

Stefan Lewomski

życie teatru

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

Kielce — Radom

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt wydany z okazji premiery sztuki

STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

„W A R S Z A W I A N K A”

i KRZYSZTOFA KAMILA BACZYŃSKIEGO

„D R A M A T”

Siódma premiera sezonu 1968/69

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
W A R S Z A W I A N K A

Pieśń z roku 1831

KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI

D R A M A T

Sceny dramatyczne

Reżyseria:

ANDRZEJ DOBROWOLSKI

Scenografia:

JERZY SZYMAŃSKI

Muzyka:

MIROSLAW NIZIURSKI

Kierownik Artystyczny:

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera dnia 19 lutego w Kielcach

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

W A R S Z A W I A N K A

Pieśń z roku 1831

O S O B Y:

MARYA	— Janina Mrazek
ANNA	— Janina Utrata
CHŁOPICKI	— Cezariusz Chrapkiewicz
GEN. SKRZYNECKI	— Stanisław Kamiński
GEN. PAC	— Jerzy Koczyński
GEN. MAŁACHOWSKI	— Adam Rokossowski
MŁODY OFICER	— Zygmunt Wiaderny
STARY WIARUS	— Edmund Karasiński
PANI DOMU	— Ludwika Śniadecka
LITERAT	— Zdzisław Nowicki

KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI

D R A M A T

Sceny dramatyczne

O S O B Y:

JAN	— Cezariusz Chrapkiewicz
PIOTR	— Zygmunt Wiaderny
MATKA	— Elżbieta Lityńska <i>Janina Utrata</i>
JOANNA	— Joanna Jarzębska
GLADIATOR	— Stanisław Kamiński
KOLEGA I	— Jerzy Koczyński
KOLEGA II	— ☆ ★ ☆
DUCH	— Janina Mrazek
GŁOSY	— Joanna Jarzębska
	— Janina Utrata
	— Zygmunt Wiaderny

OBŚLUGA PRZEDSTAWIENIA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

Krystyna Dobrowolska

K I E L C E

R A D O M

KONTROLA TEKSTU

Romualda Kamińska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocha

Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki

Maria Makowska

SWIATŁO

Stefan Dudziec

Mieczysław Stypiński

Ryszard Zając

Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM

Marii Szyksznia i Mariana Mazura

Prace perukarskie — Władysława Lewandowska

Prace stolarskie wykonano
pod kierunkiem — Zbigniewa Karysia

Prace malarskie — Marian Sztuka

Prace tapicerskie — Jan Staniec

Prace farbiarskie — Stefania Tomaszewska



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

(14. I. 1869 — 14 I. 1969)

*Teatr mój widzę ogromny.
Wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.*

*Graj — tragedię mąk duszy,
w tragicznym teatru skłonie
żar święty w trójnogach płonie
i flet zawodzi pastuszy.*

*Ja słucham, słucham i patrzę,
poznaję — znane mi twarze —
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze.*

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Stanisław Brzozowski

budowniczy dumy narodu

Michelet w swojej *Historii Odrodzenia* nazywa Michała Anioła w Sykstyńskiej Kaplicy sąd czyniącym nad współczesnymi Włochami. Ból podeptanego prawa, samotnej dumy zaklął w postaciach Sybil i proroków. Włochy zdeptane stopą najeźdźców, dziewice i matki wydane na łup żołądaków, noszące w łonie przeklęty owoc gwałtu: skarlenia dusz, niesławę przyjmowaną z pokorą lub uśmiechem, wyzyskiwaną przez możnych, gniołącą słabych, milczenie kamieni, deptanych niegdyś stopami światowładnych obywateli Rzymu, wszystko to krąży jako zaklęta dusza dzieł straszliwego olbrzyma. Sędzią był i drżał że gdy stanie w obliczu sądu winowajca, zrozumie i nakaze milczenie kształtem, obudzonym siłą ducha. Papież zajrzał w twarz groźnym zjawiskiem i nie zrozumiał. Stać tak musieli wobec siebie twórca i milczący starzec w bieli, a nad nimi była tajemnica duszy narodu, ucieleśnionej przez wieszcz. Papież ujrzał tylko sztukę w wyroku wiecznego potępienia, gdzieś na dnie duszy zadrżało może nieznane wzruszenie, niby człowiek, który budzi się w kamiennym grobie. Zagłuchło — świat bogiń i dziewic Rafaela śpiewał słodką pieśń piękną, wiodącego w nicość. Dzieło Michała Anioła ocalało. Przechodziły i przechodzą przed nim tłumy i gdy zaciąży na nich дума Prometeusza: przykutego do skały, czekającego wciąż, spłacili mu swój dług kruszone przez czas ludzkie plemię, cienie dusz gasnących uspakajają się kłamliwym słowem: *sztuka*.

Sztuka — to słowo brzmiało także na mogile sędziego, który odszedł w wieczność. Odszedł! Kto z nas ośmielił 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 wykarminiła дума, 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, przechodzą ponad nimi jak ciężarna chmura, która przyszłość niesie nieznanym, w czarnym milczeniu ziemi śpiącym żarnom. Słowo — wieczna walka ludzi z czasem, świat zmieniony w treść ludzkiego serca, niezawisłym jest od niezdolnych go objąć słuchaczy. Powtarzajcie jedni za drugimi: artysta, poeta!

Upiory Stanisława, Kazimierza patrzą wciąż próżnią oczodołów. Zamknięto je powtórnie w grobie, gdy powołał z martwych wielkie cienie Wyspiański, gdy zawiesił milczenie Polski zmarłej nad Polską żyjącą. Zabrakło odwagi tym, co na przyszłość się powołują nieustannie, by spojrzeć jej w twarz, gdy stanęła przed nimi: oto jestem.

Dzisiaj chochoł objął rządy nad sławiącą twórcę falą przemijających cieni Wyspiański nakazał odprowadzającym go na Skalkę tłumom milczenie i szło ono za jego trumną, jedyne, co, dzisiaj jest w Polsce święte. Była już w chwili zgonu nad mogiłą Wyspiańskiego ta cisza, którą tworzą wieki. I nie przeżyje 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, nieznany, 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 głównia jego losów. Czuł w sobie śmierć wszystkich uczuć i myśli, wiążących go z gromadą ludzi, pośród których wyrósł. Już tu brzmi ta jesień, którą szemrzą fale przed zgonem Achillesa, tu już odnajdujemy fatalne tchnienie, pędząc 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 stanowiących losach, a nie żebrakiem na łaskawym chlebie hańby i niewoli, rezydentem tuczającym się przy stole, za którym zasiadła niełaskawa. 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 wychodząc 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 przedziwo niehumanicznego losu. On ślepy i nieznany w narzędzie swoje zmienia Ulissesów, miazdzy 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 przez myśl w określonym kierunku, by rodził tylko to, co miarę myśl wytrzyma. W najgłębszych swoich utworach ujmuje Wyspiański ludzi w tym właśnie momencie.

Olbrzymia myśl, która kierowała Kantem, gdy kreślił swoją trwałą jak duch człowieczy *Krytykę praktycznego rozumu*, myśli, czyniącą z niego naszego prawodawcę całego bezkresnego życia, jest drogą, prowadzącą nas na ten szczyt, na którym tworzył Wyspiański *Achilleis*, *Bolesława*, *Skalkę*, akt ostatni *Powrotu Odysa*. Droga to dopiero tylko, szczyt wznosi się ponad nią z własną swoją perspektywą i własnym powietrzem... Badańia szczegółowe dowiodą, jak wielkim jest powinowactwo po-

między perspektywami zasadniczymi dojrzałych utworów Wyspiańskiego a tragiczną najgłębszą istotą filozofii Hegla. Już nie o to chodzi, że można oddzielne fragmenty *Skalki* i innych utworów Wyspiańskiego cytować jako poetyckie ujęcia filozofii Heglowskiej, lecz o zasadnicze powinowactwo stanów duszy i zagadnień. Pamiętać trzeba, że filozofia Hegla wyrosła z tragedii greckiej, to jest, że twórca jej zstępował myślą do tych samych głębi, z których wytryskiwała twórczość Wyspiańskiego. Stanisław w *Skalce* wypowiada w formie najbardziej bezpośredniej te koncepcje najgłębsze poety. Tworząc czyn świadomy, człowiek myśl swoją zawiesza jako przeznaczenie nad przyszłością innych. Gdy więc wypada ona z jego piersi jak piorun, wie on, że wprowadzie on to czyni, z niego wychodzi dokonane dzieło, lecz treść dzieła to życie innych, to życie tych pokoleń, których losy myśl działacza kształtuje. Więc choć w jego piersi jest zrodzona, treścią swą ma uczynić ona to co nim niej jest. Śmierć jednostki, jej całkowite zaprzeczenie musi być sędzią, który waży czyny, gdyż czynne te być będą w przyszłości na tych błoniach, na których proch z nas tylko pozostanie. Nieustannie z naszej piersi wydobywa się przedziwo sieci, w której wikłają się nie znane nam żywoty i pokolenia.

I od tego szczytowego punktu twórczości Wyspiańskiego powrócić możemy do jego pierwotnego dzieła, aby przekonać się, jak dalece jednolitym, potężnie wyciosanym był ten twórczy żywot.

Meleager ukazuje nam z przedziwną, zastraszającą jasnością tę grę, w której ludzkie przedziwo 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 żywot. Diana odpowiedzialną ma być za losy Maleagra, Altei. I widzimy jedyną władczynię tego świata. Ona jedyna swobodą darzy — śmierć. Krąży koło siebie pod jej spojrzeniem dusze jak cienie księżycowe

w hebanowym pomroku bezpłodnego trwania. Nazwano to klasyccyzmem, kultem Grecji.

Wy, spokojni na widowni, ze spokojem bogów patrzący w zastygłe losy człowieka, kim jesteście? Wy, spokojni i dumni. Oto lka ból Laodamii. Serce wasze płacze za szczęściem, do którego nie ma powrotu z kraju zmarłych. Dokonywa się przed wami dramat Kłątwy, wy milczycie, z ust wam wypadają kłamstwa o Sofoklesie i Eschylu. Straszliwy trąd, zżerający duszę ludu, jest przed wami, wy dumnie mówicie: Grecja. Brzęk łańcuchów słyszycie, przed wami stoi dziewczica z Warszawianki, wyciąga ręce zakute i przeklina was, czary czyniących ze słabości własnych nad losami w niewoli ginących pokoleń. Drżycie bladzi? Nie my, nie my! Nie wyjdzie nikt już z sali. Sztuki zapragnęliście? Nie wiedzieliście, że jest ona duszą wolną, sobą żyjącą duszą pokoleń, przez czas rozdartych a zjednoczonych przez słowo; oto stoi i wyciska na pobladłych czołach stygmat niesławny. 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 wykuli. 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 człowieka skupia się w każdej ludzkiej piersi, w każdej skrze ludzkiego istnienia. Sztuka jest rodową świadomością ludzkości. Przed jej nieumierającym obliczem przeciągany, 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 klamać sobie, snuć pasmo myśli nieobowiązujących, łudzić się, że dość jest nie wiedzieć 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 woła 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 was stworzone losy: to jest dusza wasza, zmienna gra nastrojów. Myśleć chcecie. Myśl to jest ciągłość trwająca poprzez pokolenia; waszych losów porwana na pasma. Nie piękna, nie ma dostojeństwa, nie ma słowa dla bezańskiej ciżby niewolników. Dla ludzi, którzy nie wiedzą, czy zabezpieczyć zdolają krążenie myśli narodowej w dzieciach, którym dadzą życie.

