TEATR ŚLĄSKI

Bezpłatny

IM. S. WYSPIAŃSKIEGO

Rok założenia 1922

odznaczony Orderem Sztandaru Pracy I Kl.

KATOWICE

DYREKTOR ARTYSTYCZNY

JÓZEF PARA

KIEROWNIK LITERACKI

WITOLD NAWROCKI

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

SEZON 1976/1977

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
WYZWOLENIE

Osoby w kolejności pojawiania się:

Robotnicy	— HENRYK TARCZYKOWSKI WOJCIECH GÓRNIAK JERZY GŁYBIN JERZY KRÓL EUGENIUSZ SZATKOWSKI BOGDAN ZIELIŃSKI STANISŁAW PIOTROWSKI WŁADYSŁAW KOZŁOWSKI
Strażnik	— STANISŁAW KOSSOWSKI
Konrad	— JÓZEF PARA JERZY KRÓL
Reżyser	— MIECZYSŁAW ŁĘCKI
Muza	— EWA DEC
Lilla Weneda	— BOGUSŁAWA KOŻUSZNIK
Zosia	— OKSANA SZYJAN
Dziewki od pługa	— ZOFIA BAWANKIEWICZ MAŁGORZATA PIEKLUS
Karmazyn	— JERZY STATKIEWICZ
Hołysz	— BOGDAN POTOCKI
Prezes	— TADEUSZ SZANIECKI
Przodownik	— EUGENIUSZ NOWAKOWSKI
Kaznodzieja	— WIESŁAW GRABEK
Prymas	— ZBIGNIEW KORNECKI
Mówca	— ZBYSŁAW JANKOWIAK
Biskup	— MIECZYSŁAW JASIECKI
Mnich	— TADEUSZ SOBOLEWICZ
Rektor	— STANISŁAW KOSSOWSKI
hr. Henryk	— WŁADYSŁAW KORNAK
Magnat	— EUGENIUSZ SZATKOWSKI
Chłopki	— MARIA KĘBŁOWSKA BOGUSŁAWA KOŻUSZNIK KRYSTYNA MOLL EWA ŚMIAŁOWSKA
Ojciec	— WŁADYSŁAW KOZŁOWSKI STANISŁAW PIOTROWSKI
Syn	— JERZY GŁYBIN
Harfiarka	— MAŁGORZATA PIEKLUS
Samotnik	— BOGDAN KRAŚKIEWICZ
Echo	— ADAM KOPCIUSZEWSKI
Wróżka	— ZOFIA BAWANKIEWICZ
Geniusz	— EMIR BUCZACKI
Maski	— ZBIGNIEW KORNECKI TADEUSZ SZANECKI TADEUSZ SOBOLEWICZ BOGDAN ZIELIŃSKI JERZY STATKIEWICZ BOGDAN POTOCKI ZBYSŁAW JANKOWIAK WIESŁAW GRABEK WŁADYSŁAW KOZŁOWSKI
Kobieta nad kołyską	— MARIA KĘBŁOWSKA
Hestia	— KRYSTYNA MOLL
Starzec	— EUGENIUSZ SZATKOWSKI
Córki	— OKSANA SZYJAN MAŁGORZATA PIEKLUS
Redaktor	— BOGDAN KRAŚKIEWICZ
Stary aktor	— MIECZYSŁAW JASIECKI
Matka (postać wprowadzona)	— ZOFIA TRUSZKOWSKA
Rekwizytor	— JERZY KRÓL
Ksiądz	— JERZY KOZŁOWSKI
Husaria	— ADAM WOLAŃCZYK

Inscenizacja i reżyseria
JÓZEF PARA

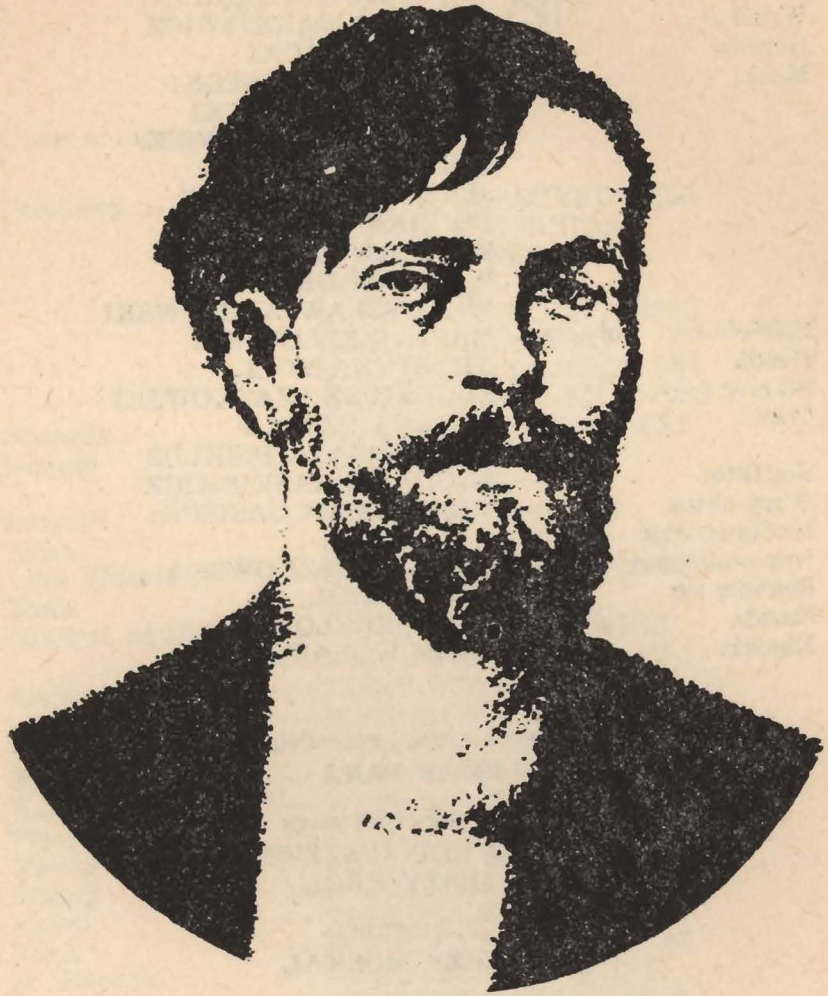
Asystenci reżysera
ADAM KOPCIUSZEWSKI
JERZY KRÓL

Scenografia
JERZY MOSKAL

Kostiumy
DANUTA KNOSAŁA

Muzyka
EDWARD BOGUSŁAWSKI

Choreografia
HENRYK DUDA



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

● ● ●

(...) Słusznie powiedział Stanisław Brzozowski, że Wyspiański tylko wtedy myśli jasno i logicznie, kiedy myśli kształtami i obrazami.

Dzięki temu symbole Wyspiańskiego nie są jedynie chwytem literackim pełniącym funkcję dekoracji, ale niejako organicznie, w sposób konieczny wynikają z jego myśli i koncepcji artystycznych. Rola ich nie ogranicza się zatem do tłumaczenia myśli na język plastyczny, do przekazywania w sposób zmysłowy pewnych wartości duchowych. Bo kiedykolwiek Wyspiański dochodzi na drodze poznania intuicyjnego do jakichś uogólnień, zawsze wyniki przemyśleń narzucają mu się w postaci symbolu. I dlatego też, w przeciwieństwie do mdłych — może i poetycznych, wyrafinowanych wdzięcznych czy nawet wzruszających, ale przecież mdłych — symboli szkoły modernistycznej, symbole Wyspiańskiego żyją.

A cały ten proces nabiera jeszcze intensywności dlatego, że tak często — niemal zawsze — — rozwija się u Wyspiańskiego wedle prawideł snu.

Zwróćmy uwagę, przecież nawet wtedy, kiedy pragnie odsłonić najgłębszą tajemnicę psychiczną którejś z „rzeczywistych" postaci dramatu, niewidoczną „harpię", która opanowała jej duszę, która ją dręczy i kieruje jej postępo-

waniem, nawet wtedy ucieka się do charakterystyki zewnętrznej. Odwołuje się do kształtów istniejących i dobrze znanych. Gdzieś się je widziało, potem zapadły pod próg świadomości, a teraz ożywają nagle życiem pozornie samoistnym. Nie ma w nich nic przerażającego, pojawiają się obojętne niby martwe przedmioty ze snu czy znienacka powracające wspomnienie.

To nie tylko wynik wyboru artystycznego ani żaden „chwyt" literacki, choćby i w najlepszym znaczeniu tego słowa. Świadczy o tym najlepiej uprzywilejowane miejsce, jakie pośród jego tematów zajmują układy charakterystyczne dla koszmaru, zmory dręczącej wyobraźnię we śnie. Rozszalałe konie tratują go kopytami, unosi łódź Charona, na której dziobie majaczy jakaś postać ogromna i przerażająca. A obok scen-koszmarów pojawi się cały dramat-sen, jak choćby Akropolis, utwór, o „konstrukcji" snu, nanizanego z wielu epizodów snu, którego rozmaite wizje skupiają się wokół jedynej tęsknoty przenikającej uśpionego. Zakotwiczone w pamięci wzrokowej wszystkie przybierają tę samą postać: katedry wawelskiej z tłumem posągów, kaplic, grobowców i gobelinów.

