejszości bowiem, od jej pojmowania bierze swój początek koncepcja inscenizacyjna realizatorów poznańskiego przedstawienia, Tadeusza Byrskiego, Piotra Potworowskiego i Tadeusza Szeligowskiego. Koncepcja, w której — trzeba to zaznaczyć na wstępie — realizatorzy pozostali jak najbardziej uczciwie wierni tekstowi”.

Zupełnie inaczej oceniał tę realizację Lesław Eustachiewicz w recenzji zatytułowanej „Spór o „Wesele” trwa”: W centrum sporu stoi koncepcja reżyserska — nowatorska, ciekawa, ale skierowana pod fałszywym adresem. Żałować należy, że przedmiotem takiego właśnie eksperymentu nie jest np. „Achilles” lub „Legion”.

„Wesela” natomiast nie można odzierać z jego chropowatej powłoki historiozoficznej, nie można wyrywać z realistycznych ram genezy. Wielkością „Wesela” jest ukazanie w ściśle konkretnym miejscu i czasie głębokich i dalekosiężnych perspektyw historii. Takie perspektywy dostrzegła jednak z zarysowała myśl poety w niepowtarzalnym powiązaniu z drobnymi realizmami współczesnej mu epoki. To też inscenizacja „Wesela” nie powinna formalnie przekształcać jego fundamentów. Nie jest tu możliwy ten rodzaj stylizacyjnej sublimacji, który pozwala „Makbeta” grać we fraku.

16.03.1959

„Wieczór Wyspiańskiego” w Teatrze Polskim — z udziałem Jacka Wesczerowicza, Haliny Kossobudzkiej i Ignacego Gogolewskiego.

2.10.1966

„Wyzwolenie” w Teatrze Polskim za dyrekcji Marka Okopińskiego. Reż. M. Okopiński. Scen. St. Bakowski. Obsada: A. Adamczewski i Z. Wardejn (Konrad), T. Wojtych (Reżyser i Maska XVI), D. Balička (Muza), A. Makowiecki (Karmazyn i Maska V), H. Olszewski (Hołysz i Maska XVIII), Z. Zachariusz (Prezes i Maska II), P. Wypart (Przewodnik i Maska IX), W. Nowosielski (Mówca, Maska VIII i Młody Aktor), S. Owoc (Ojciec, Stary Aktor i Maska III), L. Dąbrowski (Syn i Maska XX), N. Grudnik (Harfiarka), E. Warzecha (Samotnik i Maska IV), S. Szreniawski (Echo, Kaznodzieja i Maska XI), M. Mirski (Starzec i Maska XVII), H. Machalica (Prymas i Maska XIX), S. Pietraszewski (Geniusz i Maska X).



WESELE Teatr Polski, 14.02.1959 r. — St. Czyżewski (Czeptec) i J. Zembrzusi (Muzykant)

O spektaklu tym pisał Olgierd Błażewicz („Głos Wielkopolski”) w recenzji zatytułowanej „Żywe i martwe „Wyzwolenie”: Poznański spektakl „Wyzwolenia” zaczyna się bardzo pomyślnie. Pierwszą scenę ma zwartą, zrozumiałą. Ma efektowną scenografię, surową i malarską zarazem, efektowną, a jeszcze nie efekciarską. Rozmowa z maskami przynosi jednak załamanie. Jest długa i trudna, słucha się jej już z pewnymi oporami. Po niej przedstawienie blednie i przygasa, staje się coraz bardziej martwe i koturnowe. Niepowodzeń czy raczej niewspółczesności brzmienia „Wyzwolenia” w Poznaniu trzeba szukać przede wszystkim w aktorstwie. Okopiński postawił na aktora. Dał mu jednak zbyt wiele tekstu, a za mało sytuacji, okazji do grania. Zapropował spektakl statyczny, „surowy”, wybitnie tekstowy. Pozostawił przez cały długi akt Konrada sam na sam z widownią. Usunął w cień maski i skarykaturował. Ciężarowi tak pojętej roli Konrada nie wielu aktorów w Polsce mogłaby podolać. W znacznej części nie podolali jej też nasi młodzi aktorzy: Andrzej Adameczewski i Zdzisław Wardejn. Adameczewski zagrał rolę Konrada szaro i bezbarwnie, recytatorsko.