Hestia, bogini ogniska domowego, święci w *Wyzwoleniu* noże. Ona, która reprezentuje ciągłość rodu, losy żywotów 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 roztwiera się mroczna otchłań, głos nie narodzonych pokoleń bije z niej: Przecz czyicie z nas niewolników?

Głos mogił zlewa się tym oskarżeniem: czemu przerwaliście pasmo prac naszych? My rzucaliśmy ziarna; 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; nie wam mieć nie wolno.

Wypiański w *Wyzwoleniu* wywołuje Erynie. Czynem było twoje dzieło, włożyłeś w nie całe widzenie duszy twej i oto powraca ku tobie z groźnym zapytaniem: coś uczynił?

Achilleis zrodziła się z wątpliwości wzbudzonych przez Wyzwolenie, tych zagadnień, jakie postawiło ono poecie jako czyn dokonany. Achilles i Hektor walczą o władzę dla rodów swoich, giną dla nich, choć są one im obce i wstrętne. Achilles obcy był Grekom, a Hektor Trojańczykom; a oto paść musiał jeden z ręki drugiego, choć spowinowaceni byli z sobą duchem. Czy nie jest błędem walka o życie? Czy nie jest myśl samotnica bezsilna wobec niego, czy nie powinna się zrzec wszelkiego wpływu na losy trzody ludzkiej? Wypiański pogłębia zagadnienie w dwóch diametralnie sprzecznych postaciach Afrodyty — Heleny i Laokoon.

Ja będę trwała wiecznie — mówi Afrodyta — jestem duch, który ciałem płonie, rodzić z siebie będę nieustannie żywoty i wiecznie trwać będzie życie. Gdy nie nadacie mu kształtu myśli waszej, będzie ono wam obce, wrogie i obmierzłe dla was. Patrzcie — oto Laokoon, który utracił już wszelką władzę nad życiem, który wie, że nie dokona już żadnego czynu, nie utrwali w niczym myśli swojej ani uczucia; i on wie, że jest w nim obecne to wieczne wyłanianie się kształtów: ale wie, że stworzyć będzie ono już tylko istoty tak wrogie mu i obrzydłe, jak te węże, które wchłonęły jego dzieci. Usunąć się od życia,

odpowiedzialnymi staniecie się za ten świat, w którym „na gruzach“ dzieł ludzkich „straszliwe przejdą meduzy“. Czynem jest wszystko. Sięgać musicie po czyn, wiedząc, że jest winą. Mieć bohaterską odwagę winy wobec losu.

Miara naszej świadomości jest miarą przewagi w nas rodowego, gatunkowego życia nad jednostką. Jest władzą śmierci naszej nad nami. Wypiański żył w jej dumnym królestwie. Żył myślą o władzy, jaką zdobyć musi człowiek nad życiem, by uczynić je godnym myśli, wytrzymującym jej miarę, w jedno stopić szczęście z dostojnością. Dzieła jego, odpychające dumną miłością człowieka, są nieustanną walką, upiorem, pokusą szczęścia. Zaziera ono do dumnej mogiły tysiącem powabów, budzi żal po życiu oddanym w ofiarę, prawdziwie helleńskiej gniew za utraconą rozkoszą bytowania.

Słowa Wypiańskiego mają w sobie wtedy jak gdyby zapach krwi, jak gdyby jej cierpkie, dopominające się o pomstę, iż tętniła na próżno, technienie. Pomiędzy dumnym szczytem, na którym wyrycić by można słowa stworzone przez drugiego wielkiego poetę Polski, Micińskiego: „Chciałem się Bogu spowiadać — nie będę“ aż do Laokoonowych czeluści rozpaczy wije się mieniącą wstęgą niby potok górski poezja Wypiańskiego.

Z nagiego wierzchołka prowadzi nas na błonie zarosłe miodrym, wdzięcznym jak uśmiech dziecięcy kwieciami; na jedną chwilę przystaje duch poety, oddycha szczęściem istot nie znających winy i idzie w swe nagie pustkowio wznosić gmach swój, cyklopiczny gmach dumy narodu. Raz po raz biją błyskawice, w szałach zamczyska zamajaczy kształt, słońce zachodząc i wschodząc złoci je, oblewa krwią; w świetle księżycowych nocy zamek stoi, słucha i marzy. Z topieli wiślanych wychylają się bohaterowie, rusalki, zwidziska: od mogił przylatują rycerze, szepcą o czymś stuletnie drzewa, ciepły wiatr idzie od rozoranych pól, noc, która sprawy ukryte widzi, zasiada tu, gwiazdy świecą: tu zamieszka naród.

Stanisław Brzozowski

Dzieła wszystkie T. VI Warszawa 1936

Leon Schiller
teatr ogromny

Co zrobiły teatry polskie dla Wyspiańskiego, czym był dla nich Wyspiański, wówczas kiedy aktualność jego dramatu kwestionowana być mogła? Kiedyz to sceny nasze zdążyły przesyć się jego piorunową poezją, że dzisiaj niechętnie odrabiają pańszczyznę jego sztuki? Kiedyz to największy dotychczas dramaturg polski, jedyny scenotwórca, dominował w repertuarze naszych teatrów? Czy Kraków spełnił swój wobec niego obowiązek? Czy Warszawska Weyssenhoffów i Rabskich nie uważała go za poetę regionalnego nie umiającego wyjść poza Wawel i Krakówkę? Czy Warszawa przebudzona nie wołała patriotycznych sztuczek naszych scriptorum minorum? Czy teatry przez państwo i społeczeństwo utrzymywane, teatry, które miały za zadanie inkarnować na swoich scenach arcydzieła poezji narodowej, czy teatry te, ilekroć tkną się dramatów Wyspiańskiego, nie odzierają ich z piękna, nie splotają ich i nie wypaczają? Tak jest dzisiaj — tak było przed trzydziestu z górą laty. Przypomnijmy sobie.

Pierwszym dramatem Wyspiańskiego ukazany łaskawie na deskach teatru krakowskiego jest *Warszawianka*. Listopad roku 1898. Poeta wydał już wtedy *Legendę* i *Meleogra*. Jego postać malarzka zarysowała się wyraźnie, poetycka powinna była niepokoić jako dramatopisarz przemówił formą wręcz rewolucyjną. Niestety poetyckiej twórczości Wyspiańskiego nie traktowano podówczas poważnie. Uważano ją za kaprys malarza. Cóż to za styl? Jakie niemodne, niemodernistyczne tematy. Ot, naśladowca Wagnera i Maeterlicka. Cóż poza tym? Rozmiłowanie w tragedii antycznej, kokietowanie — nie wiadomo po co —

Nowose.

TEATR MIEJSKI
W KRAKOWIE.

W Sobotę dnia 26 Listopada 1898 r.

WARSZAWIANKA

Wspomnienie

(rok 653)

NOC W BELWEDERZE

Epizod z dziejów historycznych w 1 akcie, napisał Adam Stanczyk.

Ceny miejsc zwyczajne. Początek o godz. 7, koniec o godz. 10.

W Niedziele: „NOŚTA” komedia w 4 aktach Fr. Dornika. (NOMOS).

retoryką francuskich pseudoklasyków. Niezręczność, sztywność, chropowość dyletancka mowy scenicznej, przerost momentów czysto malarskich itp. To ocena pokątna. Oficjalnej prawie nie było. No też dziwnego, że Tadeusz Pawlikowski odniósł się do *Warszawianki* niemal lekceważąco. Wystawi ją tylko z racji rocznicy powstania listopadowego wraz z nędzną patriotyczną sztuczką ślusarza Staszczyka i jakąś jednoaktówką początkującego naturalisty, głośnego później Bogdana Jaxy - Ronikiera. Gdyby nie słynne wejście Wiarusa-Solskiego, o którym pamięć za kulisami i wśród teatromanów została, rzecz byłaby przeszła niepostrzeżenie.

W maju 1899 r. gra się *Lelewela*. Dramat schodzi jednak z afisza po czterech spektaklach. W opinii publiczności zostaje pamięć rzeczy gadatliwej, nudnej. i na tym kończy się na razie kontakt teatru z poetą, który zjawił się po to, by go zburzyć i w nowym kształcie odbudować. Teatr nawet się nie rozczarował, bo nie liczył na sukces sztuk pisanych przez niefachowca-malarza. Modernizm zagraniczny reprezentowali nadal Ibsen, Hauptmann i Maeterlinck. Grano te utwory dla honoru domu więcej niż kasy. Modernistą polskim, pomimo anatemy rzuconej przez Młodą Polskę, zgrupowaną dokoła Przybyszewskiego i „Życia“ mógł być od biedy Rydel ze swym kasowym i tak teatralnym *Zaczarowanym kołem*.

W obydwu dramatach Wyspiańskiego teatr nowych walorów scenicznych nie dostrzegł. Wystawił je szablonowo. Co miało ten skutek, że później szablon ten przekazano nam jako tradycję. Reżyseria nie zauważyła, że już w opisie dekoracji do *Warszawianki* mieszczą się nowe pierwiastki, nie spotykane w scenografii dotychczasowej. Ta „sala jasna biała... z czasem jakimś szczególnie zazłoczoną... szerniałe obrazy... popiersie Napoleona, jako Augusta Imperatora, marmurowe białe... posadzka ciemna, niemal czarna... za oknem świt, pejzaż zimowy, śnieg prószy nieustannie. Klawikord wysunięty na środek sali, panny białe ubrane, w szerokich spódnicach z sztywnymi baniastymi rękawami, grają na klawikordzie, tyłem do widza zwrócone... Chłopicki w ubraniu ciemnym, w zarzuconym i udra-