Nie jest więc również przypadkiem, że akcja tylu utworów Wyspiańskiego rozgrywa się w nocy. Można by zaryzykować twierdzenie, że największe dramaty Wyspiańskiego — to zawsze duchowa przygoda jednej nocy. Może to być noc wiosenna, kiedy soki zaczynają żywiej krążyć w przyrodzie, pełnej niejasnego niepokoju odrodzenia. Ale przede wszsytkim wietrzna i mglista noc listopadowa, która przypadła w roku szczególnie podatnym na czary. Dziwna dekoracja: roboty w polu zakończone, rola szara i zdeptana, tylko ziarno jesienne drzemie pod ziemią, przygotowując się na swe doczesne zmartwychwstanie — jedyny błysk nadziei na scenie pustej i ogołoconej z rekwizytów. Osobliwa pora, kiedy ludzie wyzwalają się z kieratu codziennej pracy, wyzbywają pokory, z jaką ulegali drobnym troskom i prostują się gotowi na spotkanie wizji idei i namietności. Usposobieni do zadumy, chętnie zamyślają się nad losem własnym i całej gromady.

Stąd również dziwna melancholia przenikająca jego dramaty. Tragiczna atmosfera *Wesela* — jak słusznie powiedział Lack — można wytłumaczyć tą prostą prawdą, że często z rana czujemy niezwykle silnie, jak trudno się nam opędzić od widziadeł snu.

Otóż „widmowe" ujęcie postaci pozwoliło Wyspiańskiemu osiągnąć najprostszą drogą cel, do którego zdążał tak wyrwale, umuzycznienie dramatu, wykrzesanie ze słowa pisanego odpowiedników „pełnej dramatyczności", którą w odczuciu jego pokolenia stanowiła opera wagnerowska. Z początku marzył o rozwiązaniach bardziej tradycyjnych. Zamierzał po prostu opatrywać swoje teksty muzyką skomponowaną przez kogoś innego (Opieńskiego). Później, kiedy nabrał ambicji, żeby tworzyć dzieła samowystarczalne, zaczął wprowadzać do nich: piosenkę ludową (*Wesele*), tam-tam i dzwony (*Wyzwolenie*), pieśń narodową i fortepian (*Warszawianka*). Począł wreszcie nasycać język poetycki onomatopeją, aliteracjami, refrenami i nadawać swoim wierszom schemat dobitnie zaznaczonego układu rytmicznego. Ale odkryciem najdonioślejszym, którego dokonał w trakcie tych poszukiwań, było zmieszanie postaci „rzeczywistych" z historycznymi czy mitologicznymi. Pomysł naprawdę twórczy, efekty niezwykłej mocy i subtelności zarazem. Wyspiański mógł bowiem korzystać z tych kombinacji niczym z tematów muzycznych, rozwijając je i przeplatając a „rzeczywistość", którą przedstawiał, wzbogacił o nowy, dziwny i pociągający wymiar, odsłaniający naszej wyobraźni świat nierzeczywisty, pełen nieskończonego, niepochwytnego czaru, narastającego jak muzyka.

Zastosowanie w dramacie tak wielkiej rozmaitości środków artystycznych przyniosło korzyści nieobliczalne. Ujęcie wielu postaci czy nawet scen w postaci wizji sennych pozwoliło Wyspiańskiemu pogodzić dwie wartości zdawałoby się nie do pogodzenia: monumentalizm — z atmosferą gorączkowego po prostu napięcia, które przesyca jego dramaty. Pozwoliło mu wreszcie pobudzić po jego myśli wyobraźnię widza (czy też czytelnika) — w sposób dynamiczny. Wyspiański cudownie zrozumiał, że istnieje wielka sztuka niezwykle bogata, bo wzbogacająca, sztuka, która nie deklamuje, ale podpowiada, a dzięki temu, potrącając jakąś strunę w duszy słuchacza, wydobywa szczególnie zróżnicowane i długo pobrzmiewające tony harmoniczne. Cóż za triumf w porównaniu z naturalizmem i opisowością pisarzy, którzy uważali za swój obowiązek mówić wszystko do najdrobniejszych szczegółów! [...]

C. Backvis: *Wyspiański i polska koncepcja dramatu.* „Pamiętnik Teatralny" 1957 z. 3—4, s. 423—426)

JÓZEF PARA W ROLI KONRADA

Fot. Zdzisław Mozer

STANISŁAW BRZOZOWSKI

BUDOWNICZY DUMY NARODU

(...) Sztuka — to słowo brzmiało także na mogile sędziego, który odszedł w wieczność. Odszedł! Kto z nas ośmieli się powiedzieć, że z nas wyrósł i z nami żył Wyspiański? Przechodziły przecież nad naszymi głowami jego słowa i czuliśmy, że jest w nich duch dali, wielkie tchnienie dziejów, głębia walczącego o los swój wobec przeznaczenia człowieka. Wyspiańskiego wykarmiła duma, myśli jego przechodziły z podniesionym czołem, pancerne, przed niczym nie drżące. Szły z tej dziedziny, gdzie przebywa, przeszłość i przyszłość jednoczy duch twórczy. Władał słowem, to jest duszą narodu, zgłębiającą siebie i wierzącą, że wszystko, co odkryje ziści. Tam żył, gdzie przebywa nie gnąca się przed niczym władza: myśl, ujmująca prawdę poprzez śmierć jednostek i pokoleń. Słowo to jest wielkie dzieło. Spoza wieków idzie i przechodzi poprzez pokolenia, a gdy nie znajduje w nich piersi dość dumnych, dość czystych, oczu dość jasnych, by przezierały poprzez noc zagłady, przechodzi ponad nimi jak ciężarna chmura, która przyszłość niesie nieznanym, w czarnym milczeniu ziemi śpiącym ziarnom. Słowo — wieczna walka ludzi z czasem, świat zmieniony w treść ludzkiego serca, niezawisłym jest od niezdolnych go objąć słuchaczów. Powtarzajcie jedni za drugimi: artysta, poeta!

(...) Wyspiański nakazał odprowadzającym go na Skałkę tłumom milczenie i szło ono za jego trumną, jedyne, co dzisiaj jest w Polsce święte. Była w chwili zgonu nad mogiłą Wyspiańskiego ta cisza, którą tworzą wieki. I nie przemoże jej wrzawa słów, gnanych przez tajemną trwogę. Maski obsiadły mogiłę i czują, że przeminą bez śladu ze wszystkim, co z nich idzie. Po śmierci jak za życia stoi ponad nami Wyspiański milczący, nie-

znany, obcy nam sędzia, nie liczący się z niczym prócz tego, co wagę duszy wytrzyma — prawdy.

Nie wiem, czy zwrócono uwagę, że od pierwszego utworu dramatycznego, *Meleagra*, to poczucie głębokiego osamotnienia stanowi jeden z rysów dumnej postaci Wyspiańskiego. I on przecież czuł, że przed narodzeniem jeszcze spłonęła w ogniu głownia jego losów. Czuł w sobie śmierć wszystkich uczuć i myśli, wiążących go z gromadą ludzi, pośród których wyrósł. Już tu brzmi ta pieśń, którą szemrzą fale przed zgonem Achillesa, tu już odnajdujemy fatalne tchnienie, pędzące Hektora w śmiertelny bój o życie dla tych, którzy niegodni są życia. Bój duchowy staczał Wyspiański ponad nami, lecz nie dla nas. By obejmować dziedzictwo ducha twórczego, trzeba być twórcą, o własnych stanowiącym losach, a nie żebrakiem na łaskawym chlebie hańby i niewoli, rezydentem tuczącym się przy stole, za którym zasiadła niesława. Nie objął duszy Hektora Priam, choć obmył łzami jego ciało, i choć Ulisses zbudził Achillesa, nie on wzrósł w wielkość jego walk i jego zgonu. Wielki potok życia na jedną chwilę własnością jest jednostki i gdy ona ujrzy w nim tylko siebie, zginie i nie zostawi śladu. Siebie ocalamy w życiu tylko wchodząc poza nas,kształtując, je, gdy z nas wychodzi, żyjąc tam, gdzie przebywa śmierć nasza i przyszłość. Czyn prawdziwy ducha jest zawsze walką z czasem, który nas porywa. Niesie nas jego huczący potok, wszystkimi popędami naszej natury wplata nas w przędziwo nieludzkiego losu. On ślepy i nieznany w narzędzie swoje zmienia Ulissesów, miażdży i urabia nieznane dzieło z milionowych Tersytowych istnień. Człowiek zaczyna się tam, gdzie powstaje walka z losem. Dziecię czasu zawładnąć chce czasem, chce, by dążył on w przez myśl zakreślonym kierunku, by rodził tylko, to co miarę myśli wytrzyma. W najgłębszych swoich utworach ujmuje Wyspiański ludzi w tym właśnie momencie.

(...) *Meleager* ukazuje nam z przedziwną, zastraszającą jasnością tę grę, w której ludzie przędziwo losów swoich snują. Widzimy, jak z ich namiętności, wyobrażeń snują się ich czyny, zazębiają się o losy innych, powracają w zmienionej, przez klątwę dokonania przetworzonej postaci, dopominają się o odwet i niweczą. Widzimy jak snuje się z dusz, przez czas zwalczonych, baśń, która ma tłumaczyć im ich żywot. Diana odpowiedzialną ma być za losy Meleagra, Altei. I widzimy jedyną władczynię, tego świata. Ona jedyna swobodą darzy — śmierć. Krążą koło siebie pod jej spojrzeniem dusze jak cienie księżycowe w hebanowym pomroku bezpłodnego trwania. Nazwano to klasycyzmem, kultem Grecji.