Wardejn bardziej agresywnie, gniewnie i współcześnie, ale jeszcze nie na tyle, aby móc utrzymać zainteresowanie widowni dość zawilim stylistycznie tekstem.

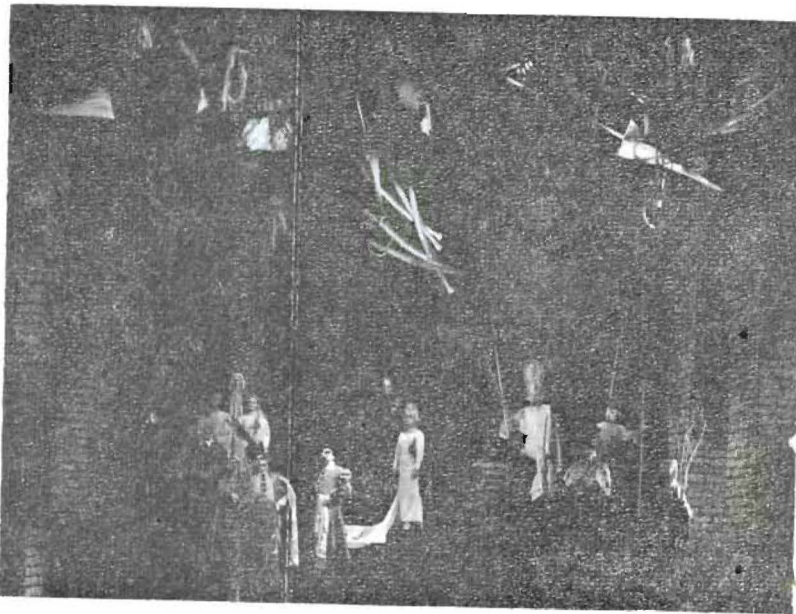
Szczepan Gąssowski pisał w „Gazecie Poznańskiej”, że... „wersja Okopińskiego na ogół dość wier-na jest Wyspiańskiemu. Intencje wyeksponowania na pierwszy plan dramatu politycznego pozostały — co jest zupełnie oczywiste — ale tekst zachował jak-kaś „przyzwoitą” ciągłość. Zabiegi w tym kierunku polegają na ukameralnieniu widowiska, na usunięciu szeregu scen, postaci, które tej koncepcji przeszkadzały. Sens poznańskiej inscenizacji wydaje się czytelny i konsekwentnie eliminuje gmatwaniny myślo-we partii mętnawych, mistycyzujący, młodopolski belkot, rezygnuje z wieloplanowości akcji. Tekst uwolniony od szeregu wątków nabiera wyraźniej-szej wymowy politycznego pamfletu”.