WARSZAWIANKA PIEŚŃ Z ROKU 1831

NAPISANIE STANISŁAW WYSPIAŃSKI
ODBITO W Drukarni uniwersyteckiej
NAKŁADEM WŁADYŚŁAWA KRZAKOWSKIEGO - KRAKÓW 1903
SKŁAD W KSIĘGARNI GERLICHNERA
WYDANIE CZWARTE

powanym bardzo szerokim płaszczu siwym...“ A więc symfonia biało-czarna z lekkimi akcentami złotymi. Dekoracja nie chaotyczna, lecz kolorystycznie uporządkowana. Spokojne tło architektoniczne dla rozgrywającego się na nim ruchu. Zasada, którą ustalili o wiele później Edward Gordon Craig i która zwyciężyła w nowoczesnej inscenizacji. We wszystkim przebija celowa oszczędność. Tylko takie sprzęty i rekwizyty znajdują się na scenie, które są dla gry nieodzowne i są niejako „osobami dramatu“. Dlatego w tym dramacie, „z ducha muzyki poczętym“, na muzycznych zasadach skomponowanym i nawet „pieśnią z 1831 r.“ nazwanym — klawikord umieszczony został na pierwszym planie, jako sprzęt najdramatyczniejszy. Z niego bowiem płynie pieśń, stanowiąca podłoże rozmyślań Chłopickiego, przewijająca się motywem upartym przez dialogi i monologi. Klawikord wypełnia długą niemą scenę: wejście tragiczne starego Wiarusa, zwiastuna śmierci. Przy klawikordzie spotykają się oczy odgadujące Marii — z sumieniem Chłopickiego. Po heroicznej jego tyradzie „Anna — jak mówi informacja sceniczna — stojąc wygrywa jedną ręką nutę pieśni i śpiewa, a inni półgłosem jej wtórują, ucząc się od niej słów“. Najmocniejsze ustępy roli Marii umieszczone są przy klawikordzie. Wstążka zbroczona krwią, ostatnia pamiątka przyniesiona z pola bitwy, pada na klawiaturę. Wreszcie końcowa scena: trąba odmarszu odzywa się kilka razy mocno, w różnych odległościach z gościńca — za sceną. Za oknami przejeżdża i przechodzi wojsko w szyku. A więc okna były potrzebne dramatycznie, okna również są „osobami dramatu“. Nie umieszczono ich, jak się to mówi dla „proporcji“, to znaczy ze względów życiowo-realistycznych, dlatego, że pokój na scenie podobno musi mieć koniecznie drzwi i okna, dzięki czemu jest tych okien i drzwi w tzw. „normalnym teatrze“ o wiele z dużo. Okna, które do tego momentu w dramacie służyły raczej za tło liryczne, ukazując świt fioletujący krajobraz zimowy, raptem innego nabierają blasku i odmieniają całkowicie dekorację, a z nią ton dramatu. „Za oknami — informuje poeta — przejeżdża i przechodzi wojsko w szyku. Widać ich do pól na koniach, końskie łby

i tętent nieustanny i stukanie i brzęk słychać“. Jaki wspaniały efekt — jak radiofoniczny i filmowo-dźwiękowy.

I wtedy wchodzi na scenę Maria: „idzie jak posąg, oczy duże, rozświetlone, idzie przed siebie we śnie zapamiętania, ręce nieco w przód wyciągnięte“. Chór czwartaków za oknami śpiewa refren *Warszawianki*. Maria „idzie do klawikordu i gdy bierze klawisze, płacze palce ze wstążką zakrwawioną, opada z płaczem na ręce i na klawisze. Jękiem ponurym zatrzęsł się i zahuczał instrument cały. — Słychać jej szlochanie — — — Podnosi głowę, zdobywa się na siłę niezwykłą, promienieje całą tą siłą i — gra z mocą i śpiewa“, pieśń, która w jej ustach brzmi teraz jak skarga, klątwa, zła wróżba, a chór żołnierski tam za oknami przemienia ją na hymno bojowy. Tak cichutka, pozytywkowa niemal piosenka w ciągu jednego aktu rozrosła się w potężny w swym patosie finał dramatu muzycznego. Tak niepozorny, sielankowo-sentymentalny instrument stał się narzędziem Losu, a w ręku rasowego dramaturga i człowieka teatru najistotniejszym elementem dramatu tak ważnym jak jego bohaterowie.

Tego wszystkiego scena ówczena nie zauważyła, aczkolwiek obsada składała się z najpierwszych aktorów i sama Modrzejewska odtwarzała rolę Marii podczas swych występów gościnnych. Grano *Warszawiankę* nie gorzej może niż inne sztuki, ale to właśnie grzech największy, że grano ją tak, nie zaś, jak na to zasługiwała, to znaczy zupełnie inaczej, wydobywając wszystkie jej piękności w tekście i informacjach utajone, komponując ją malarsko, muzycznie i teatralnie, wedle wizji autora, tak przecież wyraźnie zaznaczonej. Ale o kompozycji reżyserskiej czy inscenizatorskiej wówczas nikomu się nie śniło. Któż więc mógł zrozumieć i odczuć dramaturga, co był zarazem inscenizatorem i reżyserem najprzedniejszym, prześcigającym w swych dziełach wszystko, co mogło być w Polsce, a po części i za granicą, w tej dziedzinie zrobione. Grano tedy *Warszawiankę* w dekoracjach „stylowo“ skleconych, w kostiumach „historycznych“, lecz kaduczych, kłócących się z logiką kolorystyczną i dramatyczną Wyspiańskiego. Klawikord spełniał

wprawdzie rolę bardzo ważnego rekwizytu, ale nigdy jego tragizm nie został należycie podkreślony.

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 największych monumentalności i dekoratywizmu, obok momentów nastrojowych w guście symbolicznym i patetycznych na miarę tragedii klasycznej, istnieją tu kontrasty, nadzwyczaj dla ucha dzisiejszego przyjemne, jak nagle 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 szepetana scena zbiorowej rozmowy drugoplanowych osób dramatu, przed początkiem tekstu właściwego. W tych pierwocinach wielkiego teatru: twórcy 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 skrótowna, 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 praktyce teatru, walczyła z naturalistami, z propagowanym przez nich bezkształtem, bezbarwnością i „dyskreją“, 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.

W roku 1900 wydaje Wyspiański *Klątwę* i *Protesilasa* i *Laodamię*. Nikt o ich wystawienie nie myśli. Zresztą o realizacji *Klątwy* fabulę, kompromitującą, jak mówiono, życie intymne kleru katolickiego. W Krakowie straszyl podówczas ponurej pa-



mięci c. k. kardynał Puzyna. Władca Wawelu nie byłby się oczywiście nigdy na rozpowszechnianie herezji zawartych w *Kłątwie* zgodził. Toteż teatr, o ile wiem, nie próbował nawet starać się o aprobatę. Zresztą utwór nie przekonywał zbytnio ani aktorów, ani dyrektorów teatru ani ludzi, których nazywano wówczas „reżyserami“, a którzy, z wyjątkiem Solskiego, pełnili funkcje niemal inspicjentów. Znowu jednoaktówka — język niby chłopski, a naszpikowany jakimis kunsztownościami i dziwolągami, pełno drastycznych okropności, znów chóry i symbole, przeklęte symbole. Niesceniczne to, za długie — i w ogóle pewna kłapa. Więc nie ujrzała: *Kłątwa* nikłego światła kinkietów sceny krakowskiej. Po śmierci poety wystawił ją pierwszy Zelwerowicz w Łodzi. A potem teatry rządowe w Warszawie, ale z dopiskiem na afiszu, rzekomo przez autora zaleconym i rzekomo z najwybitniejszymi jego komentatorami uzgodnionym, iż rzecz dzieje się wiekach średnich, aby nikt nie pomyślał, że podobne fakty są dzisiaj możliwe.

Nie mógł się także kwapić teatr krakowski do uteatralizowania rzeczy w jego mniemaniu tak niescenicznej, jak *Protesila*s i *Laodamia*. Jednoaktówka wieki całe trwająca: monodramat raczej niż dramat, bo właściwie tylko jedna realna osoba tu działa, reszta to wizje, jakieś niby chińskie i cienie na prześwietlonej kotarze; więcej pantomimy niż tekstu, i znowu chór, znowu dygresje muzyczne... Gdyby nie przyjazd Modrzejewskiej, która chciała grać popisową rolę Laodamii, nie byłibyśmy nigdy tego dramatu oglądali na scenie. A było to już po *Weselu*, po trumfach kasowych teatru i po zwycięstwie Wyspiańskiego nad kołtunerią Aten podwawelskich, kiedy wystawienie takiego dziwactwa nie było już prawie ryzykiem. Wyspiański sam zajął się stroną malarską widowiska. Widać w nim było jego rękę, szczególnie w uporządkowaniu dekoracji i kompozycji niektórych kostiumów. Ale i tu nad wszystkim górował demon przypadku, bóstwo opiekuńcze teatrów naszych. Widowisko w znikomej części nie oddało czarownych możliwości inscenizacyjnych, jakie podszeptowała partytura dramatu. Mówię partytura, nie tekst, ponieważ Wyspiański, niezależnie od Meini-

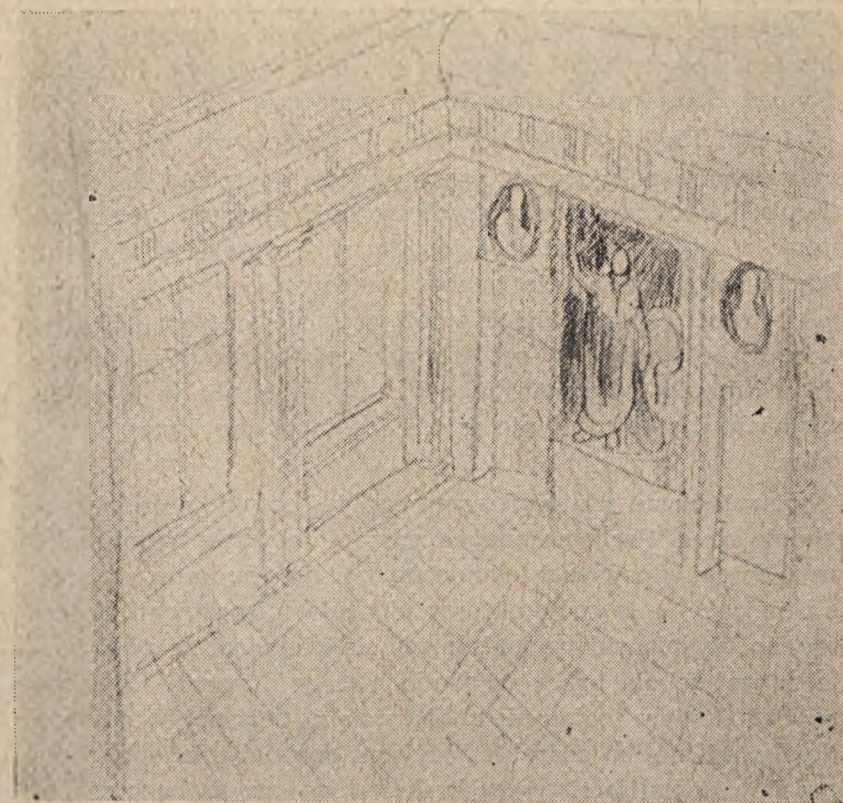
geńczyków, o których bodaj że nic nie wiedział, na dziesiątek lat przed Craigiem, Reinhardtem, Appią, Fuchsem i innymi praktykami i teoretykami reformizmu teatralnego, opatrzył scenariusz swego dramatu najdokładniejszymi informacjami dekoracyjnymi i kostiumowymi, obmyślił ruch figur i światło dla każdej sceny, kładąc poniekąd większy nacisk na stronę optyczną widowiska niż na słuchową, co było punktem wyjścia całej reformy teatru.