Wy, spokojni na widowni, ze spokojem bogów patrzący w zastygłe losy człowieka, kim jesteście? Wy, spokojni i dumni. Oto łka ból Laodamii. Serce wasze płacze ze szczęścia, do którego nie ma powrotu z kraju zmarłych. Dokonywa się przed wami dramat *Klątwy*, wy milczycie, z ust wam wypadają kłamstwa o Sofoklesie i Eschylu. Straszliwy trąd, zżerający duszę ludu, jest przed nami, wy dumnie mówicie: Grecja. Brzęk łańcuchów słyszycie, przed wami stoi dziewica z *Warszawianki*, wyciąga ręce zakute i przeklina was, czary czyniących ze słabości własnych nad losami w niewoli ginąć mających pokoleń. Drżycie bladzi? Nie my, nie my! Nie wyjdzie nikt już z sali. Sztuki zapragnęliście? Nie wiedzieliście, że jest ona duszą wolną, sobie żyjącą duszą pokoleń, przez czas rozdartych a zjednoczonych przez słowo; oto stoi i wyciska na pobladłych czołach stygmat niesławy. Ożarły się syto sępy. Duch legionów, duch spod Grochowa, płomienny duch z Mickiewiczowskiej krwawej łodzi stanął u wrót teatru. Erynie rządzą. A wyście zapomnieli już, że nadejść musi chwila, gdy przyszłość zapuka do wrót i powlecze was za sobą, żywe trupy, w przysądzoną przez samych siebie niesławę.

Każda myśl nasza, każde uczucie, cały świat wewnętrzny naszych wzruszeń, wartości i pojęć są siedzibą, w której wysnuwa się los. Los nasz własny i istot z nami złączonych. Nie wychodząc poza siebie, sam na sam z sobą zamknięci udział bierzemy w wielkim dramacie życia. Nie ma ucieczki przed odpowiedzialnością. Życie przepływa przez nas, zdążając od swych poza wiekami tryskających źródeł w krainy bezkresne. Nie naszym jest, wchodząc w pierś naszą. Miliony istot tak jak my nikłych je wykuły. Nie naszym będzie, gdy z nas wyjdzie; żyć będzie w piersiach nam nie znanych, los ich, szczęście i niedolę stanowiąc. Wielka, dziejowa, rodowa odpowiedzialność, rodowa tragedia człowiecza skupia się w każdej ludzkiej piersi, w każdej skrze ludzkiego istnienia. Sztuka jest rodową świadomością ludzkości. Przed jej nieumierającym obliczem przeciągamy, gdy wchodzimy w świat sztuki. Chwyta ona nas, biedne efemerydy, stawia przed sądem człowieczego sumienia takimi, jakimi jesteśmy. To uczynił Wyspiański w *Weselu*. Na scenie postawił trybunał, sumienie walczącego ze śmiercią narodu, i obnażył przed nim serca widzów. Od kolebki aż do grobu kłamać sobie, snuć pasmo myśli nieobowiązujących, łudzić się, że dość jest nie widzieć powagi życia, aby przeminęły bez śladu niemoc i tchórzostwo — oto treść robaczywa tych dumnych, co ze spokojem takim spoglądali w igrzysko człowieczego istnienia.

Życie ponosi was sennych, kłamstwem rozmarzonych, czyni z was to, co wypływa z jego logiki. Inni, ci, którzy świadomie

kształtują życie, synowie i obywatele innych narodów, określają czym będziecie wy, dzieci wasze, myśl przyszłych pokoleń. Tym będziecie, co obca wola postanowi. To czuć i myśleć, co wtłoczy w wasze dusze twardy mus. Myśl wasza — nikłe światło, łamiące się na wodzie; nurt rzeki nie do was już należy. Odbijają się w was nie przez nas stworzone losy: to jest dusza wasza, zmienna gra nastrojów. Myśleć chcecie. Myśl to jest ciągłość, trwająca poprzez pokolenia; waszych losów porwane są pasma. Nie ma piękna, nie ma dostojeństwa, nie ma słowa dla bezpańskiej ciżby niewolników. Dla ludzi, którzy nie wiedzą, czy zabezpieczyć zdołają krążenie myśli narodowej w dzieciach, którym dadzą życie.

Hestia, bogini ogniska domowego, święci w *Wyzwoleniu* noże. Ona, która reprezentuje ciągłość rodu, losy żywotów nie narodzonych, dopomina się o wyzwalający czyn, o władzę nad własną przyszłością. I znowu mamy tu do czynienia z punktem styczności pomiędzy twórczością Wyspiańskiego a myślą Hegla. Kobieta reprezentuje, według wielkiego filozofa, podziemny świat, w którym dojrzewa przyszłość, reprezentuje czysty rozum pokolenia, płynący nurt życia. Świadomość i myśl nasza żyje w świecie słonecznym, w świecie kształtów, urządzeń społecznych, jednostkowych złudzeń. W tym świecie życie nasze wydaje się naszą własnością, aż nagle rozwiera się mroczna otchłań, głos nie narodzonych pokoleń bije z niej: Przecz czynicie z nas niewolników?

Głos mogił zlewa się z tym oskarżeniem: czemu przerwaliście pasmo prac naszych? My rzucaliśmy ziarno, sami byliśmy jak posiew ciśnięty w glebę przeznaczenia; co uczyniliście z owocem żywotów naszych?

Co chcecie wyrażać w swej mowie? Prawdę? Prawda jest to myśl, którą człowiek ziścić jest w stanie. Ziszczenie waszych myśli, samo narodzenie się ich nie od was zawisły. Piękno? — —Cóż pięknego jest w czuciu ludzi znoszących niesławę? Radość życia tworzy piękno. Miłość? — Z miłości waszej rodzić się będą istoty skazane na życie bez godności. Zabijajcie wszystko: piękno świata, bicie serc własnych. Nic nie macie; nic wam mieć nie wolno.

(St. Brzozowski: *Dzieła wszystkie. T. VI. Współczesna powieść i krytyka. Artykuły literackie. Studia o Wyspiańskim.* Warszawa, 1936 s. 362—396 fragmenty.)

JAN ZYGMUNT JAKUBOWSKI

IDEOLOGIA WYSPIAŃSKIEGO

... niewolnik wielkiej myśli jednej,
w niej moja niemoc, moja siła.
Wyspiański

Wyspiański doświadczył natrętnej (choć nie odwzajemnionej) miłości różnych ugrupowań politycznych. Nawet piękny fragment z Wyzwolenia:

Chcę, żeby w letni dzień
w upalny letni dzień
przede mną zżęto żytni łan,
dzwoniących sierpów słyszeć szmer...

stawał się w interpretacji publicystycznej argumentem na rzecz ... obozu politycznego rządzącego w Polsce po przewrocie majowym. W istocie program ideowy poety sprawadzał się do ogólnikowych wezwań do czynu, bohaterstwa, do walki z kłamstwem i pozorami. Jeśli je wyrwać z kontekstu dzieła artystycznego — to rzeczywiście (jak o tym pisał Irzykowski) pozostają, komunały, cytowane w artykułach i mowach: „Polska to jest wielka rzecz", „Chłop potęgą jest i basta.." itd. Ale właśnie na tym polegały wieloletnie nadużycia piszących o Wyspiańskim. Wyjmowano z jego utworów poszczególne zdania i sceny, pozbawiając je atmosfery całego dzieła artystycznego, jego złożonego ładunku myśli i wzruszeń. Nic dziwnego, że traciły one blaski i siłę, jak ryby wyjęte z wody.

Ale jakie były zasadnicze zręby ideologii Wyspiańskiego? Jaki był stosunek poety do ważnych spraw w ówczesnym życiu narodu? Szukać odpowiedzi na te zasadnicze pytania to nie znaczy od razu podpadać — nie wylewajmy przysłowiowego dziecka z kąpielą — w wulgarny socjologizm.

Problem nie jest łatwy. Krytyka zwracała niejednokrotnie uwagę na sprzeczności w ideologii poety (uczynił to m. in. K.W. Zawodziński w artykule napisanym w dwudziestą piątą rocznicę śmierci poety, gdzie zastanawiał się nad Wyspiańskim jako myślicielem i nauczycielem społeczeństwa). Autor *Wesela* był twórcą, który żywo interesował się życiem społeczno-politycznym. Ale jego ideologia — jak to zresztą bywa u największych artystów — nie miała sprecyzowanego charakteru, nie ułożyła się w kształt uporządkowanego systemu. Świadomość społeczna Wyspiańskiego odzwierciedlała znamienny niepokój inteligencji polskiej, która i ulegała solidarystycznym złudzeniom, i przeżywała niepokój o losy narodu spętanego niewolą, która i lękała się rewolucji społecznej, i zwracała się z nadzieją do rewolucyjnej klasy robotniczej. Przykładem tych sprzeczności i wahań jest historia dośpiewu *Wyzwolenia*. Został on w drugim wydaniu dramatu skreślony przez poetę. Być może, jak to sugerował Feldman, że był to wynik rozczarowań wobec załamania się rewolucji1905 roku w Królestwie. Chodzi o końcowy fragment, w którym są m.in. słowa:

Gdy szary świt uchyli bram,
gdy pękną bron zapory, kraty,
Gdy Eos różanowłosa
na niebios wystąpi skłon
i pierwszy zanucą ptaki ton
świergotów rannych —
w kościele zaczną się roraty —
znajdzie się ktoś, co przyjdzie tam
z kluczami
(może wyrobnik, dziewka bosa)
i pierwszy uchyli wrót — —

Redakcja Dzieł zebranych Wyspiańskiego (pod kierownictwem wybitnego znawcy poety Leona Płoszewskiego), których wydanie rozpoczęto w 50-lecie śmierci poety (w r. 1957), przywróciła tekst wydania pierwszego motywując to w sposób następujący:

„... jednak ważniejsza dla nas jest intencja poety w okresie tworzenia dzieła. *Wyzwolenie* było w swoim czasie niepoślednim zjawiskiem literacko — narodowym, końcowe akcenty wiary w przyszłość, ostatnie słowa: WIĘZY RWIJ! budziły oddźwięk, w świadomości znawców i krytyków Wyspiańskiego stanowiły integralną część dzieła. Toteż w wydaniu zbiorowym dośpiew *Wyzwolenia* powinien odzyskać należne mu miejsce w tekście głównym, a nie pozostawać ukrytym wśród „odmian tekstu".