27.04.1968

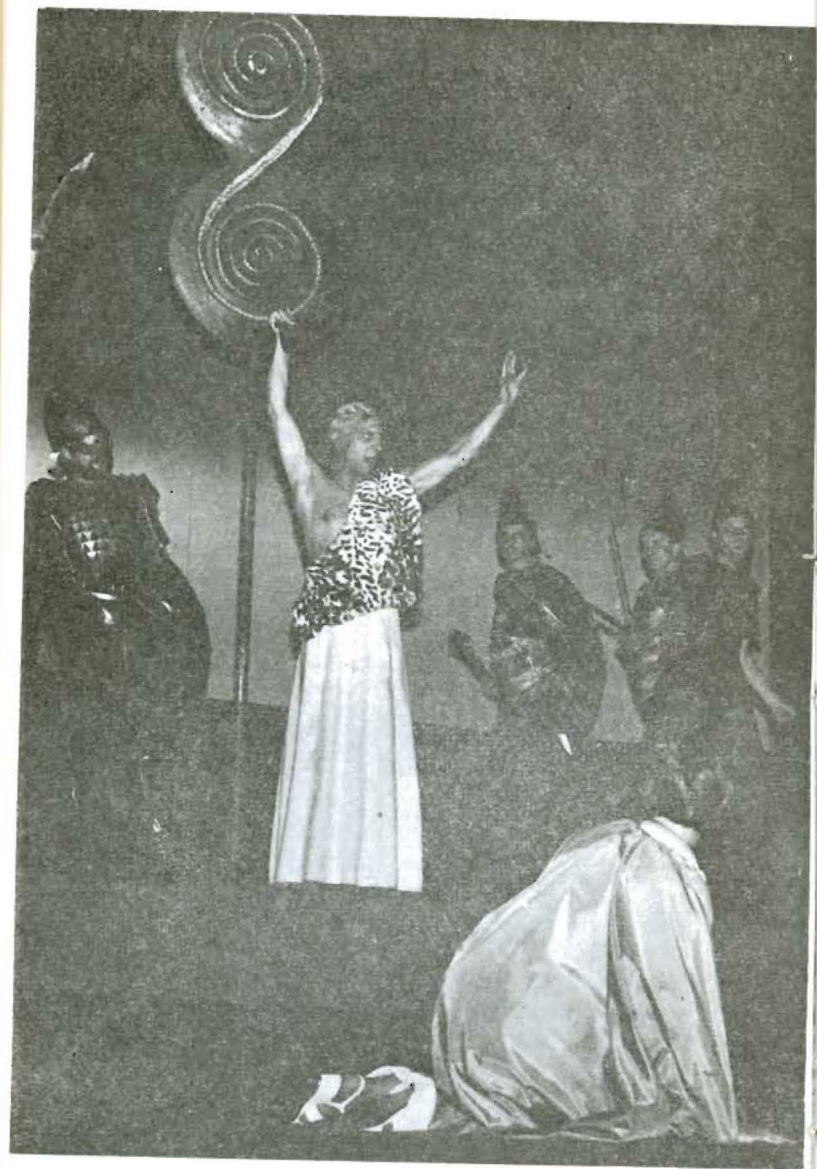
„Achilles” w Teatrze Polskim za dyrekcji Jerzego Zegałskiego. Reż. J. Zegałski. Dekoracje J. Kosiński. Kostiumy: B. Jankowska. Muzyka: R. Gardo. Obsada: H. Machalica (Achilles), W. Gryń (Agamemnon), H. Olszewski (Ofiarnik), T. Gochna (Odys), Z. Stawarz (Chryzes), E. Hardock (Chryzeis), J. Ibel (Menelaos), W. Nowosielski (Ajas), St. Szreniawski (Diomedes), T. Wojtych (Terystes), D. Wilowicz (Pallas), R. Redlińska (Noc), A. Saar (Marsjasz), D. Ba-licka (Bryzeis), A. Richter (Patroklos), N. Grudnik (Pentezilea), R. Jakubowicz (Rezos), R. Redlińska (Dziewczyna), A. Lipnicka (Dziewka), M. Mirski (Priam), J. Greber (Parys), A. Juszczyk (Hektor), J. Ratajska (Hekabe), S. Kwaśniewska (Kassandra), N. Grudnik (Afrodite), S. Drewicz (Laokoon), J. Marisówna (Andromaka), T. Waškowska (Erynnis), I. Maślińska (Tetyś).

Szczepan Gąssowski z „Gazety Poznańskiej” pisał wówczas: „konfrontacja wersji scenicznej „Achilleis” z tekstem oryginału przemawia raczej za ukła-dem scen zaproponowanych przez Zegałskiego, mimo że przecież wizja Wyspiańskiego zakreśla o wie-le bogatszą skalę scenicznego żywiołu i ruchu, bar-wy, dźwięku.

Jest to w zamierzeniu widowisko monumentalne, gdzie konstrukcja formalna mocno wspiera intelek-tualną warstwę dramatu. Nie też dziwnego, że za-myśl ten realizował Schiller zgodnie ze swoją kon-cepcją teatru ogromnego. Oczywiście poznańskie przedstawienie już w założeniu odbiega od tenden-cji widowiskowych i rozgrywa się w wymiarach bar-dziej kameralnych. Stąd jego dyskursywność: jest więc jakimś ustawicznym zmaganiem się Achillesa z samym sobą. Za otoczeniem kładzie nacisk na wal-kę wewnętrzną człowieka o sens istnienia i czynu w układzie sił, w którym toczy się niesprawiedli-wa walka napadniętych z napadniętymi. I może zbyt-nie wyeksponowanie tej dyskursywności inte-ktualnego nurtu dzieła sprawiło, że przedstawi-enie emocjonalnie nie angażuje widza.



