

# Bożena Frankowska

---

## Najnowsze prace o teatrze Wyspiańskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 50/2, 684-717

---

1959

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

prac o Norwidzie przy pomocy cytat — był wysoce indywidualny i, że tak powiem, autorski. Często adnotacje przy pozycjach nabierają wagi nie tyle dlatego, że trafnie charakteryzują daną pracę, lecz także — i przede wszystkim — dlatego, że są to cytaty wybrane przez Borowego. Taka cecha bibliografii Borowego sprawia, że jest ona trudna do naśladowania w swej metodzie. Nic więc dziwnego, że autorom materiałów nie we wszystkim się ono powiodło, a niektóre z cytowanych przez nich wypowiedzi charakteryzujących uderzają właśnie brakiem charakterystyczności, banalnością. Lepiej więc chyba było zrezygnować z próby ścisłego dostosowania kontynuacji do pierwowzoru, kładąc nacisk przede wszystkim na informację rzeczową.

Nie najszcześliwiej wypadły też uzupełnienia do bibliografii Borowego. Niejedną z umieszczonych tu pozycji autor z pewnością opuścił celowo, jako że bibliografia jego była selektywna. Nie trafiły natomiast do uzupełnień niektóre pozycje istotnie ważne, jak np. kilka zagranicznych druków norwidowskich.

Te zastrzeżenia (a także inne usterki w wykonaniu) nie podważają sądu o przydatności pracy. Wypada więc wyrazić nadzieję, że autorzy będą nadal prowadzić rejestrację druków Norwidowskich i głosów o poecie. Może też pomyśla o wypełnieniu dotkliwej luki, jaką stanowi brak bibliografii utworów Norwida ogłaszanych w czasopismach.

Zofia Stefanowska

## NAJNOWSZE PRACE O TEATRZE WYSPIAŃSKIEGO

### 1

W dziejach zainteresowań krytycznych teatrem Wyspiańskiego wyróżnić można dwa okresy. Pierwszy sięga do roku 1924. Ukazują się wówczas artykuły walczące o wprowadzenie dramatów Wyspiańskiego na scenę, szkice pobieżnie wskazujące nowatorstwo jego działalności inscenizacyjnej. Okres drugi, przypadający na lata 1924—1957, przynosi wiele wspomnień o teatralnej działalności artysty i pierwsze rozprawy o jego sztuce scenicznej, zorganizowanie konkursu teatralnego w r. 1932 i głośne dziś wypowiedzi Karola Homolacsa, Leona Schillera i Stanisława Ignacego Witkiewicza<sup>1</sup>.

---

\* Od Redakcji: z uwagi na dużą ilość przywoływanych w tym przeglądzie periodyków, do ich oznaczania stosujemy w przypisach pewne uproszczenie. I tak np. Orka 58, 6 = Orka, 1958, nr 6. Periodyki przywoływane najczęściej zastąpiliśmy następującymi skrótami: PT = Pamiętnik Teatralny, TE = Teatr, TF = Teatr i Film.

<sup>1</sup> K. Homolacs, *Wyspiański plastyk-poeta*. Gazeta Literacka 32, 3. — L. Schiller, *Teatr Ogromny*. Scena Polska 37, 1/4. — S. I. Witkiewicz, *Czysta forma w teatrze Wyspiańskiego*. Studio 37, 10/12. Przedruk: Kurier Wileński 37, 112.

Oba okresy, mimo iż ilość i jakość prac jest w każdym z nich różna, mają cechy wspólne. Autorów niepokoją sceniczne losy dramatów artysty, ale nie badają oni jego teatru jako zjawiska w historii odrębnej dyscypliny naukowej. Zainteresowanie to podziela niewielka grupka ludzi i jest ono czymś niesłychanie anemicznym w porównaniu z kultem towarzyszącym Wyspiańskiemu pisarzowi czy „wieszczowi“, a nawet malarzowi.