Wydaje się, że tę sugestię należy potraktować szerzej i kiedy analizujemy ideologię poety, nie kłaść nacisku na przebrzmiałe dziś hasła polityczne i związki twórcy z aktualnymi obozami politycznymi (jak np. z Narodową Demokracją), lecz wydobyć z tej wielkiej trudnej spuścizny artystycznej przede wszsytkim to, co zawierało elementy wiary w przyszłość narodu i co było odważnym spojrzeniem na słabość i wady społeczeństwa.

Proces niemal kanonizacyjny, jaki już za życia poety prowadziła znaczna część krytyki, przesłonił jego niepokojące, gorzkie i ironiczne oblicze. „Zasadniczą treścią utworów Wyspiańskiego pisał Stanisław Brzozowski — jest wykazanie nicości rzekomych podstaw życia narodowego". Badając ideologię wielkiego poety, trzeba iść za tą myślą krytyczną, jedną z najtrafniejszych, jakie kiedykolwiek o Wyspiańskim napisano. Autor *Wesela* był przede wszystkim poetą zbuntowanym przeciwko złudzeniom i kłamstwom życia polskiego.

Jak przedstawia się sprawa solidarności w walce o wyzwolenie narodowe? Odpowiada na to Wyspiański demaskując mit powstania w Weselu. Kruche są podstawy solidaryzmu społecznego. „Pan się boją we wsi ruchu..." — mówi Czepiec do Dziennikarza. „Wyście sobie, a my sobie..." oświadcza Radczyni w rozmowie z Kliminą.
Wielkie tradycje historii i kultury polskiej? Jaki użytek zrobili z nich współcześni, to ukazuje m. in. *Wyzwolenie* i *Kazimierz Wielki*.

Walka o wolność? Jak zmienia się ona w pusty frazes i romantyczny gest, to odsłania m.in. *Warszawianka*.

Można jak to czyniła niejednokrotnie krytyka — zarzucać Wyspiańskiemu, że nie ukazywał jasno drogi prowadzącej w przyszłość. Można ubolewać — jak to czynił np. Karol Irzykowski — nad ubóstwem myśli i programu ideowego poety. Tak, ale te wszystkie zarzuty pomijają prawdziwego Wyspiańskiego, poetę, który z całą siłą uderzał przede wszystkim — w „rzekome podstawy życia narodowego. Z chaty bronowickiej w *Weselu*, ze sceny teatru w *Wyzwoleniu*, z dworka na Grochowie w *Warszawiance*, z natłoku scen w *Nocy Listopadowej* przemawia nie patetyczny wieszcz, lecz przede wszystkim wielki ironista i satyryk, poeta zbuntowany przeciwko potędze pustego frazesu i patetycznego gestu, przeciwko niedołęstwu przywódców narodu, przeciwko życiu, „gdzie się wszystko niańczy w bladze".

Przez całą twórczość Wyspiańskiego przesuwa się właśnie tych kilka zasadniczych motywów ideowych, dla których znalazł on najbardziej własny, oryginalny i celny wyraz. Siła i prawda ekspresji poetyckiej Wyspiańskiego zachowała największą świeżość wówczas, gdy uderzał on w zakłamanie i złudzenia grupy społecznej, z którą był najściślej związany, w samozakłamanie inteligencji. Stąd np. najbardziej osobistą pasją nasycony jest znany fragment z *Wesela:*

... lalki szopka, podłe maski,
farbowany fałsz, obrazki;
niegdyś, gdzieś tam, tęgie pyski
i do szabli, i do miski;

Fakt, że ideologia Wyspiańskiego obraca się w kręgu kilku ogólnikowych wezwań do bohaterstwa, do walki z pozorami i „czarem grobów", że te właśnie motywy wracają niemal obsesyjnie w całej twórczości i że poeta wyraża je zazwyczaj w sposób gwałtowny — to wszystko niewątpliwie znajduje swoje źródło w sprzecznościach ideowych samego poety. I znów warto iść śladem innej odkrywczej uwagi Brzozowskiego, który pisał, że Wyspiański, uderzając w kult grobów i przeszłości, chciał w istocie zwalczyć „własną duszę rozkochaną w grozie i śmierci". Może właśnie dlatego sugestia grobu królewskiego w *Kazimierzu Wielkim* jest tak silna, a inwektywy króla (w kształcie stylistycznym zależne mocno od Słowackiego) przeciwko słabości współczesnych są nasycone liryzmem i jakby przeniknięte instynktem samoobrony, walką poety z sobą samym:

Widywałem tych trupów korowody;
ten ponad nimi żal płaczących lutni,
bo prochom uroczyste sprawiano wywody,
i na ten krótki czas niechano kłótni
nad każdą z trumien, którą w imię zgody
wiedli na Wawel — ci złotem rozrzutni;
możni i biedni dobywali z kalet;
sztuka wdzięczyła zmarłych z krasnych palet.

(...) Poeta przeżywał dylemat wyboru między hasłem swobody twórczej a koniecznością narodowej służby. Jak więc interpretować słowa z Not do *Bolesława Śmiałego:*

Chłop mnie na swoją hetkę nie przerobi,
magnat nie będzie w nawie sztuk sternikiem,
sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi,
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem.
... jeszcze was nieraz wprowadzę w te progi,
gdzie panem jedno pani mojej woli
Sztuka i wolna myśl, niezlękłe bogi...

Czy słowa te należy rozumieć jako jeszcze jeden manifest estetyczny czasów Młodej Polski głoszący hasło „sztuka dla sztuki"? Przeczy tej możliwości całe dzieło Wyspiańskiego, poety, który w *Weselu* i *Wyzwoleniu* sięgał do aktualnych sporów politycznych, a w *Warszawiance, Legionie, Lelewelu* i *Nocy listopadowej* prowadził długą i zasadniczą dyskusję ideowo-polityczną z przeszłością. Przytoczone słowa — to przede wszystkim wyraz świadomości własnej siły twórczej. Tak się przecież zaczyna cytowany wiersz:

W architekturze stworzyłem monument
ludowej sztuce, skoro po raz pierwszy
sztuka budowę wzięła na instrument
poetyckiego kunsztu i zmysł szerszy
ogarnął motyw prastary, prostaczy,
mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej.

Niewątpliwie Wyspiański (przypomnijmy: współpracownik „Życia" Przybyszewskiego) konfrontował zasady nowej estetyki L'art pour L'art z koniecznością narodowej służby. Ale rozwiązywał ów dylemat — mimo odrębności postawy artystycznej — podobnie jak Stefan Żeromski który narzekał w zakopiańskim odczycie z r. 1915 (Literatura a życie polskie) na literaturę polską, iż mówi o „zawiłościach duszy Polaka", lecz nie przynosi światu wiedzy artystycznej o „zawiłościach duszy człowieka", a skończył swoją drogę twórczą *Przedwiośniem* i wołaniem: „Polsce trzeba na gwałt wielkiej idei"...

Dylemat: poezja „czysta" i poezja „polityczna" przewija się przez całą twórczość Wyspiańskiego. Jest to na temat rozmów, jakie prowadzi Konrad z maskami. Z tego wielkiego w istocie monologu, jakim jest dyskurs bohatera *Wyzwolenia* z własnymi myślami, zacytujmy fragment który szczególnie wyraźnie odsłania polemiczny i ideowy charakter twórczości Wyspiańskiego. Brutalna propozycja jaką czyni Konrad masce drugiej, świadczy, jak głęboko — mimo wszystkie związki z parnasizmem, symbolizmem i całą estetyką modernistyczną — był Wyspiański przekonany o ideowej i narodowej funkcji dzieła artystycznego:

MASKA 2

Umysł mój uchyla się od małoskowości i szybuje tam, gdzie ty nie sięgniesz twoim umysłem.

KONRAD

?

MASKA 2

Nauka i sztuka patrzenia, sztuka życia i zrozumienia życia.

KONRAD

Tak wiele!? I cóż tam w tym Olimpie spokoju mówią o Polsce?

MASKA 2

?

KONRAD

Ty budzisz we mnie zupełnie nowe kombinacje odruchów. Nie przyszło mi jeszcze nigdy do myśli, żeby trzasnąć w pysk Jowisza.

Tkwiło w Wyspiańskim jakby żywiołowe poczucie kłamstwa, ograniczeń i skrępowań polskiego życia w niewoli. Jego wyostrzony krytycyzm łączył się z tęsknotą do spotęgowania kultury i odrodzenia Polski jako historycznego narodu. I to jest właśnie drugi — obok walki z zakłamaniem i usypiającymi złudzeniami — naczelny motyw myśli społeczno-patriotycznej Wyspiańskiego. [...]

Pragnął wydobyć maksimum energii ze społeczeństwa, podnieść ścieranie się poglądów politycznych na najwyższy poziom. Celem finalnym zaś tej walki było odzyskanie niepodległości, złamanie więzów niewoli hamującej rozwój życia i twórczej energii narodu. Dlatego takim żarem nasycił słynną modlitwę Konrada w *Wyzwoleniu:*

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

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

(..)