WYZWOLENIE Teatr Polski, 22.10.1966 r — scena zbiorowa



ACHILLEIS Teatr Polski, 27.04.1968 r. — H. Machalica (Achilles) i Zb. Stawarz (Chryzós)

Olgierd Błażewicz („Głos Wielkopolski”), punktując pewne niedostatki spektaklu, zwracał uwagę na scenografię jako niewątpliwie najlepszy element spektaklu, (recenzja zatytułowana jest „Achilleis”, czyli zwycięstwo scenografa): ... Przedstawienie w Teatrze Polskim jest jednak, trzeba to przyznać, bardzo efektowne. Jest potężne bogate monumentalne, ale martwe.

Nie odczuwa się w tym spektaklu prób uwspółcześnienia starożytnej wojny, prób powiązania postaci Achillesa ze sprawami polskimi, tak mocno przecież zdającymi się tkwić w genezie powstania samego utworu... Z wielkiej partytury historycznej i wielkiego w zamyśle poety dramatu o polskim romantycznym Achillesie powstał, niejako mimo wszystko właściwie tylko bryk „Iliady”... To, że spektakl ten mimo tylu braków nazwać można wybitnym i ciekawym, przede wszystkim zapisać trzeba na konto scenografa...

... Jan Kosiński zaprojektował dekoracje odbiegające od tego, co obecnie jest modne w polskiej scenografii. Odszedł od traktowania sceny w kategoriach malarskich, w konwencji estetycznej obrazu. Poszedł na monumentalizm, na przestrzenność miejsca akcji, postawił na architekturę, zaniedbywaną obecnie w polskiej scenografii. Oparł swoje przedstawienie na bogactwie odson, bogactwie pomysłów, point plastycznych...”

15.02.1969

„Klątwa” w Teatrze Polskim za dyrekcji Jerzego Zegalskiego. Reż. I. Cywińska — Adamska. Scen. Z. Bednarowicz. Muzyka: R. Gardo. Obsada: H. Machalica (Ksiądz), A. Juszczyk (Soltys), Z. Starski (Dzwonnik), L. Dąbrowski (Parobek), W. Gryń (Pustelnik), K. Nogajówna (Młoda), B. Frejtażanka (Matka), E. Hardock (Dziewka), M. Bystrzyńska, B. Janiszewska, J. Imieńska, A. Królikowska, J. Maisówna, I. Olecka, A. Pewnicka, D. Witowicz, S. Drewnicz, A. Iwaniec, M. Mirski, W. Nowicki, T. Wojtych (Chór).

O spektaklu tym pisał Olgierd Błażewicz w „Głosie Wielkopolskim”: ...„Izabela Cywińska-Adamska, reżyser poznańskiego przedstawienia zdecydowała się na kompromis. Ma więc ten spektakl coś z klasycznego teatru, zachowuje jednak także swe naturalistyczne podłoże, wyczyszczone jednak z elementów rodzajowych, z konkretnej stylizacji na ludowo.

W efekcie powstał spektakl monumentalny, nieco koturnowy, interesujący, przy czym zainteresowanie nim rośnie na widowni w miarę upływu spektaklu.

Pierwsza scena sprawia najmniej korzystne wrażenie. Budzi od razu skojarzenia, poprzez naturalizm dekoracji z płynącymi nad sceną obłokami, patos

i dosadny realizm sytuacyjny prac na roli — z naturalistyczną operą.

Bezsprzecznie „Klątwa” ma w ogóle coś z takiej opery. W miarę upływu tragedii, w miarę jak rozwija się spektakl, te skojarzenia z operą znikają jednak. Powstaje spektakl rzeczywiście teatralny. Czysty stylistycznie, bardzo jednorodny w doborze środków aktorskich. Dobry, rzeczywiście dobry ak-



KLĄTWA Teatr Polski, 15.02.1969 r. — scena zbiorowa

torsko. Dawno nie oglądaliśmy w każdym razie na poznańskiej scenie tak czysto i z taką ekspresją dramatyczną prowadzących role aktorów. Dyrekcja zostawiła zresztą do dyspozycji reżyserki grono wykonawców, które przywykliśmy uważać za reprezentacyjny garnitur poznańskiej scen: Machalica, Nogajówna, Frejtażanka, Gryń...