Przypadek, jak nadmienilem, spowodował wystawienie *Protesilasa*. Gdy istniał tylko w edycji książkowej, do najtęższych głów teatralnych nie zdołał przemówić. Nie inaczej miała się rzecz z *Legionem*, wydanym w r. 1900. Ta alfa i omega polskiej dramatyki monumentalnej, jakby na zamówienie Mickiewicza pierwszego twórcy teorii dramatu monumentalnego, napisana, długo uchodziła za dzieło niesceniczne. W końcu teatr kasową pokusą zwiedziony, zdecydował się ją do własnej małości przykroić i — zniszczyć.

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 Gebetner 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 od lad księgarskich, rozchwytyjąc w lot świeże, drukarnią jeszcze pachnące egzemplarze *Achillesa*, *Akropolis*, *Nocy listopadowej*, *Powrotu Odysa*, *Skalki* 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 — Automedona pędził z zawartą szybkością ze zwycięstwa w zwycięstwo — choć już tylko na theatrum imaginacji jego i naszej.

Więc nich się sceny polskie nie chępią służbą na żołdzie Juchowym Wyspiańskiego. Bo to nieprawda. Bo idąc po linii najmniejszego oporu wyssały tylko rentowność jednej sztuki, w powodzenie innych 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.

Legendę o wielkim dniu 16 marca 1901 r., dniu premiery *Wesela*, również trzeba poddać niejakej rewizji. Kraków oszalał po tej premierze. Oczywiście nie tylko dlatego, że bawił go persyflaż dobrze mu znanych faktów i ludzi, ale przede wszystkim dlatego, że dramat w całej swej treści był aktualny, pełen inwektyw politycznych i socjalnych. Co zaś najbardziej było fascynującym — to absolutna nowość formy, ledwie widoczne upoetyzowanie jak najsurowszego i najprozaicznego w swej istocie realizmu potocznego, zmieszanie go z fantastyką, pomimo pozorów mistyczności tkwiącą głęboko w podłożu psychicznym figur dramatu i dającą się psychologicznie uzasadnić. Niebywale piękna przedziwnie brzmiąca, a znów z codziennego tworzywa ukształtowana dykcja dramatu; bogactwo rytmiczne przy monotonii ościnatą piosenki chochołowej; będącej właściwie jedynym źródłem wszystkich rytmicznych i melodyjnych odmian; nie spotykana dotąd teatralność języka dramatycznego, wobec którego błędna „polonezy słów“ fredrowskie i gasną słów kaskady Słowackiego, oszczędność słowa i jego bezwzględne przyleganie do akcji, do gestu i ruchu sytuacyjnego, precyzyjne obliczenie wszystkich członów kompozycji, iżby z nich wybornie harmonijna powstała całość: nieustanne, po scenę ostatnią, trzymanie widza w naprężeniu i oszołomieniu za pomocą najszczerzej liryki, głębokiej satyry i nieoczekiwanego patosu — wszystko to było nowe i wszystko olbrzymie, choć z małych i dobrze znanych tematów poczęto. Nie, to już nie naśladowca



STANISŁAW WYSPIAŃSKI
Scenografia „Warszawianki”. Szkic

Maeterlincka czy Wagnera, to ktoś, co stworzył dzieło, jakiego w literaturze świata jeszcze nie było. Jak mimo wszelkie, drugorzędne wpływy iście stworzonymi zostały *Dziady*, *Nieboska* i *Samuel Zborowski*. Zrozumiała to widownia.

A teatr? Plotki i ploteczki różnie o tym mówią. To pewna, że ówczesna dyrekcja wzdragała się nieco, gdy poeta złożył jej rękopis *Wesela*, że aktorzy kiwali nad nim głowami i nie rozumiejąc, o co chodzi kpili bez żenady: że powszechnie wrócono „fenomenalną klapę i że gdyby nie pewne presje ze strony wpływowych przedstawicieli opinii, arcydzieło nowszej dramatyki polskiej nie byłoby przeszło przez próbę sceny — a wtedy i inne dramaty Wyspiańskiego byłyby pozostały w tece lub odgrywane byłyby jedynie w teatrze imaginacyjnym czytelników.

Nikt właściwie nie wyreżyserował tej sztuki, wyreżyserowała się sama. Poeta na niemądre, często złośliwe pytania aktorów dawał odpowiedzi lakoniczne, z lekka ironiczne, wykrętne i niejasne — te znów aktorzy niemądrymi nazywali, twierdząc, że Wyspiański na teatrze nic się nie zna i że praktycznie w teatrze nie byłby w stanie niczego dokonać. Ciekawe, prawda? Geniusz teatru nie znający się na teatrze? W pamięci utkwiły mi bardzo charakterystyczne opowiadania o tym, co się działo za kulisami teatru krakowskiego na próbach z *Wesela*. Jeden z aktorów podchodzi do Wyspiańskiego i tytułuje go „szanownym” czy „kochanym autorem” wedle zwyczaju prowincjonalnych kabotynów z epoki Reymontowskiej *Komediantki*, zapytuje: jak ma rozumieć swoją rolę? Na to Wyspiański: „Od tego pan jest aktorem, żeby rozumieć to, co pan gra”. To wystarczyło, aby z Wyspiańskiego zrobić dyletanta czy indolenta. A przecież on tylko swą odpowiedzią stwierdził, co obszernie wyłożył w studium o *Hamlecie*, mianowicie, jak poważnie traktuje sztukę aktorską, jak wiele od niej wymaga i do jakich zadań ją chce przygotować. Innemu zaś aktorzynie, gdy stanął bezradny na scenie, nie wiedząc absolutnie, jak grać, i burknął: „Więc co mam robić, wyjść przed rampę i wy-



STATNISŁAW WYSPIAŃSKI
Scenografia „Warszawianki”. Szkic.

recytować rolę?” Wyspiański podobno odpowiedział, że tak będzie najlepiej. Gdy mi to jeden z premierowych odtwórców *Wesela* opowiadał na dowód powierzchowności mojej tezy, że Wyspiański był mistrzem reżyserii i techniki inscenizacyjnej, aczkolwiek nie trudnił się tzw. fachową reżyserią — czułem, że się z tym panem nigdy nie porozumiemy, ale jasne było dla mnie, że znów w powiedzeniu Wyspiańskiego, jak w zwrotach Konrada do Masek, kryła się jakaś myśl, którą odcyfrować należy. Myślę, że Wyspiański z dwójga złego wybrał mniejsze. Zamiast złej gry w stylu szablonów psychologiczno-realistycznych, wolał prymitywną recytację roli. Przynajmniej w ten sposób ocalało słowo, nie zamazane tysiącem szczegółów gestycznych, mimicznych i sytuacyjnych, nie porwane czkawką i rżeniem naturalistycznym, nie obciążone tzw.: „numerkami” wątpliwej inwencji nietwórczego aktora.

My, pracownicy współczesnej sceny polskiej, sceny, która, nie ludźmy 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 jednego 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 dramataми; 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 twórcę 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 konstrukto-rem, reżyserem i inscenizatorem, kierownikiem artystycznym

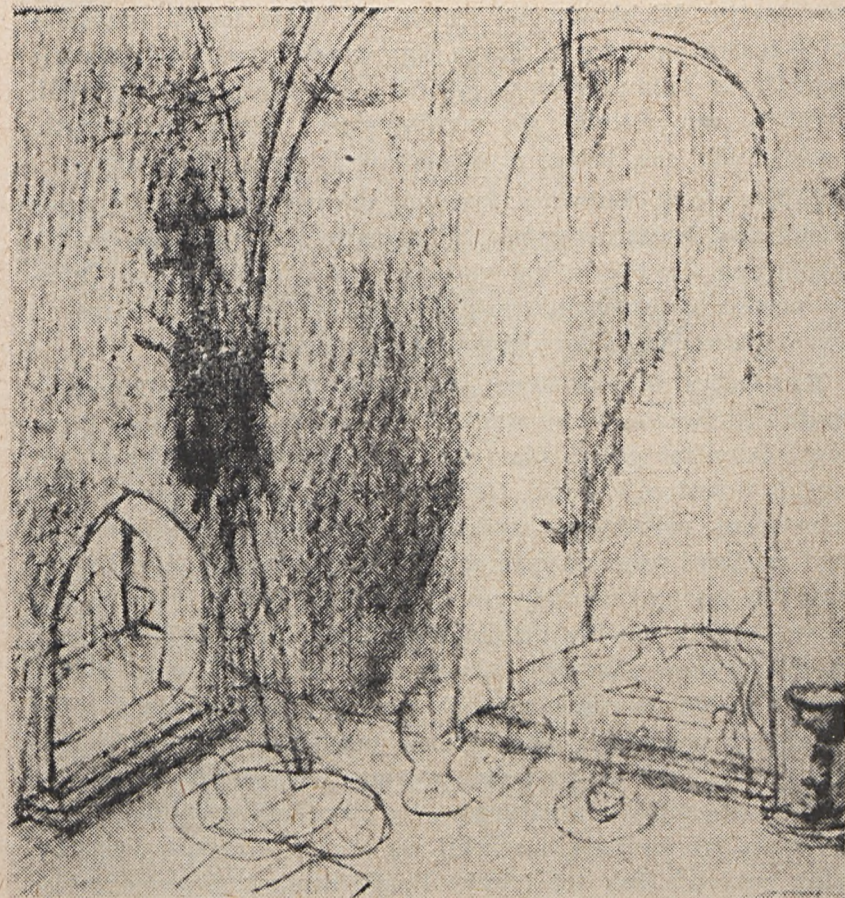
teatru i jego ideologiem — w jednej osobie, że zgłębił całą umiejętność teatru i posiadał wszystkie jego rzemiosła, że żył dla teatru z myślą o teatrze, że wszystko, czego się tknął, na czym okoł jego spoczęło, stawało się teatrem, że teatr był dlań jedynym terenem wyżycia się, na jego deskach rozwiązywał najbardziej osobiste sprawy, a sprawy te były zawsze sprawami narodu. Przewyższył postulat Craiga. Magnus reformy teatru tylko w celu przeciwstawienia się teatrowi zaprzepaszczone-emu przez literaturę, zdemoralizowanemu przez rozpasane aktorstwo, chcącemu się ratować za pomocą niby-malarskich wystaw, stworzył koncepcję „czystego teatru”, 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, Moliere 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 — wyprzedził 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 przejawiała, 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 trybuna-lem. Aktorzy tego programu mieli być wykonawcami. Jakże

szczęśliwi bylibyśmy, gdyby dzisiejsza idea teatru walczącego miała takiego bojownika.