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

Zwyciężę na tej ziemi,
z tej ziemi państwo wskrzeszę.

Z jakimi siłami społecznymi wiązał Wyspiański nadzieję wyzwolenia? Jaki kształt miała przybrać niepodległa Polska? Jaki w niej miał zapanować porządek spraw ludzkich?

Nie szukajmy w dziejach Wyspiańskiego dokładnej odpowiedzi, jak w książkach i koncepcjach mężów stanu i działaczy polityczno-społecznych. Był to rzeczywiście „niewolnik wielkiej myśli jednej" — idei wyzwolenia narodu z niewoli. W tym była jego „niemoc", bo zafascynowany tą naczelną ideą życia i twórczości, nie precyzował myśli, zamykał je często w formę dramatów i rapsodów, gdzie kłębią się różnorakie i nieraz sprzeczne pomysły moralne, filozoficzne i społeczne. Ale w tym była i jego „siła". Pozostał w tradycji literatury narodowej — odwołajmy się jeszcze raz do jego ulubionego motywu — płonącą pochodnią, rozświetlającą mroki niewoli. Był na przełomie wieków najgorętszym — obok Żeromskiego — orędownikiem myśli, że tylko niepodległe państwo wyzwoli najpełniejsze możliwości rozwoju życia narodu. On, który przeżywał różnorakie niepokoje metafizyczne, głosił przede wszystkim ideę walki o niepodległy byt państwa:

Zwyciężę na tej ziemi,
z tej ziemi państwo wskrzeszę.

[...] Nie szukajmy w poglądach filozoficznych Wyspiańskiego uporządkowanej syntezy. Był on dzieckiem epoki, w której i myśliciele tworzyli nie udokumentowane systemy, lecz raczej wzruszenia filozoficzne (Nietzsche, Bergson). Treść filozoficzną dzieł Wyspiańskiego trzeba traktować tak, jak to radził czynić Stanisław Brzozowski ze swoją własną spuścizną, gdy pisał:

„...chciałbym, aby czytelnik zrozumiał, że moje książki są zawsze systemem wezwań i podniet intelektualnych, że nie mają gotowej treści...". W dziele Wyspiańskiego nie ma gotowych rozwiązań i przykazań. Jest natomiast głęboki niepokój moralny, nad losem ludzkim, nad granicami wolnego działania, nad człowiekiem, historią i moralnością.

Wyspiański był urzeczony — jak to słusznie podkreślała krytyka — pogańską siłą życia, jego dzieła przepełnia kult bohaterskiego działania, najwyższym prawem jest dla niego potęga życia. Ale jednocześnie niepokoił go konflikt elementarnych sił życia ze światem chrześcijańskich pojęć moralnych, z jakim poeta związany był swoim wychowaniem.

Jak poeta ten konflikt rozwiązał? Trudno na to odpowiedzieć w sposób jednoznaczny. Niewątpliwie jednak był on w niemal całej twórczości Wyspiańskiego źródłem głębokiego niepokoju — od *Klątwy* (r. 1899) do *Skałki* (r. 1907). I właśnie w tym ostatnim dramacie znów obserwujemy wzmożony niepokój poety. Kilka lat wcześniej, w *Bolesławie Śmiałym* (r. 1901), wydawało się, że zwycięstwo odniosły racje moralności reprezentowanej przez św. Stanisława — jego trumna, zwalając się na króla, zwyciężyła. W *Skałce* jednak śmierć ocenia zwycięstwo Biskupa nie jako prawdę życia:

Prawda trwa
we Śmierci jeno wiecznie trwa.
Gdy żywi życiem poczną żyć,
z żywymi ty nie możesz być.

Do końca — powtórzmy jeszcze raz — niepokoił Wyspiańskiego problem losu ludzkiego i sił, które o nim decydują. Do końca przeżywał on głęboko powagę i sprzeczności życia, jakie wyraża Śmierć w *Skałce*, gdy przeciwstawia prawdzie moralnej Biskupa surowe prawa walki, jaka się toczy w dziejach:

Jest jeden Prawdy wieczny bieg:
że nie masz życia, krom przez grzech;
jeden jest żywym wieczny los:
wzajemnych zbrodni ważyć cios.

Pomińmy szczegółowe prozpozycje, jakie stawiał Wyspiański gdy próbował połączyć racje życia i racje chrześcijańskiej moralności, propozycje, jakie np. ukazuje końcowa wizja w *Akropolis*, wizja Salwatora jednocząca Chrystusa i Apollina. Najistotniejsza bowiem w dziele Wyspiańskiego nie jest ta erudycyjno-fantastyczna synteza, lecz niepokój moralny, z jakim poeta sięgnął w głąb spraw ludzkich, zastanawiając się nad poczuciem odpowiedzialności każdego człowieka za zło, które się wokół niego dzieje i którego jest on sprawcą. To problem *Powrotu Odysa*, najważniejszy problem moralny całego dzieła Wyspiańskiego, problem wyrażony w słowach:

Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez swoje czyny.
Spójrz w świat, we świata kształt, a ujrzysz twoje winy.
Kędyś ty posiał fałsz i fałszem zdobył sławę,
tam najdziesz kłamstwa cześć i imię w czci plugawe.
Kędyś ty żebrał czci i zyskał przebaczenie,
tam znajdziesz gruz i rum, czcicieli twych zniszczenie.

Nic więc — spróbujmy przełożyć cytowany fragment na język prozy — nie uwalnia człowieka od moralnej odpowiedzialności za jego czyny. Ale gdzie szukać drogowskazów postępowania? Jakimi kryteriami prawdy obdarzał Wyspiański swoich bohaterów?

Żyją oni w świecie dalekim od stoickiego spokoju i optymizmu, w świecie, gdzie toczy się nieustanna walka i występuje nieuchronny konflikt między działaniem a moralnością. Żaden system moralno-filozoficzny — wydaje się mówić poeta — nie daje gwarancji wyboru własnej drogi postępowania. Bohaterzy Wyspiańskiego stoją zawsze przed koniecznością własnego wyboru, własnej decyzji ,własnego ryzyka. Ta wewnętrzna walka, jaką oni nieustannie muszą toczyć, nadaje dziełu poety charakter wysoce dramatyczny. I jednocześnie głęboko ludzki, bo pobudzający do pogłębionej refleksji nad tajemnicą i tragizmem istnienia. [...]

Jeśli w swoich poszukiwaniach ideowych znajdował Wyspiański myśl przewodnią w walce o wyzwolenie narodu, to na niepokoje filozoficzno-moralne znajdował ratunek w sztuce, w działalności artystycznej, która przezwycięża mękę istnienia. Nie rozdzielajmy zresztą zbyt pedantycznie narodowych i moralnych problemów w dziełach Wyspiańskiego. Żyją one w jego utworach w artystycznej symbiozie, której najbardziej bezpośrednim świadectwem są słynne słowa w *Wyzwoleniu*, zapraszające wszystkich Polaków do tragicznego teatru poety:

Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi
smucisz się, i czoło kryjesz,
z rękoma w krzyż załamanymi
biadasz — przybywaj tu — odżyjesz

W Przestrzeń rzucimy wielkie słowa,
tragiczną je ubierzem maską.
Ktokolwiek wiesz, co znaczy polska mowa,
przybywaj tu odżyjesz Słowa łaską.

Wyzwolin doczekacie się dnia.
Przybywamy tu z zapowiedzią —
Tragiczną będzie nasza gra,
wyrzutem będzie i spowiedzią.

Spotkanie współczesnego czytelnika z Wyspiańskim nie jest łatwe. Utrudnia je dystans historii, zmienność gustów estetycznych i specyfika jego dzieła: niejasny, jak podkreślaliśmy kilkakrotnie, i brulionowy charakter utworów, przeładowanych erudycją literacko-kulturalną i zawiłymi aluzjami. Jest to jednak dzieło — cokolwiek by się rzekło o jego niejasnościach, niedopracowaniu, a niekiedy wręcz dziwactwie — na pewno wielkie. Przepływa przez nurt szczerego wzruszenia wyrosłego z najgłębszego przeżycia niewoli narodowej. Był to rzeczywiście poeta o którym można powtórzyć — nie lękajmy się w tym wypadku patetycznego akcentu — jego własne słowa:

Narodu pieśń, narodu śpiew
i myśl, i serce tkliwe,
i wszystek ból, i żal, i gniew
w krwi mojej płyną żywe.

Prowadził on wielki rozrachunek ze słabościami i pozorami w życiu narodu i czynił to w dziele, które — nie szczędźmy w tym wypadku głębokiego podziwu — zdumiewa bogactwem oryginalnych środków artystycznych czerpanych z różnych sztuk.

Kiedy pochylamy się nad dziełem Wyspiańskiego, nie sposób ominąć sprawy jego osobistego życia. Działalność poety, który pisał przez ostatnie lata jakby w wyścigu ze śmiercią, jest wzruszającym przykładem walki człowieka z losem. W dramacie *Zygmunt August*, nad którym Wyspiański pracował w końcowych miesiącach swego życia, czytamy:

Darmo z losem idziesz w boje;
ludzkie kruche siły twoje.
Zmożesz trudy, zmożesz znoje,
zmożesz wojny,
zbrojny w wiarę, w męstwa zbroję;
grom cię sięże w czas spokojny.

To smutne przekonanie nie wytrąciło pióra z ręki poety. Pozostał do końca wierny swej poetyckiej służbie. Toczył w dziedzinie sztuki walkę, gdzie stawką było samo życie.