W programie wykorzystano materiały zawarte w

1. Tadeusz Boy-Żeleński
„O Krakowie”
W.L. Kraków 1974
2. Adam Grzymała-Siedlecki
„Na orbicie Melpomeny”
WAiF W-wa 1966
3. „Myśl teatralna Młodej Polski” antologia
WAiF W-wa 1966
4. „Wyspiański w oczach współczesnych”
red. L. Pioszewski
W.L. Kraków 1971
5. Stanisław Wyspiański
„Dziela zebrane”
W.L. Kraków
6. „Proscenium sez. 1967/68 oraz zdjęcia z archiwum Teatru Polskiego w Poznaniu

**REDAKTOR TECHNICZNY
ANDRZEJ CZARNECKI**

**KIEROWNIK WIDOWNI
JADWIGA HAJNOWSKA**

**KIEROWNIK TECHNICZNY
EWA WERKA**

**KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH
HELENA BOROWCZYK
ANTONI HASIŃSKI
PRACOWNIE KRAWIECKIE**

**ALEKSANDRA TURGUŁA
MODYSTKA**

**JAN KRUSZWICKI
PERUKARNIA**

**WŁADYSŁAW MAKOWSKI
STOLARNIA**

**DAMAZY GUZIKOWSKI
MALARNIA**

**EUGENIUSZ MARSZAŁ
PRACOWNIA DEKORACYJNO-TAPICERSKA**

**MAŁGORZATA SKRZYPCZAK
MODELARNIA**

**SYLWESTER KORZENIOWSKI
PRACOWNIA OBUWNICZA**

**FLORIAN GRODZKI
ŚLUSARNIA**

**DIONIZY GABRYSIAK
SCENA**

**TADEUSZ MOLSKI
ELEKTROTECHNIKA**

Redakcja programu:
ANDRZEJ JAKIMIEC

Redaktor techniczny:
ANDRZEJ CZARNECKI

W REPERTUARZE

J. SŁOWACKI

KORDIAN

A. CZECHOW

WIŚNIOWY SAD

J. ABRAMOW

DARZ BÓR!

F. SCHÖNTHAN – J. TUWIM

PORWANIE SABINEK

(Premiera – retro)

J. FEIFFER

MAŁE MORDERSTWA

ST. WYSPIAŃSKI

WESELE

W PRZYGOTOWANIU

Pozycje repertuaru sezonu jubileuszowego pod patronatem Związku Literatów Polskich poświęconego współczesnej dramaturgii polskiej.

CENA 20,— ZŁ

TEATR POLSKI W POZNANIU
Dyrektor i kierownik artystyczny: ROMAN KORDZIŃSKI
Kierownik literacki: JERZY S. SITO

Sezon 1975/76

Uroczysta premiera z okazji jubileuszu 100-lecia Teatru
Sobota, 27 września 1975 r. godz. 19.00

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Wesele

O s o b y

Gospodarz	— Rajmund Jakubowicz	Panna młoda	— Gabriela Sarnecka
Pan młody	— Józef Jachowicz	Wojtek	— Zbigniew Szczapiński
Marysia	— Alina Horanin	Dziad	— Zdzisław Krauze
Ojciec	— Stefan Drewicz	Kasper	— Piotr Wypart
Jasiek	— Janusz Greber	Dziennikarz	— Aleksander Błaszyk
Poeta	— Jerzy Schejbal	Ksiądz	— Włodzimierz Kłopotcki
	Andrzej Bogusz	Zosia	— Ewa Wrońska-Penkala
Nos	— Jacek Flur	Czepcowa	— Sidonia Błasińska
Maryla	— Danuta Balicka	Kasia	— Barbara Drogorób
Radczynie	— Bronisława Frejtażanka	Rachel	— Marzena Trybała-Dąbrowska
Czepiec	— Stefan Czyżewski	Kuba	— Andrzej Bogusz
Klimina	— Danuta Wiłowicz	Haneczka	— Elżbieta Ofierzyńska
Staszek	— Jarosław Jordan		uczennica Liceum Ogólnokształ-
Żyd	— Stanisław Owoc	Isia	cącego nr 2 im. H. Modrzejew-
Gospodyni	— Cecylia Putro		skiej
			— Magda Neneman
			uczennica Szkoły Podstawowej
			nr 29 im. J. Kochanowskiego

Goście weselni i chór — studenci poznańskich uczelni

O s o b y d r a m a t u

Chochoł	— Marzena Trybała-Dąbrowska
Widmo	— Zbigniew Szczapiński
Stańczyk	— Włodzimierz Kłopotcki
Hetman	— Rajmund Jakubowicz
Rycerz czarny	— Aleksander Błaszyk
Upiór	— Stefan Czyżewski
Wernyhora	— Zdzisław Krauze