Wzrastające zainteresowanie teatrem i jego historią, rozwój teatrologii, istnienie specjalnego kwartalnika stworzyło warunki do kontynuowania poczynań Homolacsa, Schillera i Witkiewicza. Tym chyba tłumaczy się znamienne dla obecnej rocznicy zaciekawienie badaniami nad sztuką sceniczną Wyspiańskiego. Widoczne było ono nawet na krakowskiej sesji IBL poświęconej Wyspiańskiemu, gdzie w ciągu dwudniowych obrad jedno popołudnie poświęcono referatom teatralnym i dość żywej dyskusji<sup>2</sup>. Znakomicie opracowany dział teatralny jubileuszowej Wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>3</sup>, konkurs i festiwal Wyspiańskiego<sup>4</sup>, kilka solidnych wydawnictw o tej dziedzinie jego pracy, szereg artykułów w czasopismach i dziennikach — dopełniają tego obrazu<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Por. A. Łempicka, *Sprawozdanie z konferencji naukowej poświęconej twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Pamiętnik Literacki 58, 2. Tematykę teatralną omówiła B. Lasocka, *Stanisław Wyspiański*. Sesja Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. PT 58, 1.

<sup>3</sup> Por. B. Frankowska, *Stanisław Wyspiański*. Dział teatralny Wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie. PT 58, 1.

<sup>4</sup> *Nagrody za inscenizacje sztuk Wyspiańskiego*. TE 58, 13.

<sup>5</sup> S. Wyspiański, *Listy do Stanisława Lacka*. Kraków 1957. Będziemy je dalej oznaczać skrótem LSL (rec. m. in.: J. Iwaszkiewicz, *Listy Wyspiańskiego*. Życie Warszawy 57, 286. — W. Natanson, *Ileż wyczytać można z tych listów! Twórczość* 58, 5. — J. Maziariski, *O czytaniu cudzych listów*. Tygodnik Powszechny 58, 1. — S. Adamczyk, *Listy Wyspiańskiego*. Orka 58, 6). — *Wyspiański i teatr*. Praca zbiorowa wydana przez Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie. 1957. (rec. m. in. W. N[atanson], „*Wyspiański i teatr*“). TF 58, 5). — PT 57, 3/4, poświęcony Wyspiańskiemu — artyście teatru (rec. m. in.: E. Csátó, *W związku z premierami „Wyzwolenia“*. TF 58, 3. — l. j. [L. Jabłonkówna?], *O teatrze w czasopismach*. TE 58, 11). — *Wyspiański żywy*. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Redakcja: H. Naglerowa. B. Świdorski — Londyn 1957. Będziemy ją oznaczać skrótem WZ (rec. m. in.: P. Hertz, *Księga o Wyspiańskim*. Nowa Kultura 58, 14/15. — J. Przyboś, *Wyspiański żywy*. Przegląd Kulturalny 58, 13).

Nie omawiam poświęconych Wyspiańskiemu publikacji „nie-teatralnych“ oraz artykułów prasowych, jeśli nie poruszają tych zagadnień; pomijam recenzje teatralne. Z artykułów nie omówionych warto przypomnieć: A. Brayer: 1) *Wyspiański a teatr krakowski*. Kierunki 57, 48. — 2) *Prapremiera „Cyda“ Wyspiańskiego w teatrze krakowskim*. TF 58, 7. — H. Cudnowski, *Lwowska premiera „Wesela“*. Nowe Sygnały 57, 47—48. — Praca Świetlicowa 57, 11 (poświęcona Wyspiańskiemu,

Materiał o teatrze Wyspiańskiego opublikowany w roku jubileuszowym układa się wyraźnie w kilka grup. W pierwszej znajdują się przedruki pism Wyspiańskiego i jego listy ogłoszone z rękopisów po raz pierwszy. Spora jest ilość studiów naukowych i wspomnień o kontaktach artysty ze sceną. Osobno wyodrębniają się prace uczonych zachodnioeuropejskich, którzy analizując literackie dzieła poety szukają w nich walorów teatralnych. Otrzymaliśmy także prace bibliograficzne, trochę materiału ilustracyjnego, recenzje, informacje, sprawozdania.

## 2

Z przedruków mamy do zanotowania niewiele. Dwa fragmenty ze *Studium o „Hamlecie“* przyniósł miesięcznik *Dialog* i praca zbiorowa *Wyspiański i teatr*<sup>6</sup>. Leon Płoszewski ogłosił w niej z rękopisu Wyspiańskiego nieznany młodzieńczy list, w którym pobrzmiwają zapowiedzi przyszłych wierszy *Wyzwolenia*<sup>7</sup>. *Sztuka i Krytyka* przyniosła, w opracowaniu tego samego badacza, obszerne listy do Lucjana Rydla, pisane z Amiens pod wrażeniem wspaniałych gotyckich katedr Francji<sup>8</sup>. Korespondencja ta na pewno zainteresuje teatrologa. Zastanowią go częste porównania z teatru i dramatu, uwielbienie dla Szekspira, liczne wzmianki o muzyce. Świadczą one, że Wyspiański już wówczas czuje, jakie znaczenie dla architektury ma ożywienie jej muzyką. „Wszystkie te figury potrzebują, tak jak cały gmach, muzyki. To wszystko nabiera życia, natchnienia, wyrazu podniosłego lub też może inaczej się rozumie wtedy te postacie, może to