Wyspiański był pierwszym twórcą polskiego teatru monumentalnego. Wypełnił testament Mickiewicza, twórcy teorii tego teatru. „Dramat — mówi Mickiewicz z lekcji XVI swych Wykładów o literaturze słowiańskiej — wzięty w najwspanialszym i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu, powinien łączyć w sobie wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej, jak budowa polityczna narodu powinna być wizerunkiem wszystkich jego dążeń politycznych... Dramat słowiański powinien być lirycznym i przypominać uroczę dźwięki pieśni gminnych... powinien być przy tym przenosić nas w świat nieziemski... Żeby utworzyć dramat... narodowy, trzeba przenieść cały rozmiar poezji od piosenki aż do epopei, dotknąć najżywotniejszych uczuć i pojęć, brząknąć jednym ciągiem po wszystkich różnogłośnych strunach, odzywających się w piersiach narodu”. Świat tego dramatu nadnaturalny — mówi dalej Mickiewicz — winien odpowiadać „nie tylko poetyckim wyobrażeniom gminnym, ale i pojęciom, do jakich wiek nasz doszedł”. Dramat słowiański „na scenie ziemskiej powinien poruszyć wszystkie zadania wstrząsające słowiańszczyzną i kończyć się winien wielkim proroctwem”. Mówiąc to Mickiewicz miał na myśli *Dziady* i *Nieboską*. Jak łatwo myśleć nam o dramatach Wyspiańskiego, gdy dziś te słowa czytamy.

Najciekawsze w tym wykładzie jest miejsce poświęcone realizacji teatralnej. Mickiewicz nie sądzi, by w najbliższej przyszłości była ona możliwą. „Żaden teatr dzisiejszy — mówi — nie wystarczy dla utworu takiego, jak *Nieboska Komedia*. Chcąc go wykonać, należałoby odstąpić od niektórych zwyczajów sceny tegoczesnej. Wprowadzić np. pomiędzy aktorów samego poetę, który by wygłaszał opisowe ustępy dramatu, obok ukazywanych jednocześnie obrazów panoramicznych”. Architekturę teatrów ówczesnych uważa Mickiewicz za przestarzałą i do wystawiania takich dzieł niestosowną. I rzecz dziwna przed Wagnerem, Craigiem i całą plejadą reformato-



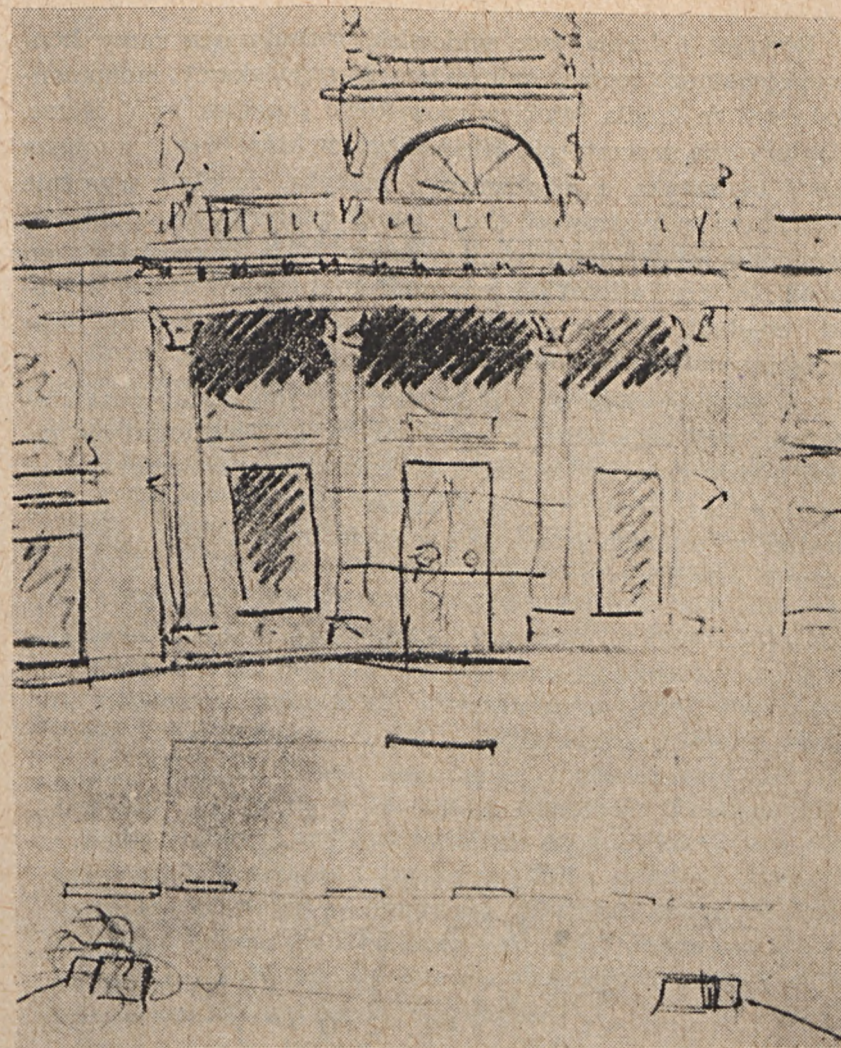
STATNISŁAW WYSPIAŃSKI
Scenografia „Dziadów” Mickiewicza. Szkic

rów teatru: Mickiewiczowi zjawia się wizja teatru przyszłości — teatru ogromnego. Zarys jego widzi w trójkondygnacyjnym Cyrku Olimpijskim w Paryżu — w takiej tylko budowlu, zdaniem jego „dałyby się wyprowadzić dzieła bohaterskie i masy ludu, tak dzisiaj przeważne w życiu społecznym”.

Zadrżycie w oburzeniu, fanatycy starego pudła teatralnego: Mickiewicz konstruktywistą. Mickiewicz zwolennikiem teatru arenowego. Czyżby to był niezdrowy wpływ Wschodu? Czyżby proroczym duchem przeczuł teatr bolszewicki? Straszna rzecz: wieszcz narodowy cierpiący na meyerholdyzm.

Mickiewicz zdawał sobie sprawę, że Słowiańszczyzna nieprędko zdobędzie się na wzniesienie takiego teatru gigantycznego. Doradzał przeto pisarzom dramatycznym, by zgoła nie myśleli o teatrze i scenie. Gromił polskich, że zrażają się brakiem sceny narodowej, czeskim zaś zarzucał przywiązywanie zbyt wielkiej wagi do czterech ścian z pomostem i kulisami, zwanych teatrem narodowym. Cytuje Tiecka, który twierdził, że wysadzanie się na dekoracje i upstrzenie lokalu oznacza upadek dramatu, bo gdy „słowa poety nie złocą ścian teatru ani nie zmieniają ciągle malowideł w głębi widowiska, to albo sztuka nic nie warta, albo uczucie publiczności zupełnie stępione”. Powołuje się na pełen prostoty teatr Szekspira i wzywa współczesnych dramaturgów, by „porzucili zupełnie względy, które ich krępują, i zrzekli się chętki widzenia wystawy sztuk swoich”. Tak też i było. Polski dramat monumentalny powstał, rozwijał się i osiągnął najwyższą doskonałość, na szczęście, z dala od teatrów „normalnych”, nie bacząc na ich estetykę i technikę, łamiąc je najradzykalniej. Dzięki tej okoliczności nie zmienił się w operowe widowisko à la Meyerbeer, jak to się stało z dramatami Wiktora Hugo.

Cała polska dramatyka monumentalna w ideologii swej i konstrukcji da się wyprowadzić z tej lekcji Mickiewiczowskiej, cała się w niej mieści. Na niej właśnie utwierdził swoją koncepcję Teatru-Wawelu Wyspiański, z jej ducha poczęte są wszystkie jego dramaty do polskiego Hamleta włącznie.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI
Scenografia „Nocy listopadowej”. Szkic

Również i forma jego widowisk, rozsadzająca ramy konwencjonalnego teatru, zmierzająca do największej monumentalności, ze źródła Mickiewiczowskiego początek swój bierze. Ezoteryczna dramaturgia Micińskiego, w której realizm miesza się z fantastyką, symbolizmem i mistyką, zupełnie wyraźnie akcentuje trójpiętrowość akcji, tak charakterystyczną dla monumentalnego dramatu romantycznego. Róża Żeromskiego, ten obok *Kniazia Patiomkina* jedyny dramat dokumentalny z epoki rewolucji 1905 r. — bodaj że świadomie zachowuje linię polskiej dramatyki monumentalnej.

Nie byłby jednak ten polski teatr monumentalny poza sferę koncepcji poetyckich wyszedł, gdyby go Wyspiański nie zaczął budować na scenie teatru krakowskiego, zamierzając plan jego w całej pełni już na Wawelu rozwinąć. Tylko o tym teatrze w ostatnich latach swego życia marzył. Miał go nieustannie przed oczyma duszy...

(Scena Polska — 1937 r. — Nr 1—4)



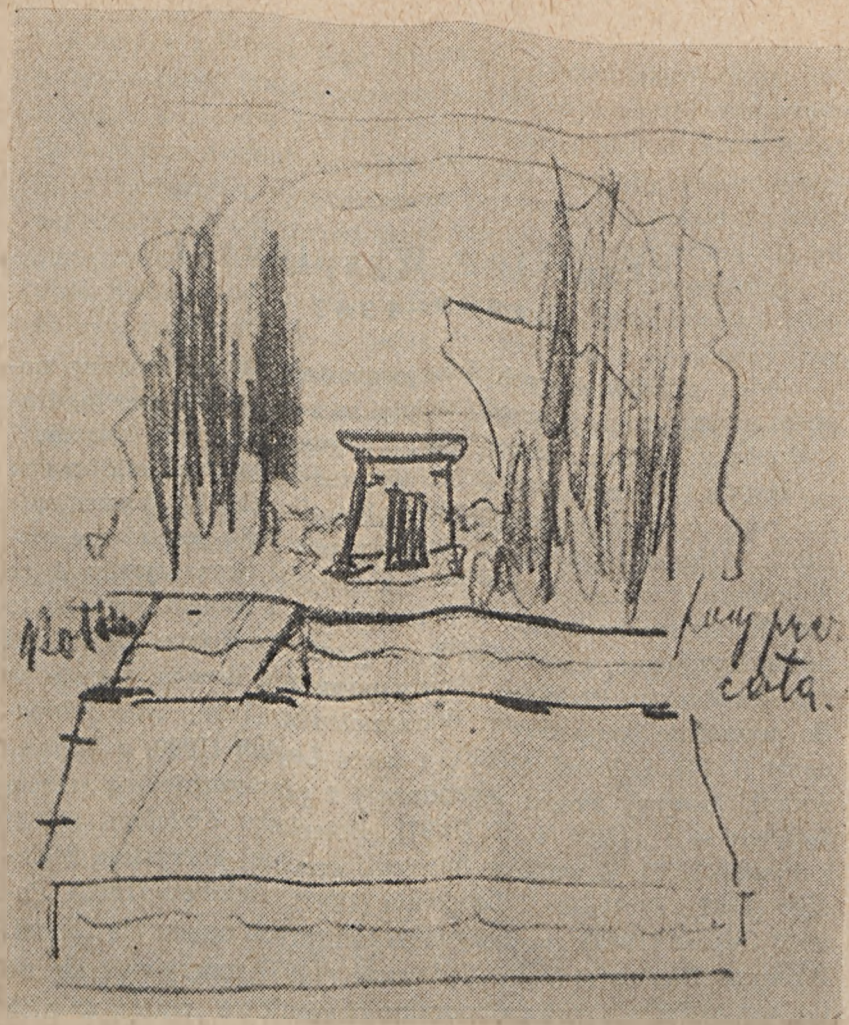
Stanisław Wyspiański

1869 – 1907

Jeden z największych i najorginalniejszych twórców naszego teatru, czołowy przedstawiciel secesji polskiej, poeta, dramatopisarz, malarz, inscenizator, wydawca pięknych książek.