Reżyseria: Roman Kordziński

Scenografia: Zbigniew Bednarowicz

Muzyka: Tadeusz Woźniak

Plastyka ruchu: Eleonora Dondajewska

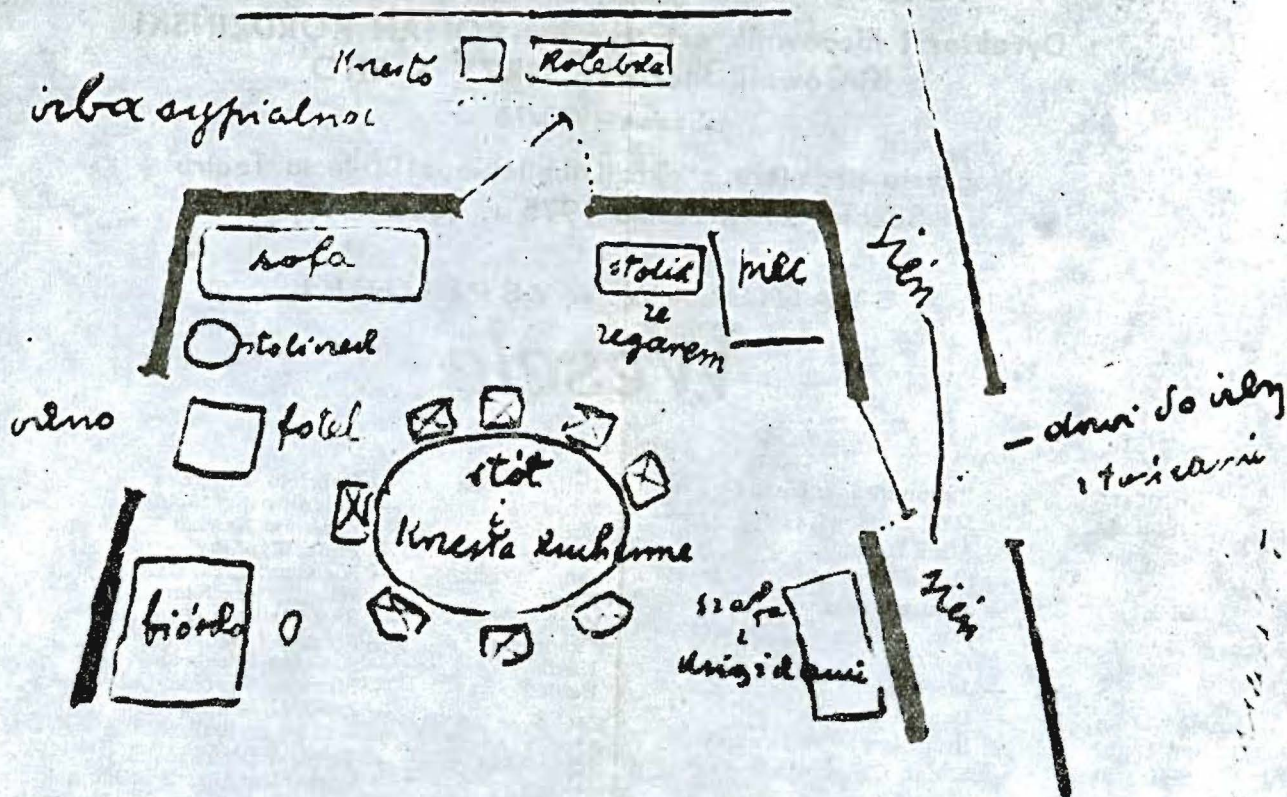
Asystenci reżysera: Janusz Greber

Włodzimierz Kłopotcki

Inspicjenci: Krystyna Zgud-Bikart

Marcin Talarczak

Sufler: Danuta Czapkówna



- irba białona ~~nie~~ błękitna, - meble stare
- nie sofa, kilka foteli.
- nie stolik o gładzi na obrzeżach siatek.
- nie drigidami w gładzi. M. Borda Ostrobramska
- nie drigidami z pręcej M. Borda Ciesielska.
- nie drigidami drigidami drigidami drigidami drigidami.