JAN ZYGMUNT JAKUBOWSKI

JEAN FABRE

WYSPIAŃSKI I JEGO TEATR

Wyspiański wcześnie pojął, że jego misją historyczną była budowa teatru ogromnego, o którym tylko marzyć mogli jego poprzednicy. Po powrocie z Paryża w r. 1894 dobrze już wiedział, czego chce. Do urzeczywistnienia wielkich planów zabrał się jednak dopiero w r. 1897 i z przerażeniem stwierdzamy, że na ich wykończenie pozostało mu zaledwie dziesięć lat. Niczym Proust rozpocznie też Wyspiański rozpaczliwe wyścigi z czasem. Stąd gorączkowy pośpiech, o którym trzeba pamiętać, zanim się go oskarży o niedbalstwo. Skądże miał brać czas na poprawność, nie mówiąc już o doskonałości? Wiemy, że godził się zaczynać od nowa, ale poprawiać — nigdy. I tylko za tę cenę zdołał wypełnić swoje powołanie.

Powstała w tak krótkim czasie twórczość Wyspiańskiego imponuje rozmiarami, różnorodnością i ambicją. Jego prace krytyczne, a zwłaszcza lirykę — niezgrabną ale wzruszającą — trzeba by omówić osobno. Dramatów naliczymy szesnaście, chociaż warto by do nich doliczyć rapsody, w których także utajony jest dramat. Dla przejrzystości chciałoby się podzielić tę twórczość na kategorie: na dramat antyczny, współczesny, historyczny i fantastyczny. Taki podział niepotrzebnie rozbiłby jednak harmonijną całość, zacierając jednocześnie ewolucję myśli i techniki Wyspiańskiego. Łatwo odgadnąć, że na scenie Wyspiańskiego żarzy się przede wszystkim jego dramat osobisty. Wszystkie inne są tego żaru światłem lub odbiciem. Nikt przed nim silniej nie nasycił, żeby nie powiedzieć: przesycił swego teatru myślą i symbolami. Nigdy jeszcze teatr nie wydawał się do tego stopnia funkcją jedynego uczucia: przerażenia skazańca, który głupstwa obawia się bardziej niż śmierci, a najbardziej lęka się nie wypełnić swego powołania.

Jest — niby Konrad z *Wyzwolenia* „niewolnikiem wielkiej myśli jednej", o której mógł powiedzieć: „w niej moja niemoc, moja siła". Myśl o losach i przyszłości narodu opanowała Wyspiańskiego z tą samą zachłannością, z jaką prześladowała najlichszych jego współrodaków. „Co mógłbym zrobić osobiście, żeby Polska nie zginęła? Żeby nie pozwolić jej umrzeć we mnie?" Oto istota tragizmu Wyspiańskiego. Nie jest to tragizm typu literackiego czy filozoficznego, ale tragizm przeżyty o niezwykłej sile oddziaływania.

(J. Fabre: Wyspiański i jego teatr. „Pamiętnik Teatralny" 1957 z. 3—4, s. 392—393, 397—398, 404)

LEON SCHILLER

TEATR OGROMNY

[...] Wczytując się po aktorsku i reżysersku w pierwsze utwory Wyspiańskiego, widzimy, że pod skromną postacią tzw. jednoaktówek krył się już zaród nowej formy teatru polskiego, kryły się nowe prawa kompozycji scenicznej, trudne do zdefiniowania bo obok dążenia do jak największej monumentalności i dekoratywizmu, obok momentów nastrojowych w guście symbolicznym i patetycznych na miarę tragedii klasycznej, istnieją tu kontrasty, nadzwyczaj dla ucha dzisiejszego przyjemne, jak nagłe przejścia do realizmu: jak dialog Anny z Młodym oficerem, w którym jest mowa o śmierci narzeczonego Marii, dialog zupełnie realistyczny i prozą napisany, lub pół niema, pół szeptana scena zbiorowej rozmowy drugoplanowych osób dramatu, przed początkiem tekstu właściwego .W tych pierwocinach wielkiego teatrotwórcy naszego jest cały niemal program późniejszej „reformy teatru", wspanialej za granicą niż u nas dokonanej, lecz w Polsce przez Wyspiańskiego przeczutej i rozpoczętej. Jest tu bowiem już postulat muzyczności i malarskości widowiska, jest jego rytmizacja i polifonizacja wedle zasad muzyki, dekoracja skrótowa, celowo skonstruowana i do ducha utworu dostrojona, a przy całej skali odcieniów psychologicznych pewnego rodzaju posągowość figur. Słowem wszystko, o co reforma teatru, zapłodniona przez symbolistów w literaturze, a Gordona Craiga w teorii i w praktyce teatru, walczyła z naturalistami, z propagowanym przez nich bezkształtem, bezbarwnością i „dyskrecją", które to hasła prostaczkowie teatralni odpowiednio uprościli i przekręcili. Teatr nie wiedział, jaki skarb posiadał. Tak zwana „tradycja krakowska", tradycja przypadku i bezmyślności przekazała nam dramaty Wyspiańskiego nie przemyślane do końca, nie doinscenizowane i nie dograne. W tej formie później sprowadzono je do Warszawy. [...]

Era teatralna Wyspiańskiego zaczyna się w r. 1901 — *Weselem*. Kilka lat zaledwie trwało władztwo poety, rozpostarte raczej nad widownią niż nad sceną, raczej przez widownię przyjęte i zrozumiane niż przez scenę. Kilka zaledwie dramatów — i to nie bez wahania — wystawiła scena krakowska za życia Wyspiańskiego. Reszta, gdy w słusznej swej dumie dotknięty poeta oddalił się od teatru, ukazywała się w witrynach księgarskich Na szczęście Gebethner i S-ka zapowiadali ich pojawienie się uroczyście, na sposób teatralny, za pomocą afiszów. Były to więc niejako premiery niesceniczne. Zamiast do okienka kasy teatralnej, tłoczono się do lad księgarskich, rozchwytując w lot świeże, drukarnią jeszcze pachnące egzemplarze *Achilleis*, *Akropolis*, *Nocy listopadowej*, *Powrotu Odysa*, *Skałki* i *Sędziów* — dramatów, których realizacji scenicznej Wyspiański już nie doczekał. Recenzje premierowe zastąpione zostały przez krytyki i odczyty. Teatr pozostał w tyle za Wyspiańskim, którego rydwan kierowany ręką Śmierci pędził z zawrotną szybkością ze zwycięstwa w zwycięstwo — choć już tylko na theatrum imaginacji jego i naszej.

Więc niechże się sceny polskie nie chełpią służbą na żołdzie duchowym Wyspiańskiego. Bo to nieprawda. Bo idąc po linii najmniejszego oporu, wyssały tylko rentowność jednej sztuki, w powodzenie in-

nych nie wierzyły — a wszystkie wystawiały ze znaną meskinerią i miernym zrozumieniem. Dla badacza dziejów sceny polskiej będzie kiedyś rzeczą wręcz niezrozumiałą, że scena ta nie wykorzystała tak osobliwej i świetnej koniunktury, że nie grała wszystkiego, co Wyspiański dla niej pisał, a wreszcie, że nie oddała mu bodaj na kilka miesięcy rządów nad sobą. Ale teatry polskie miały i mają swoje własne kalkulacje i swoisty cynizm. [...]

My, pracownicy współczesnej sceny polskiej, sceny, która, nie łudźmy się, żadnej służby społecznej za cel sobie nie stawia, o jednym przynajmniej winniśmy pamiętać, że ta scena wśród wielu przewinień ma to jeszcze, iż nie dostrzegła w Wyspiańskim wielkiego swego wychowawcy. Nie dostrzegła w nim ani jedynego na świecie — zapamiętajmy to słowo — artysty teatru, ani prekursora teatru walczącego, ani pierwszego budowniczego polskiego teatru monumentalnego.

Wyspiański był „artystą teatru". Cóż to znaczy? To znaczy, że nie był jedynie literatem, piszącym w formie dialogowej utwory, które nazywamy dramatami; to znaczy, że nie był dekoratorem obmyślającym scenerię plastyczną dla cudzych dzieł; to znaczy, że nie był inscenizatorem czy reżyserem, ucieleśniającym pomysły dramaturga w kształtach przez siebie skomponowanych, często przeistaczających lub niszczących twór poety; to znaczy, że nie był dyrektorem czy kierownikiem teatru, nadającym mu jego fizjonomię artystyczną i społeczną, zazwyczaj ani artystyczną, ani społeczną. To znaczy, że był poetą-dramatykiem, malarzem, rzeźbiarzem i konstruktorem ,reżyserem i inscenizatorem, kierownikiem artystycznym teatru i jego ideologiem — w jednej osobie, że zgłębił całą umiejętność teatru i posiadał wszystkie jego rzemiosła że żył dla teatru z myślą o teatrze, że wszystko, czego się tknął, na czym oko jego spoczęło, stawało się teatrem, że teatr był dlań jedynym terenem wyżycia się, na jego deskach rozwiązywał najbardziej osobiste sprawy, a sprawy te były zawsze sprawami narodu. Przewyższał postulat Craiga. Magnus parens reformy teatru tylko w celu przeciwstawienia się teatrowi zaprzepaszczonemu przez literaturę, zdemoralizowanemu przez rozpasane aktorstwo, chcącemu się ratować za pomocą niby — malarskich wystaw, stworzył koncepcję „czystego teatru" autonomicznego, teatru własną estetykę i własne rzemiosło posiadającego, w którym literatura nie ma większych uprawnień od aktora, a aktor jest takim samym elementem sztuki teatralnej jak dekoracja, którego jedynym twórcą i panem jest „artysta teatru", wtajemniczony w całą wiedzę teatru, władający wszystkimi jego rzemiosłami. Historia teatru słabe nam tylko daje przykłady istnienia takich wyjątkowych ludzi. Może wszechumiejętność sceniczną posiadali twórcy teatru greckiego, chrześcijańskich widowisk religijnych średniowiecza. Szekspir, Molier i Wagner, wreszcie i nasz Bogusławski, człowiek wszechstronnej wiedzy w zakresie teatru — nie byli „artystami teatru", w rozumieniu craigowskim i w tym najwyższym stopniu, w jakim był Wyspiański.