Bogatą twórczość sceniczną Wyspiańskiego podzielić można na parę cykli tematycznych: *Wesele* (1901) *Wyzwolenie* (1903), *Akropolis* (1904) — to utwory poetycko-polemiczne, podejmujące dyskusję z relikami ideowymi romantyzmu i ze współczesnymi tendencjami politycznymi i społecznymi. Są to uduchawiane, wizjonerskie „rozprawy” o Polsce, jej historii i przeznaczeniu. Podobne tematy poruszają utwory mające za tło powstanie listopadowe: *Warszawianka* (1898), *Noc listopadowa* (1904), *Lelewel*, (1899), a także *Legion* (1900, o Mickiewiczu). Motywy polskiej legendarnej i piastowskiej są treścią *Legendy* — I (1893) i II (1897), *Bolesława Śmiałego* (1903) i *Skalki* (1906). Z wątków mitologii greckiej korzystają *Meleager* (1897), *Protesilas i Laodamia* (1899), *Achilleis* (1903), *Powrót Odyssa* (1907); na motywach biblijnych opiera się *Daniel*. Wreszcie *Kłątwa* (1899) i *Sędziowie* (1907) rozgrywają się na tle wsi polskiej; sprawy moralno-obyczajowe zostają w nich podniesione do wymiarów tragiczności.

W spuściźnie Wyspiańskiego znajduje się także parę krótkich scen i nie dokończonych fragmentów: *Batory pod Pskowem*, *Królowa Korony Polskiej*, *Mąż*, *Juliusz II*, *Śmierć Ofelii*, *Król Kazimierz Jagiellończyk*, *Zygmunt August*, *Samuel Zborowski*, *Weimar*, *Rudera* i inne. Poza tym swobodny przekład *Cyda*, studium o *Hamlecie* oraz pierwsze opracowanie inscenizacyjne *Dziadów* Mickiewicza.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI
Scenografia „Protesilasa i Laodamii”. Szkic

Dzieło Wyspiańskiego, nawiązujące do tradycji monumentalnego dramatu polskiego epoki romantyzmu i zarazem modyfikujące te tradycje zarówno w sensie ideowym, jak i w sensie stylu poetyckiego i teatralnego — było w momencie swojego powstania namiętnie zwalczane przez konserwatywnych krytyków (jak np. Stanisław Tarnowski), przez obóz zaś literacki „Młodej Polski” zostało przyjęte jako objawienie artystyczne. Niejednoznaczna zawartość ideowa dramatów Wyspiańskiego oraz ich specyficzna poetyka stawały się wielokrotnie przyczyną nieporozumień. W okresie dwudziestolecia międzywojennego obóz pilsudczykowski pasował poetę na wieszczę Polski sanacyjnej, widząc w nim proroka mocarstwowości i państwowości „silnej ręki”. W pierwszych latach Polski Ludowej — na odwrót (lecz w podobnie wątpliwy sposób) — niektórzy krytycy dezawuowali Wyspiańskiego, dopatrując się w nim prekursora fašyzmu, w sferze literackiej zaś atakując prymitywizm wersyfikacji i mętniaćstwo myšłowe.

Rocznica pięćdziesięciolecia śmierci poety i wielka powrotna fala inscenizacji jego dzieł w teatrach pokazały jednak nie przemijającą żywotność krakowskiego dramaturga; w jego ujęciu problematyka dziejowego dramatu Polski nie zawiera w sobie parafiańskiego nacjonalizmu ani tradycjonalistycznych zacieśnień, choć oczywiście nie można przyjmować jej w kategoriach wieszczych rozkazań.

Siła i niezwykłość wizji scenicznej, syntetyzującej wartości poetyckie, malarskie i muzyczne w jedną całość kompozycyjną, wyprzedzając wiele poszukiwań i tendencji współczesnego teatru, wytrzymują próbę nowoczesnego ujęcia i dają się porównać z największymi dziełami dramaturgii.

KAZIMIERZ WYKA

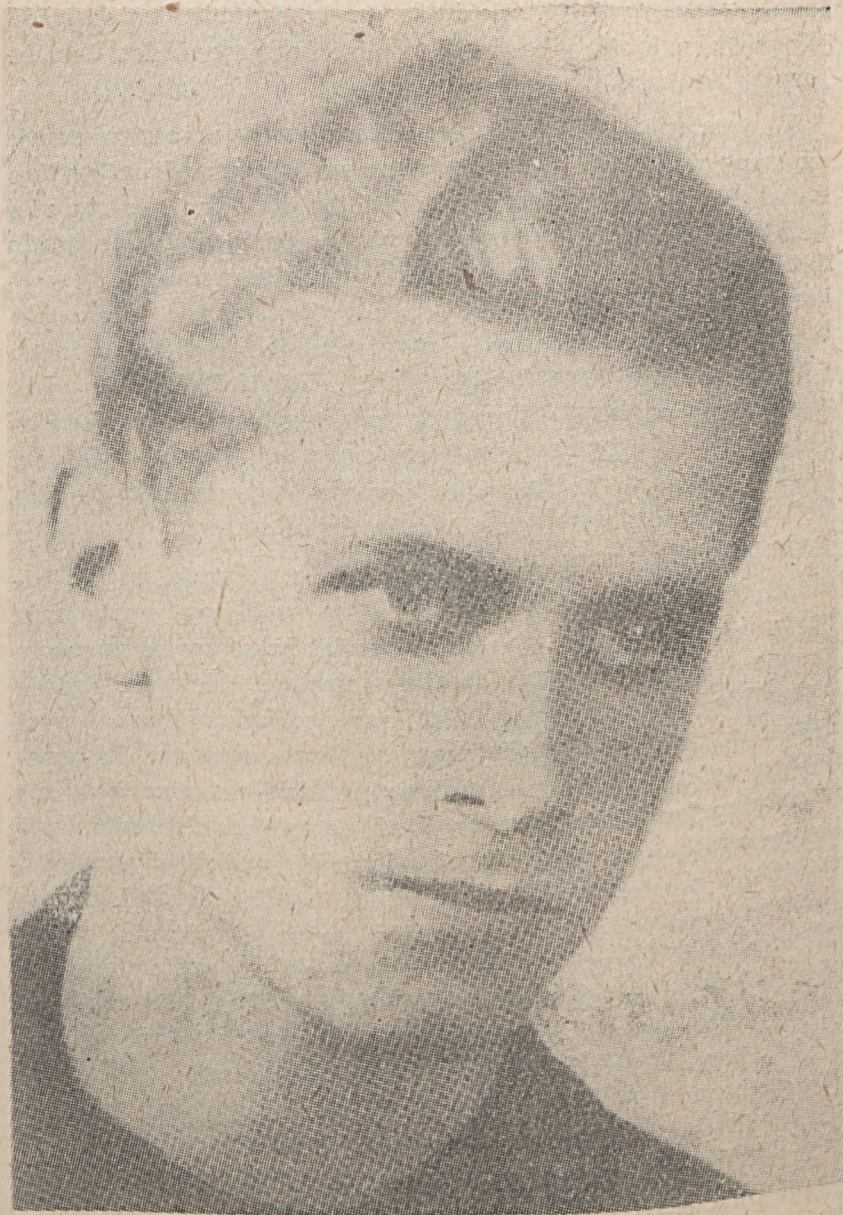
List do Jana Bugaja

(Jan Bugaj—pseudonim okupacyjny K. Baczyńskiego)

Od wielu miesięcy dłużej jestem Panu ten list. Kiedym poznał niektóre z wierszy Pana, w krótkich rozmowach ubiegłego lata i ubiegłej jesieni służyłem Panu pierwszymi fragmentami mego sądu o nich. Umówiliśmy się wówczas, że zamiast recenzji spróbuję w liście sformułować, co myślę o wierszach przesłanych mi tymczasem w ich obecnej formie — *Wierszy wybranych* Jana Bugaja. By odzew krytyka swoim wyglądem prywatnym był jakoś dostosowany do formy podobnie prywatnej, w jakiej jedynie udostępniać Pan może dzisiaj swoje utwory.

Istotna przyczyna zwłoki pomiędzy zapowiedzią, a jej spełnieniem nie jest jednakże ta czysto formalna. Nie dlatego odwlekąłem ten list, że — niestety — wiele jeszcze czasu mamy przed sobą, by kontynuować obyczaje przedromantycznych przodków literackich — nie drukować śpiesznie, raczej przyjaciółom czytać niż tłumowi, poprawiać, wracać. Pseudoklasyzm z łaski okupanta...

Zwłóczyłem z tym listem, ponieważ po wiele razy w ostatnich miesiącach powracałem do Pana *Wierszy wybranych*. Myślę o nich przede wszystkim, że aczkolwiek pisane i udostępnione w pełni zawieruchy wojennej, gdzie nie wiadomo jak przebiegać będą granice humanistyczne, granice dążności literackich i pokoleń, te wiersze już nie przynależą do międzywojennego dwudziestolecia. Nie dlatego, że jest Pan debiutantem i że zaczął Pan pisać dopiero w ciągu wojny. Nie-



KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI

jedno czytałem z tzw. debiutów po to jedynie, by dostrzec, jak powtarzają się złe i zapóźnione echa tamtych lat. Jeszcze „czysta“ awangarda w narodowym sosie... (Co dalej???)

To wrażenie przynależności do innego już czasu powstaje zapewne stąd, że przez formę i uczciwość wierszy Pana czytam wyraźnie, iż to dwudziestolecie jest już dla Pana postacią tradycji. Nie tradycjonalizmu. Tradycją staje się każda dążność, staje się przeszłość niedawna, kiedy zmusza do wyboru, do czerpania lub odrzucania, i kiedy taki wybór dokonywać się może spontanicznie, bez koniecznego uczestnictwa w powstawaniu danej dążności, bez dowodu, dlaczego się wybiera. O prądy z nami współżyjące walczymy, tradycje dobieramy według potrzeb naszych. I nowa potrzeba, jej specjalna kierunkowość, wymijająca całe okresy, uwypuklająca, inne, za cały dowód starczy.