---

zawiera ciekawą wzmiankę o „prapremierze“ *Skatki* — w artykule: Z. Kwieciński, *Wyspiański na scenach ochotniczych*. — S. Papée (*Wyspiański, Kraków i teatr*. TF 57, 13) i R. W. Kołodziejczyk (*Współcześni o twórcy „Wesela“*. Orka 58, 6) domagają się utworzenia muzeum teatralnego poświęconego Wyspiańskiemu.

<sup>6</sup> Ze „*Studium o Hamlecie*“. *Dialog* 57, 11. — „Zdarzyło mi się nieraz być za kulisami...“ W: *Wyspiański i teatr*, s. 5—11.

<sup>7</sup> L. Płoszewski, *Konradowy list Wyspiańskiego*. W: *Wyspiański i teatr*, s. 41—42. Fragmenty różnych wierszy i listów przedrukowała *Polonistyka* 57, 1, 5.

<sup>8</sup> LA=S. Wyspiański *Listy o Amiens*. Opracował L. Płoszewski. *Sztuka i Krytyka* 57, 3/4. W tymże numerze pisma znalazły się i inne prace o Wyspiańskim: J. Mehofffer, *Wyspiański — zjawisko* (przedruk przemówienia wygłoszonego na uroczystym obchodzie w Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie, 26 XI 1932). — S. Rzecki, *Wspomnienie o Wyspiańskim*. — K. Homolacs, *Okruchy wspomnień*. — A. Bochnak, *Kilka anegdotycznych wiadomości o Stanisławie Wyspiańskim*. — M. Bunsch-Prażmowska, *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z lat 1877—1890*. — W. Slesiński, *Wiadomości archiwalne o studiach Stanisława Wyspiańskiego w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i w Uniwersytecie Jagiellońskim*. — J. Güttler, *O twórczości plastycznej Wyspiańskiego* (rozdziały z monografii znajdującej się w maszynopisie w zbiorach Bibl. Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie).

wrażenie złożone<sup>9</sup>. Opis katedr oparty na porównaniach z dziedziny muzyki odsłania jednak niski poziom kultury muzycznej naszego artysty: „To nie instrument jeden grający, harmonijny, melodyjny i wdzięczny (jak Rouen), ale potężna instrumentacja orkiestralna, o grubych tonach trąb, takcie miarowym bębnow, chórach całych śpiewnych fletni i brzęku harf złostrunnych“<sup>10</sup>.

Zawarta w listach pochwała Szekspira przypomina wypowiedzi Słowackiego. Wyspiański nie znajduje trafniejszego określenia dla oddania uroku francuskich katedr niż porównanie ich z dramataми angielskiego twórcy. A oprócz tego — wrażenia doznane przy czytaniu jego dzieł łączą mu się nierozzerwalnie ze wspomnieniami z teatru, z grą Heleny Modrzejewskiej. Pisze: „Patrząc na te katedry, na te olbrzymy kamienne, ma się wrażenie, jakby się czytało dramata Szekspira. Jakem miał czytać książkę, zawsze brałem dramat, nie powieść. Mając Szekspira, inne książki zdają mi się niepotrzebne do czytania. [...] Przeczyta się stron sto powieści i nic w nich się nie znajdzie — u Szekspira cztery wiersze rozmowy mię poruszają, rozgorączkują, roznamiętniają ich życiem, werwą, grą wyrazów, siłą i tęgością charakterów.

„Siła namiętności bohatera, ogień i żądza czynu, jak u tego bękarta (Król Jan), szlachetność w wielkich rysach zaznaczona i rycerska dusza, jak Hotspura, albo taki duch, jak Ryszard niepowstrzymany w pędzie swoich żądz.

„Katedra w Reims wydaje mi się czymś jakby trzecim aktem dramatu; wyczuje go się z niecierpliwością, np. kiedy Modrzejewska gra Marię Stuart“<sup>11</sup>.