Wyspiański był prekursorem „teatru walczącego" teatru politycznego — wyprzedzał teatr Piscatora i wszystkie wysiłki organizowania w Europie teatru socjalnego. Miały *Dziady* swą treść polityczną, miał ją *Kordian*, miała *Nieboska*, lecz nigdy treść ta w takiej mierze się nie przejawiła, nigdy tak głośno i wyraźnie do narodu nie przemówiła, jak w *Weselu* lub *Wyzwoleniu*. Przyszedł, by „walić młotem": tworzyć teatr nowy. Teatr ten, tak namiętnie przezeń jako przez artystę umiłowany, o tyle tylko sens i interes dla niego przedstawiał, o ile mógł być narzędziem agitacji i protestu oraz sumień trybunałem. Aktorzy tego programu mieli być wykonawcami. Jakże szczęśliwi bylibyśmy, gdyby dzisiejsza idea teatru walczącego miała takiego bojownika.

L. Schiller Teatr Ogromny Scena Polska 1937 Nr 1—4.

KONSTANTY SROKOWSKI

OSTATNIE CHWILE STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Dzień 28 listopada r.b. stał się nową żałobną datą w rocznikach naszego życia narodwego.

Storturowany nieopisanymi cierpieniami umarł Stanisław Wyspiański o godzinie 5 po południu w oczach ciotki, która go jak najlepsza matka ukochała, i kilku ubóstwiających go przyjaciół. Choroba, której wielki ten człowiek uległ, wczoraj ostatecznie, nurtowała jego organizm już od dawna, ale z niezwykłą i bardzo niebezpieczną gwałtownością wybuchła dopiero przed dwoma laty. Wówczas jednak zdumiewające siły żywotne Wyspiańskiego zmogły wroga, czającego się w jego organizmie, tak że najlepsi lekarze wykluczali nie tylko bezpośrednie niebezpieczeństwo, lecz znajdowali nawet podstawy do rokowania, że przy odpowiednim trybie życia i starannym pielęgnowaniu będzie on mógł żyć jeszcze, pracować i tworzyć długi czas, być może, lat kilkanaście nawet. Rokowanie to prowadziła sama natura. Wyspiański wracał do zdrowia. Duch jego odzyskał pełnię swych ogromnych i niespożytych sił. Wielkie myśli zawirowały znowu dokoła wielkich zagadnień. Zapał twórczy rozgorzał dawnym potężnym płomieniem. Wyspiański podjął na nowo przerwany chorobą wątek swego nieustannego rozwoju, wgłębiania się w misteria duszy narodowej, wżywania się w najwznioślejsze postacie naszych dziejów. Zaczął dyktować wytwory tej pracy gorączkowej nieocenionej ciotce swojej, pani Joannie Stankiewiczowej, która w taki sposób umożliwiła pojawienie się tłumaczenia *Cyda*, zapisała pod dyktandem zmarłego kilka części nie dokończonego, niestety, *Zygmunta Augusta*, przyczyniła się bardzo do przyśpieszenia druku *Sędziów*. Będąc w najbliższym otoczeniu zmarłego jedyną osobą, która mogła z należytym pietyzmem odnosić się do niego, p. Stankiewiczowa, ocaliła też dla literatury naszej ostatnie blaski twórczości swego wielkiego siostrzeńca. Z wiosną r.b. polepszenie postąpiło tak daleko, że można było mówić o trwałej rekonwalescencji. Na świeżym powietrzu w swojej niedawno nabytej siedzibie wiejskiej w Węgrzcach Wyspiański przyszedł pod macierzystą opieką ciotki o tyle do siebie, o ile to wogóle było możliwe po spustoszeniach, kóre w organizmie jego wyrządziła choroba. W każdym razie było mu już tak dobrze, że mógł przejść się po pokoju, a pewnego pięknego dnia sierpniowego przyjechał nawet do Krakowa i był w teatrze. Ze stanem swoim pogodził się już był i oswoił i jedno go tylko gniębiło a trapiło, mianowicie, że prawą rękę miał ubezwładnioną i że wskutek tego nie mógł malować, Do p. Wilhelma Feldmana który go w Węgrzcach często odwiedzał, wyraził się raz zmarły, że ta niemożność malowania przygnębia go tak, jak gdyby mu kto wieżę Mariacką postawił na piersiach, i że jakkolwiek cierpi, zgodziłby się cierpieć jeszcze dziesięć razy więcej, gdyby tylko mógł malować. Uważając się widocznie więcej za malarza niż za poetę, tęsknił do tego środka wypowiadania się swej przebogatej duszy całą siłą twórczego zapału, który w niej płonął. Mawiał wówczas że teraz dopiero „nauczył się malować", że teraz „dopiero" zacząłby tworzyć... Co by to było, gdyby nie owa ręka, któż może odgadnąć dzisiaj, kiedy duch ten, zdolny do natchnień potężnych, jak wybuchy wulkanu, a tak niesłychanie wiele kryjący w sobie przeróżnych możliwości, odleciał już i nie wróci.

Jednakowoż już w lecie prof. Pareński, konsultujący Wyspiańskiego znalazł u niego początek ciężkiej choroby nerkowej, początek zaniku nerek. Zalecił wówczas odpowiednią dietę i wyraził nadzieję, że przy znanej sobie wprost zdumiewającej sile jego organizmu i przy odpowiednim staraniu rozwój choroby da się wstrzymać lub przynajmniej bardzo znacznie opóźnić.

I rzeczywiście, dopóki pieczę główną nad zmarłym miała p. Stankiewiczowa, powodów do obaw poważniejszych nie było. Utrzymywał się status quo, którego przy idiosynkrazji organizmu Wyspiańskiego dla pewnych swoistych środków leczniczych zmienić nikt nie był w stanie .Ale p. Stankiewiczowa musiała na jakiś czas we własnych interesach z Węgrzec wyjechać, a z nią razem zabrakło w tym białym domu z zakratowanymi oknami owego anioła stróża, który czuwał nad wielkim jego gospodarzem. W najbliższym otoczeniu Wyspiańskiego nie umiano zrozumieć tak zawiłych przepisów dietetycznych, jak ten, że człowieka zagrożonego zanikiem nerek, nie karmi się nieodpowiednimi potrawami. Sam zaś Wyspiański, nie dość jasno widocznie zdając sobie sprawę ze stanu swego zdrowia, nie umiał siebie samego pielęgnować. Po jakimś czasie p. Stankiewiczowa wróciła, ale skutki jej nieobecności były już widoczne. Zdrowie Wyspiańskiego zaczęło się gwałtownie pogarszać. Październik prześleczał on już i przeleżał na łóżku, cierpiał strasznie z powodu okropnych bólów w nodze i ręce. Pod koniec października zbadał go znakomity chirurg dr Rutkowski i postawiwszy diagnozę tylko ze stanowiska swojej specjalności, znalazł, że niezwykle silny organizm Wyspiańskiego pozwala mu rokować nadzieję na wyleczenie ręki do tego stopnia, że będzie mógł nawet malować. Ta nadzieja odzyskania możności malowania sprawiła, że Wyspiański uległ gorącym namowom swoich wielbicieli i przyjaciół i zdecydował się pojechać do Krakowa, aby tam poddać się systematycznemu leczeniu w zakładzie dra Rutkowskiego.

Towarzyszył Wyspiańskiemu w tej ostatniej podróży p. Wilhelm Feldman. W wygodnym powozie Wyspiański już wówczas omdlewał, tak że p. Feldman dowiózł go prawie na rękach do Krakowa, cucąc go w drodze winem i zwilżając mu nim skronie.

Mimo tego ogromnego osłabienia Wyspiański, ilekroć tylko mógł, przyciskał twarz do szyby okna powozu, wpatrując się w ogromne topole, po obu stronach tej drogi rosnące, i w smutny pejzaż jesienny przysłonięty kurzawą deszczu, który w dniu tym zakończył piękną dotychczas jesień.

W zakładzie dra Rutkowskiego Wyspiański czuł się stosunkowo dobrze. Rozpoczęło się specjalne leczenie, przez czas jakiś nic nie pozwalało przeczuwać bliskości katastrofy, tym bardziej że prof. Pareński, nieobecny w owych dniach w Krakowie, nie mógł zbadać stanu wewnętrznych narządów chorego.

Dopiero w jakie pięć czy sześć dni po przybyciu do Krakowa uległ Wyspiański gwałtownym przypadłościom żołądkowym i kiszkowym. Wezwany prof. Pareński stwierdził ogromne pogorszenie sprawy nerkowej, chociaż i wtedy jeszcze nie znalazł bezpośredniego niebezpieczeństwa katastrofy. Skoro bowiem człowiek, tracący ciągle 4 proc. białka, żyje jeszcze w ogóle, to okresu tego życia nie można ograniczać ani do dnia, ani nawet do tygodnia.

Tu nastąpiła ta komplikacja, z którą zawsze we wszystkich ciężkich chorobach nerkowych ma medycyna najwięcej trudności. Słabnący organizm i serce potrzeba podtrzymać i podniecać, gdy tymczasem wszystkie bez mała środki podniecające niesłychanie szkodliwie działają na nieszczęśliwe nerki. Tu dla podtrzymania akcji serca potrzeba by dawać wino mocne, szampana itp, gdy tymczasem te same środki działają na nerki jak rozżarzone węgle na otarte ze skóry ciało.