Wiersze Pana wybierają i odrzucają, a przez to, że nie istnieją już dla Pana wrócić do niedawna problemy, wyznaczają sobie miejsce nowe, to, które sprawia, że w moim poczuciu są one już całkiem poza dwudziestolecie ubiegłym. Przede wszystkim nie istnieje już dla Pana problem wyboru — poetyka bardziej tradycjonalistyczna według awangardy. Ta u początku dwudziestolecia ostra linia przedziału zamazywała się w drugim jego dziesiątku, ale i tak do ostatnich miesięcy pokoku padały bądź wyrzuty niewierności wobec awangardy, wtórnego paseizmu i klasycyzowania, bądź, z drugiej strony, głosy pochwały i pewności, że tylko przez powrót nad brzegi „Skamandra” czerpiesz wodę poezji żywej. To jest odrzucone jako całość nakazująca ten jedynie wybór. Tym Pan zapewne równie mało się kierował w swych dyrektywach artystycznych, co na przykład przed laty dwudziestu Lechoń czy Tuwim sporem Brzozowskiego z Miriamem. Co zaś Pan wybrał, w moim przynajmniej mniemaniu, pokuszę się niżej odpowiedzieć.

Lecz i tło bliższe dla poezji Pana nie istnieje. Albowiem to odepchnięcie, o jakim wspomniałem, praktykowali już główni lirycy drugiego dwudziestolecia. Każdy z nich zaczynał jed-

nak w pełnej szkole awangardy. Pan zaczyna w całkiem innej szkole — i ją spróbujemy zaraz nazwać.

Najpierw o tle bliższym, które jest u Pana także nieobecne. Zasadniczymi formami uczuciowości tych liryków był pesymizm i katastrofizm. Z naszej perspektywy możemy powiedzieć, iż były to formy słusznego oczekiwania, sprawdzone, — niestety, ponad miarę najgorszych przewidyń. Nie znajduję u Pana przewagi tych postaw uczuciowych. Katastrofizmu nie widzę ani śladu, to piętno, wybite na uczuciach lat przed burzą, w te wiersze już nie sięga, chociaż poczęte są wśród burzy. Z katastrofizmu wyłoniło się męskie zrozumienie historii, jej przebiegów i praw. Z pesymizmu pozostał jedynie nurt czystości i religijności. Pan już jest po stronie nadziei. Oby takie kształty uczuć okazały się znów słusznym oczekiwaniem, oby się również spełniły, jak nabrały ciała i krwi najgorsze majaki.

W lirykach Pana współlistnieją, to się przeplatają, to sąsiadują ze sobą w jednym złożonym obrazie, to wreszcie dzielą między siebie całe utwory, dwie dążności, których w tym układzie nie spotykam u żadnego z poetów dwudziestolecia: z jednej strony, bardzo swobodna, kapryśna, ale całkowicie plastyczna i wizualna wizyjność, z drugiej — do skrótów myślowych, do kontrastów, niespodzianek znaczeniowych dążący intelektualizm.

Jedne z utworów Pana wypowiedziane są całkowicie w ten wizyjny i plastyczny sposób — wymienię *Legendę*, *Magię*, *Balladę o rzece*, *Przypowieść*. Inne znów konstruowane są prawie całkiem przy pomocy obrazów i skojarzeń intelektualnych — wymieniam dla przykładu *W żalu najczystszych*, *Niewstydz się przelotów*, *Unie-U niebios rozkwitających*. By argumentować jaśniej, cytuję fragment, gdzie ta dwoistość artystycznej dyspozycji ujawnia się szczególnie dobitnie: .

*Ty jesteś moje imię i w kształcie, i przyczynie,
i moje dluto lotne.
Ja jestem, zanim minie wiek na koniu — beczynnio,
ptaków i chmur zielonych złotnik.
Ty jesteś we mnie jaskier w chmurze rzeźbiony
nad czyn samotny. [blaskiem*

(Ty jesteś moje imię)

Imię i dluto, jaskier i czyn samotny w tej samej metaforze, w jej specjalnej jedności. Nie rozszczepienie bowiem, nie jakaś dysharmonia wynika w stylu Pana z tego dwoistego obrazowania, ale po prostu specyficzna jakość stylu Pana.

Ta właśnie zdolność łączenia w jedno elementu abstrakcyjno-intelektualnego z elementem wizualno-fantazyjnym uderza w obrazowaniu Pana jako jego znamię i nowość.

Lecz wizyjność plastyczna i intelektualizm znaczeń czyniący obraz — to terminy dosyć ogólnikowe. Należy je bliżej oznaczyć. Liczna obecność kształtu, pięknie widzianego kształtu (Magia szczególnie), oraz nasycenie barwą, a więc z pozoru cechy malarsko-realistyczne nie zmierzają w znanych mi wierszach do jakiegokolwiek realizmu plastycznego. Kształt i barwa mają tutaj cel fantazyny i ornamentacyjny.

Zważmy na przykład w poniższym fragmencie, jak fantastycznie zmniejszona, sprowadzona do wymiarów baśni i dziecięcej dłoni jest perspektywa takiego z pozoru bardzo malarskiego obrazu. Perspektywa, która jest przecie w malarstwie składnikiem par excellence realistycznym — gdy jej się nie zachowuje, powstaje z plam barwnych baśni, ornamentyka, rytm, a nie iluzja rzeczywistości. I gdy tak samo w obrazie słownym Pan perspektywy nie zachowa, efekt jest podobnie baśniowo-zdobniczy:

JAN BYGAJ



**WIERSE
WYBRANE**

Wydęte karawele o żaglach z czerwonych motyli,
 pachnące cynamonem, pieprzem i imbirem,
 upływają po morzach mosiężnych, a w tyle
 delfiny ciągną — jak antyczne liry.
 Jacyż na rufach zdobywcy
 odlani z płynnego złota,
 w pieśniach wysmukłych jak skrzypce,
 z puszystym wejrzaniem kota,
 A zawsze tak samo daleko
 dzwonią na widnokręgu
 maleńkie archipelagi,
 które dosięgnąć ręką.
 Tam w wyspach małych jak uśmiech
 przez dżungle tygrysiej trawy
 wędrują złote strusie
 i szylkretowe żyrafy.

(L e g e n d a)

Teraz możemy powrócić do patronów — tego rodzaju obrazowość pozornie plastyczna, w istocie zaś swojej zdobnicza i płynna jest jedną z głównych cechy stylu Słowackiego. Dla tego jego wymieniam na miejscu pierwszym. Dlatego również, ponieważ ta właściwość stylu Słowackiego nie leży bynajmniej u jego powierzchni, jest trudniejsza i istotniejsza aniżeli te powinowactwa poetyckie, sprowadzające się na ogół do powierzchownej muzyczności, które eksploatował nasz modernizm. I na skutek których w dwudziestoleciu oprócz Podróży na Wschód Balińskiego, niekiedy obrazów Lechonia, nikt do Słowackiego nie sięgał. Musiał być odłożony na czas jakiś, by został na nowo podjęty.

Zaczynałem zaś tę próbę analizy od kwestii tradycji. W tym stosunku Pana do Słowackiego widzę dowód, tego dowodu staram się dostarczyć, że ten problem jest dla Pana żywotny i bliski, jeżeli umie Pan czerpać i świeżą wartość poetycką znajdować tam, w mistrzu opatrzonym i obgadany, gdzie czeka ona czułego oka i serca.

To zaś jedynie jest życiem tradycji i życiem w tradycji — zmienna, co pokolenie nowe, własnym osiągnięciem potwierdzona świeżość skarbów gotowych.

Ten patronat Słowackiego nie ogranicza się do opisanego wniosku. Przy pierwszych lekturach bardziej mię uderzyły inne powinowactwa i podobieństwa, typu takich strof:

O, dziecko smutne, o ty zagubiony
 w żalu najczystszy za wrót nieodmknęciem,
 którego by duch przewiał natchnionym cyklonem
 i wiarę święcił.
 Ty, gdzie odjeżdżasz, coś aniołów widział
 w ludziach znużonych, co szli nad strumieniem,
 i już odbicia ich ujrzałeś światłem,
 gdy były cieniem?

(W ż a l u n a j c z y s t s z y m)

Dzisiaj jestem mniejszym zwolennikiem tych podobieństw. Zrazu mię mocno uderzyły i naprowadziły na Słowackiego. Jestem mniejszym, ponieważ mimo większej oczywistości takich związków są one łatwiejsze do osiągnięcia aniżeli powinowactwa wyżej nazwane. Co nie znaczy wszakże, by były ogra-
 ne i łatwe: sięgają przecie do stylu takich dramatów Słowackiego, jak *Samuel Zborowski* (chóry mam na myśli), jak *Zawisza Czarny*, jak ówczesne liryki. Lecz gdyby je mnożyć, groziłyby trawestacją powierzchni tego stylu Słowackiego.

Liryka dwudziestolecia stała się z wielkich naszych najgłośniejsza pod znakiem Norwida. I Pan jest spod tego znaku, ale znów na swój sposób. Przede wszystkim w stałym przeplocie z tradycją Słowackiego; te dwie linie rzadko kiedy występują u Pana wyodrębnione; w przeplocie, w jakim jest czas specyficzny Pańskiej strofy:

Ja wierząc tak w umarłych żywym obcowanie
 i poznając — do krzywdy przykładem miecz rdzawy,
 który jest krzywdzie miłość — rozpoznanie
 i jest jak pod stopami szatana — kłos trawy,
 a choć znam płomień zakłęb, jak piorun wśród ciszy,
 nie zawołam — w mórz szumie nikt go nie usłyszy.
 I tak przez ciało czekam, choć ognia potopy
 niby wojsk krwawych skrzydła ciągną czarnym stropem.
 I jestem. Czym ja jestem? Wierzący przez miłość —
 rycerz gór zapomnianych — w zmartwychwstałe ciało.

(R y c e r z)



Nie jestem przeciwnikiem tematów aktualnych, wojennych i okupacyjnych, z tymi wszystkimi konsekwencjami, które podobny temat implikuje: groza, okrucieństwo, zło, nic z łatwego zbudowania i moralizowania mimo jednej możliwej postawy, tragiczno-moralnej. Jak mogę głoszę to przekonanie. Nie jestem przeciwnikiem, z wzruszeniem i wdzięcznością witam wszystko, co świadczy, że ten ogrom cierpień i zła zostaje utrwalony i podany współczuciu, podany blaskowi piękna, póki ono zdolne tym potwornościom przyświecać. Wierzę głęboko, że jeśli czujne pióro nie sięgnie w te otchłanie upadku i bohaterstwa zarazem, jeżeli ono ich nie zmierzy, mogą pozostać zapomniane. Jest pewna pojemność zbrodni i zła, której trudno już dociec w czasie spokojniejszym, którą trudno wówczas wymierzyć.

Dlatego zastrzeżenie, by Pan nie rzekł, że estetyzuję. Bo jako coś bardzo czystego, coś wyswobodzającego odczuwam fakt, że liryka Pana nie poddaje się łatwo tej pospólnej nam udręce. Jest wolna od niej w temacie, w bezpośrednim podjęciu skargi czy wątku, ale w fundamencie uczuć mieści ją już w kształcie przyszłym, w formie oczekiwań naszych, nadziei. Już Panu pisałem — oby spełnionych rychło. Strumień w czasie burzy nie przestaje szeptać, choć mało kto go słyszy. I strumieniowi wolno swoje szeptać.