Listy z Amiens są przykładem niezwykle plastycznej wyobraźni Wyspiańskiego. Elementy architektury opisuje on w ruchu i od razu układa scenariusz wyczytany z ugrupowania postaci rzeźb i rysów ich twarzy. Ujawniają się tutaj jego silne dyspozycje do przeżywania wymyślonych scen i łączenia z nimi wrażeń odebranych przy lekturze wybitnych dzieł dramatycznych (Szekspir, Słowacki, Krasiński).

Najważniejsze jest jednak to, że listy te zaznajamiają nas z entuzjastyczną oceną teatru jako sztuki, wypowiedzianą przez dwudziestoletniego artystę: „i nie mam za złe tym, co mnie nazywali aktorem, bo jeśli można się tak kochać, to ja kochałem się w scenie.

„Zdawało mi się, że ona stoi najwyżej ze sztuk i że największej wchłania w siebie uczucia i pożera życia [...]“<sup>12</sup>.

O tym, jak bardzo Wyspiański rozkochał się w scenie, najlepiej świadczą jego listy do Stanisława Lacka pisane w okresie starań o dyrekcję Teatru Krakowskiego w roku 1905.

„Ciągłe mi się zdaje, że się coś we wrześniu zacznie, tak dalece nie mogę zapomnieć, że nie zacznie się we wrześniu mój teatr“<sup>13</sup>. Do niedawna te

<sup>9</sup> LA, s. 28.

<sup>10</sup> LA, s. 18.

<sup>11</sup> LA, s. 38—39.

<sup>12</sup> LA, s. 16. Podkreślenie B. F.

<sup>13</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Adama Chmiela*. Miesięcznik Literacki i Artystyczny 11, 3, s. 243.

słowa stanowiły jedyny dowód zawodu, jakim była dla artysty klęska teatralna. Notatki *Raptularza z 1905 r.*, wywiady, pisma do prezydenta Leo i Rady Miejskiej Krakowa, plany prac nad inscenizacją dramatów Szekspira, Kraśńskiego, Norwida, Słowackiego pozwalały się tylko domyślać, jak poważnie przygotowywał się Wyspiański do objęcia sceny. Sprawa ta rzadko pojawiała się we wspomnieniach współczesnych, jeszcze rzadziej w pracach naukowych.

Milczenie i lukę wypełniły dopiero ogłoszone ostatnio listy do Lacka<sup>14</sup>, pisane do Wenecji w okresie od marca do sierpnia 1905 i opatrzone wzruszającą prośbą o zatopienie ich „w błękitach weneckiego morza“<sup>15</sup>. Mimo to, troskliwie przechowywane przez Lacka, a potem jego opiekuna, doktora Kupczyka, ocalałe z okupacyjnych perypetii, dostały się do rąk ich obecnego posiadacza — Jana Wiktora. Wydawnictwo Literackie uprzyściplniło je w formie książki opatrzonej przedmową Jana Wiktora oraz komentarzem Jacka Susuła.

Listy do Lacka przynoszą nowe szczegóły do biografii artysty. W czasie pobytu w Paryżu Wyspiański marzył o wyjeździe do Włoch. 16 września 1891 pisał do Karola Maszkowskiego:

„Mój Boże! Kiedyż ja do Florencji lub Pizy pojedę, kiedy ja będę raz w tym Rzymie. Jeśli idę do Louvru, to zawsze siedzę tylko we włoskiej sali. Jak się zobaczy barwy Luiniego lub Perugina, to aż oczy się śmieją. Chciałoby się ręce wyciągać do tych główek Botticellego“<sup>16</sup>.

Marzenia te spełniły się o tyle, że w r. 1903 Wyspiański odwiedził Wenecję. Wiadomość o tym zanotował w liście z 4 maja 1905: „Kartki z aniołkiem Carpaccia nie otrzymałem. Musiała gdzieś zginąć, ale ją mam, tę kartkę, gdyż takie same przywiozłem z Wenecji roku zeszłego (ach, prawda, — już 2 lata temu)“<sup>17</sup>.

Inne fragmenty listów to świetne przyczynki do charakterystyki Wyspiańskiego jako człowieka i twórcy. Wyspiański, nastrojony w sztuce na najwyższy ton patosu, apologeta walki i czynu, bezkompromisowy, ostry i nieufny w stosunku do ludzi, wзира ku nam z listów twarzą człowieka uczuciowego i wrażliwego.