Ponieważ jednak osłabienie zaczęło wzrastać, zdecydowano się na podawanie choremu mocnych szklaneczek ponczu. Ten napój i odpowiednie wstrzykiwanie środków znieczulających i opium na wewnątrz sprawiały, że znowu osiągnięto pewną równowagę o ile o niej mogła być jeszcze mowa.

Lekarze i otoczenie, przyzwyczajeni już do cudów, których dokazywał organizm Wyspiańskiego, przewidywali wprawdzie katastrofę, ale nikt nie chciał przypuścić, że jest ona już tak bardzo bliska. Wyspiański sam zresztą, o ile okropne bóle w nodze ustępowały tylko na chwilę, żywo zajmował się literaturą, a nawet powiedział kilka doskonałych dowcipów z powodu rozmaitych aktualności artystycznych. W środę wieczorem stan Wyspiańskiego wydawał się nie zmieniony. Był on zupełnie przytomny, a nawet bóle w nodze złagodniały nieco, tak, że chory poczuł się nieco swobodniejszym, jak to sam powiedział p. Feldmanowi, który teraz nie odstępował prawie od jego łoża.

Na noc ze środy na czwartek (z 27 na 28) został przy Wyspiańskim gorący jego wielbiciel i przyjaciel, znany historyk i archeolog, dr Adam Chmiel. Przez całą noc w stanie Wyspiańskiego nie zaszła żadna niepokojąca zmiana. Dopiero o godzinie piątej rano chory omdlał, tak że doktorowi Chmielowi z trudem tylko udało się go ocucić. Chory cierpiał straszliwie. Przerażony gwałtownym pogorszeniem, dr Chmiel zaalarmował p. Feldmana, tak że o godzinie ósmej rano całe zwykłe w tym czasie otoczenie Wyspiańskiego znajdowało się już przy jego łożu. Bóle wzmogły się straszliwie. Chory cierpiał niewypowiedziane męczarnie. Zastrzyknięto silną dawkę morfiny i kamfory, sprowadzono balony z tlenem. Narkotyki zdziałały swoje! Wyspiański przestał jęczeć ,uciszył się i popadł w stan apatii i półprzytomności. Dla wszystkich było już jasne, że rozpoczęła się agonia. Nie wiedzano tylko, jak długo potrwa. Mogła skończyć się lada chwila, mogła jednak także przedłużyć się dni całe. Wszystko zależało od szybkości rozwoju wewnętrznej gangreny i zatrucia, spowodowanego zupełną ruiną nerek.

Pani Stankiewiczowa, która w ostatnich dniach nie odstępowała Wyspiańskiego ani na sekundę, posłała po księdza. Po chwili przybył ks. Pawelski T. J, który znał chorego osobiście i często go do niedawna odwiedzał. Ks. Pawelski pozostał przy umierającym czas dłuższy, a gdy apatia owa zaczęła ustępować, zaproponował mu odbycie generalnej spowiedzi. Wyspiański zgodził się. Wszyscy wyszli z pokoju i rozpoczęła się spowiedź, po której Wyspiański odmówił modlitwę. Było to wtedy kilkanaście minut po dwunastej. Umierający uspokoił się na chwilę. Bóle jak gdyby ustały. Po chwili wyszedł na korytarz ks. Pawelski i zwrócił się do znajdującego się tam p. Feldmana:

— Wyspiański chce pana widzieć.

— Nie odchodź pan. Dziękuję panu za wszystko — powiedział Wyspiański, gdy p. Feldman zbliżył się do niego.

Sprowadzono przyjaciela i adwokata Wyspiańskiego dra Skąpskiego. Zapytano Wyspiańskiego czy chce widzieć żonę i dzieci. Zaprzeczył skinieniem głowy, a po chwili, z trudem i wysiłkiem kładąc rękę na sercu, powiedział:

— Dzieci i żonę mam tu w sercu.

Znowu chwila ponurego milczenia.

— Czy wyglądają zdrowe — zapytał umierający.

P. Feldman zapewnił go, że są zupełnie zdrowe, że je dziś rano widział, gdy szły do szkoły.

— A jednak chciałbym ujrzeć dzieci, ale boję się! — wymówił powoli z trudem i bardzo niewyraźnie.

O godzinie 1 znowu mu się pogorszyło. Wystąpiła duszność. Spojrzenie zmętniało. Szkliste oczy patrzyły w przestrzeń. Ręce prężyły się i wyciągały, jak gdyby zmagały się z jakimś strasznym, niewidzialnym wrogiem, który przygniótł mu piersi.

Zastosowano wdechiwanie tlenu. Ale chory znosił go źle i odepchnął od siebie balon. Chciano uciec się do wstrzykiwań, ale i na to nie pozwolił. Z ciężko podnoszących się piersi zaczęły wydobywać się straszne jęki i rzężenie. W pierwszej chwili myślano jeszcze, że to tylko jakieś chwilowe zatkanie tchawicy flegmą, ale dr Rutkowski wyjaśnił, iż nie o flegmę tu chodzi, ale o postępujący coraz dalej paraliż płuc. Po godzinie skończył się przedostatni szturm śmierci do ciała, jak szkielet wyschniętego: Wyspiański uspokoił się znowu.

— Pan zaopiekuje się moimi dziećmi! — wymówił, zwracając się do dra Skąpskiego.

— A wy — zwrócił się do p. Feldmana i dra Chmiela — podajcie sobie ręce i zajmijcie się moją spuścizną literacką.

ZYGMUNT AUGUST... fragmenty...

ostatni akt, tak jak Matejko... UNIA... z kartek uporządkujecie ... JULIUSZ II...

Urwał mu się głos na ustach. Zapanowała cisza, przerywana tylko rzężeniem w piersiach umierającego. Po chwili nabrał sił znowu i zaczął się żegnać. Ciotkę p. Stankiewiczową pocałował w rękę. Potem z kolei żegnał dra Chmiela i p. Feldmana. Całował ich i dziękował. Oddawał wszystko co miał, swoje uczucie ostatnie, swoją wdzięczność, schowaną głęboko w dobrym, wrażliwym sercu, które biło już coraz słabiej.

Podsunięto mu dwie poduszeczki pod głowę zobaczył to i wyszeptał:

— Jak tiara... papieża...

Oparty o ramię Feldmana, uciszył się i jakby drzemał. Wszyscy milczeli, była chwila wielkiej ciszy. Nieco po trzeciej śmierć znowu wstrząsnęła tym drobnym, wychudzonym, zbolałym, woskowym ciałem, Tym razem wstrząśnięcie musiało być straszne i bezlitosne, że Wyspiański krzyknął kilka razy.

— Jezus Maria!... Ja proszę Boga... już.. już... koniec... niech już..,

Jęczał i rzęził straszliwie. Zapadł już wczesny listopadowy zmrok. Widocznie wzrok zaczął mu słabnąć, bo wśród jęku usłyszano słowa:

— Światła!

Zapalono lampę stołową — Więcej... najwięcej światła... — powtórzył Wyspiański swoje życzenie. A kiedy zapalono drugą lempę widać było, że mu to sprawiło przyjemność.

— Niech mnie pan trzyma — mówił do Feldmana i przytulił się doń jak dziecko.

— Boję się nocy — dodał po chwili i znowu umilkł.

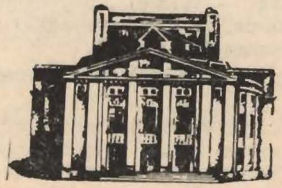
Podano mu filiżankę czarnej kawy. Wypił. Oczy znowu nabrały szklistego blasku i stanęły nieruchomo w orbitach. Ręce znowu zaczęły się zmagać z niewidzialnym a niezmożonym wrogiem.

— Widzę Stasia — krzyknął nagle. W przedśmiertnej wizji ojciec ujrzał swoje ukochane, najmłodsze dziecko, milutkiego, bardzo ładnego sześcioletniego Stasia.
Dobrą jeszcze chwilę trwało rzężenie i jęk coraz bardziej słabnący. Wreszcie wyprostował się i zaczął oddychać spokojnej. Myślano, że zasypia. Lecz oczy miał otwarte. Na zbolałą woskową twarz zaczął powracać spokój. Jeszcze kilka razy podniosły się piersi. Usta jeszcze kilka razy chwyciły powietrze. A potem ucichł szum w piersiach. Usta nie domknęły się przy ostatnim westchnieniu. Twarz odzyskała dziwną swą, przedziwną piękność. Pukiel włosów z dawną fantazją najeżył się na białym, wysokim czole, ale Stanisław Wyspiański już nie żył. Zegar wskazywał wtedy godzinę piątą.

Z tomu:
„Wyspiański w oczach współczesnych" pod red. L. Płoszewskiego
W.L. 1971 r.

Kraków, 29 listopada (1907)

Inspicjent BOLESŁAW WAWROS, Kontrola tekstu ANNA ZAWALSKA, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny ERYK JANECKI, Kierownik oświetlenia JERZY HOŁÓWKA, Główny elektryk JAN KRĘŻEL, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej ALOJZY BLUKACZ, krawieckiej damskiej GIZELA SZENDZIELORZ, perukarskiej ZOFIA JANKOWSKA, stolarskiej STANISŁAW WÓJCIK, malarskiej i modelarskiej KONRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA



DUŚ 1526/76 4000 egz. N-16

CENA ZŁ 5.–