W najlepszych lirykach Pana dojrzeva z naszych konkretnych przeżyć, coś, co bym nazwał *prawem tych przeżyć*, coś, co jest pokorą i ściszeniem wobec naszych bólów i spraw, albowiem taka jak nasza i niezmienna jest norma bytu historycznego i bytu ludzkiego. Dlatego zapewne w utworach Pana kilkakrotnie tematem zamyślenia jest prawda historii. Najpiękniej w wierszu *Historia* jawi się ta znamienna dla owych zamyśleń równość historii wobec cierpienia. Odpatetycznia Pan historię, ściera łatwość legendy, lecz by ukazać wspólność i współczucie ludziom, którzy zawsze cierpieć musieli:

Arkebuzy dymiące jeszcze widzę,
jak by to wczoraj u głowic lont splonął
i kanonier rękę jeszcze trzymał,
gdzie dziś wyrasta liść zielony.
W błękitie powietrza jeszcze to miejsca puste,
gdzie brak dłoni i rapierów śpiewu,
gdzie teraz dzbany wrzące jak usta
pełne, kipiące od gniewu.
Ach, pułki kolorowe, kity u czeka,
pożegnania wiotkie jak motyl świtu
i rzesz trzepot, śpiew płaka,
pożegnane ptaka w ogrodzie,
Nie to, że marzyć, bo marzyć krew,
to krew ta sama spod kit czy hełmu.
Czas tylko tak warczy jak lew
przeciągając obłoków welną.

To równość skierowana ku przeszłości. Cierpieli jak my i przeminęli. Krew jest ta sama spod kity czy hełmu. Ta równość posiada także oblicze drugie. Przebywają w nas cierpienia nasze, one są dla nas najważniejsze, ale mimo ich: doniosłości naszej — przeminą. Staną się miejscem pustym w przestrzeni, trawą na grobach wspomnieniem. Istnieje i taka równość historii wobec cierpienia:

Stoisz u okna. Za oknem
armaty dudniąc jadą
i w śmierci otwartym okiem
mierzysz jak będą głębokie
otchłanie w dół.

Wiesz, że cię tak postaviono,
aby już szły bez końca
przez ciebie czarne pochody
spalonych jak węgiel ciał.
I wiesz i po głosie umiesz
twarze spalone zrozumieć,
choć ani ust, ani oczu,
ani ciała spoczynienia nocą,
ani rozprysły dom.

(Wizerunek)

Kształt historii, kształt religii. Kształt niepokoju, który pyta o sens doli ludzkiej, poczętej z ziemi smutnej i współczucia godnej. Myślę, że jest to drugi, od nurtu historii nie mniej ważny, nurt liryki Pana. Przyznam się, że jest bardziej oczy-

wisty w czytaniu, ale nie jest łatwy w analizie. Na pewno jest bardzo chrześcijański, w tym podwójnym obliczu chrześcijaństwa: prawda egzystencji ludzkiej, której nie wybielisz, nie wygładzisz, i prawda modlitwy, prawda zaświata. Obydwie prawdy żyją w liryce Pana. W tonacji uczuciowej, dzięki której żyją, jest moment chrześcijański również i w opanowaniu uczuć, jak opanowane być musi każde prawdziwe współczucie.

Piszę to Panu, a ciągle myślę o tym przedziwnym wierszu *Z szopką*, o tym wspaniałym kontraście strofy pierwszej i ostatniej, o tych prawdach naszego bytu, nazwanych przez Pana w obrazach o równie zdumiewającym kontraście subtelności i ostrego realizmu:

*Górą białe konie przeszły,
trop dymiący w kłębach stanął.
W gwiazdach płonąc cicho trzeszczy
wigilijne siano.
Spoza gór czy sponad ziemi
anioł biały? kruchy mróz?
starcy w niebo nachyleni?
Anioł biały szopkę niósł.*

*Aż na grudzie stopą lekką
stanął niby mgłą i skałą,
i koślawo głodem ścięte
ujrzał w grudę białe — ciało,
zeber czarnych łuki spięte,
poskręcane rydło rąk.
brzuch jak bęben życia wzdęty,
brzuch zsiniały, brzuch jak tłok.
I zawrócił w nieba plusk
poczerwiałą szopkę niósł.*

Wyosobnił Pan w oddzielną grupę swoje erotyki. Jest ich cztery zaledwie, za mało, by snuć sądy decydujące, ale i tak one to w *Wierszach wybranych* najbardziej może pozwalają stwierdzić, jak daleko Pan zaczyna od obyczajów duchowych dwudziestolecia. Mnie zaś w zakończeniu tego listu, którego długości nie weźmie mi Pan za złe, pozwalają powrócić do zdań, jakimi go rozpoczynałem: o tej poniekąd tradycji niedawnej...

Widzimy dzisiaj, że poza nielicznymi bardzo wyjątkami, piarstwu dwudziestolecia, a zwłaszcza jego liryce, brakowało

zupełnie tonu miłości. Od Tetmajera nie mieliśmy prawdziwej liryki miłosnej. Spowodowały to zjawisko przede wszystkim przemiany obyczajowe, swoboda erotyczna tych lat. Ale słowo takim przemianom jest dosyć odporne, póki ktoś nie ośmieli. Otóż ośmieliły, tę specyficzną tonację erotyzmu wprowadziły, rozwinęły i kultywowały, należy im tę niewątpliwą zasługę pozostawić — pisarki nasze. Nie wszystkie. Pan wie dobrze, które mam na myśli. One to uczyniły z liryki miłosnej, jak pewna miła osoba rzekła mi wśród rumieńca — i ten rumieniec był cenniejszy od samej nazwy — uczyniły poezję owłosionego podbrzusza... Ta krzykliwa brutalność typu fizjologiczno-postępowego zastąpiła miłość swoistą filozofią *mant*. Manty czyli modliszki, opisuje ich obyczaje Fabre, są to owady, których samice w czasie zapładniania pożerają samców. Wielu z pisarzy ku tej filozofii mant podciągnęło się w sposób, który wnet zakasował nasze domorosłe modliszki. Biedne jadło mant...

Uderza mię przeto w erotykach Pana ich powściągliwość i czystość, być może, że jaskółki jakiejś innej, bardziej męskiej poezji miłosnej. Bo przyzna Pan, że tamta licytacja na erotyzm nie była sprawą bardzo męską. Uderza mię powściągliwość tam, gdzie wśród modliszek bywało właśnie najgłośniejsze:

*Przysiadają na mnie modlitwy
przelotne, ach przelotne.
Elementarne bitwy
trwożne, samotne.
Uczę się ciała na pamięć
i umiem. Widać dusza
jest jeszcze, która kłamie,
a we mnie śmierć porusza.
trwożne, samotne.*

(Pragnienia)

Nie sądzę, by miłość była jedynie formą instynktu i doboru. Jest głównie formą wierności — i czytam:

*Nic ciemność. Przez nią przepłynięm,
a ręce na niej — promień
w błogosławionym czynię,
w żyjącym gromie,
bo i z krzemienia się śpiewa
wieczność rosnąca drzewa.*

Gdybym nie list Panu pisał, lecz recenzję, powinienem w tym miejscu przepowiadać Panu wiele się kładącą spodziewać przyszłość poetycką. Pan wie? „Dawno nie mieliśmy debiutu, który w tak szerokiej i doskonałej skali” etc. Powiem Panu prościej i po przyjaźni: byłem do głębi i radośnie wzruszony, kiedy przed rokiem przeszło dotarły do mnie pierwsze liryki Pana. Nie zbladło nic z tego radosnego wzruszenia, kiedy je czytamy dzisiaj. List mój jest tylko prostym podziękowaniem za to uczucie, podziękowaniem w formach, do jakich obowiązany jestem.

5. V. 1943.

KAZIMIERZ WYKA

Krzysztof Kamil Baczyński

(Jan Bugaj) 1921 – 1944

Urodził się 22 stycznia 1921 r. w Warszawie. Ojcem jego był znany krytyk, Stanisław, który zmarł przed samą wojną, matka, z którą poeфа był niesłychanie związany, Stefania z Ziełńczyków, uratowała w dużej mierze jego rękopisy. Baczyński w 1939 r. ukończył liceum im. Stefana Batorego w Warszawie, miał zamiar poświęcić się grafice. Pisywał wiersze od 1938 r., nie publikując ich jednak. W 1942 r. ukazuje się w nakładzie 96 egz. tom debiutancki – Jan Bugaj *Wiersze wybrane*, w 1943 roku nakładem wydawnictwa „Droga” Arkusz Poetycki Nr 1. Wiersze *Bohater* i *Psalm o lasce* weszły do antologii *Pieśń Niepodległa* (Warszawa 1942 r.), zaś *Ojczyzna* oraz *Rzeka* do antologii *Słowo Prawdziwe* (wyd. II, Warszawa 1942). 3 czerwca 1942 r. Baczyński poślubił Barbarę Drapczyńską (1922–1944). Od 1943 r. Baczyński bierze czynny udział w podziemiu, kończy szkołę podchorążych rezerwy „Agrikola”, jest żołnierzem batalionu „Zośka”, bierze udział w akcji TU (kwiecień 1944 r.). Przed Powstaniem przenosi się do batalionu „Parasol”. Godzina „W” zaskoczyła go na placu Teatralnym, podchorąży Krzysztof bierze udział w walce, 4 sierpnia 1944 r. ginie na Ratuszu. Ekshumowany w 1947 r. spoczął na cmentarzu wojskowym na Powązkach wraz z żoną, która zginęła w śródmieściu.

Kpt. Ognisty (Lucjan Fajer) tak opisuje w swych wspomnieniach pt. *Żołnierze Starówki* (Warszawa 1957) okoliczności śmierci Baczyńskiego:

„Tego dnia przez plac Teatralny przejeżdżały dwukrotnie czołgi i zaatakowały redutę Ratusza, a później pałac Blanka. Dowódca tej reduty, por. Leszek, zaskoczony niezwykłym ata-

kiem, zmuszony był wycofać pośpiesznie posterunki z bramy Ratusza i z wieży ratuszowej, bo silny ogień CKM nieprzyjaciela z okien Opery spowodował duże straty. Na wsparcie dowódcy pałacu Blanka wysłałem drużynę z doskonałym dowódcą st. sierż. Wanackim, który był podoficerem zawodowym. Oddział jego przedostał się pod filarami, potem przez otwór wszedł do środka. Działko nieprzyjaciela, umieszczone na ulicy Focha, wstrzeliwało się właśnie w ten otwór. Trzech z nich zostało tam zabitych, wśród nich plut. podchor. Krzysztof Kamil Baczyński. Poległ wtedy też st. sierż. Wanacki... Ciała poległych pochowano na dziedzińcu Ratusza tuż za bramą, po lewej stronie. Kartki z nazwiskami włożono do kieszeni. Na grobie umieszczono skromny krzyż i odśpiewano hymn państwowy“.

143. Prasowe Zakłady Graficzne RSW „Prasa”, Kielce.
2.000 egz. A-5. N-2-123.

WYDAWCA
PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

CENA ZŁ 3-