Korespondencja rzuca również światło na mechanizm dramatycznej i teatralnej twórczości Wyspiańskiego. Jest w niej sporo partii pozwalających badać właściwości artystycznej wyobraźni poety-malarza, dar „ożywiania i dramatyzowania“, którego przykładem wszystkie jego dzieła — od *Legendy* wskrzeszającej rzeźbę Kurzawy poprzez *Stańczyka* i *Wernyhorę* aż do klasycznego pod tym względem dramatu — *Akropolis*. List z 17 kwietnia 1905 ilustruje te dyspozycje psychiczne dramaturga: „Wszystkie osoby wszystkich dramatów chodzą po moim pokoju, po mojej pracowni, że przejść nie można. Ciasno się stało. Natłok jest. Chodzą, mówią, wrzawa jest. Mówią, zaglądadają, co piszę, pochylają się nad stół, kładą mi ręce na rękach, szepcą do ucha. Niepokoją się. Zaniepokojone są i jak ja czekają — na kogo skinę —

<sup>14</sup> Tygodnik Powszechny 56, 14—15, 17.

<sup>15</sup> LSL, s. 74, list z 25 IV 1905.

<sup>16</sup> Listy. (Do Karola Maszkowskiego). Lamus 10, 7, s. 375.

<sup>17</sup> LSL, s. 82, list z 4 V 1905.

jakie imię wymówię. Obrażają się, dumne są, zagniewane, zadąsane, po-  
błażające, grożące, kpiące, śmieją się — kłócą się, nad słuchują —  
nad stół się, nad papier chylą, widzą, że do Pana list, i odchodzą na pokój  
w milczeniu. A zbroje, jak stąpną, to chrzęstną, a stroje szeleszczą — czyjs  
śmiej — echa — Toineta — .... przysiadła się obok i pyta: no, a kiedyż  
my? — a patrzę w nią — a z drugiej strony, widzę: Lilla“<sup>18</sup>.

Uwagi w listach odkrywają nam tajnie powstania niektórych scen jego  
dramatów. Taką ciekawą wzmiankę o *Achilleis* zawiera list z 4 maja: „Wtedy  
miałem ze sobą w Wenecji, na Lido — w walizce *Achilleis* — w znacznej  
części napisaną — (Skamander jest w Rymanowie i mowa to tamtego stru-  
mienia). Zaś dopiero po powrocie z Wenecji i widoku plaży na Lido — na-  
pisałem w Krakowie Menelaosa widzenie nad brzegiem morza.“<sup>19</sup>

Korespondencja z Lackiem stanowi też komentarz do *Studium* o „*Ham-  
lecie*“, słusznie uznawanego za książkę o teatrze i dramacie Szekspira, a rów-  
nocześnie — manifestację poglądów i przeżyć naszego artysty. Fragmenty  
poświęcone „Śmierci Ofelii“ wskazują na to, że przypisywana Szekspirowi  
metoda przerabiania dla teatru ciekawszych a niewykorzystanych wątków  
legendowych i dramatycznych była bliska także Wyspiańskiemu. Scenka ta  
wraz z przytoczonymi wcześniej słowami o *Achilleis* dokumentuje też zasadę  
topografii wyczerpująco wyłożoną w *Studium* o „*Hamlecie*“ i potwierdzoną  
szeregiem dramatów.

„Napisałem »ŚMIERĆ OFELII«, to jest tę scenę, o której opowiada  
Królowa — tę scenę, gdzie Ofelia się topi. — Nie miałem nigdy zamiaru tej  
sceny pisać, ale scena ta mi się podobała. Niegdyś nawet widziałem w Medio-  
lanie premierę opery Thomasa i była tam właśnie taka scena, ale mowy  
o tym nie ma żadnej, aby scena ta w operze Thomasa zrobiła na mnie wra-  
żenie, gdyż było tam wszystko kulisowe i teatralne i operowe i baletowe  
i fałszywe i nic więcej. I jakoż przy pisaniu miałem w myśli rzeczywisty  
pejzaż, ale całkiem indziej, nie ze sceny wzięty, tylko z pewnej łąki nad  
rzeczką, wśród zarośli, gdzie byłem, a więc i myślą teraz tam wróciłem“<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> LSL, s. 66—67. Imię Toinety, opatrzone w przypisie uwagą: „postać,  
której nie udało się wydawcy zidentyfikować“ (s. 114), rozszyfrował  
W. Natanson (*Tajemnica Toinety*. TF 58, 7. — *Ileż wyczytać można  
z tych listów! Twórczość* 58, 5): jest to subretka z komedii Moliera  
*Chory z urojenia*.

<sup>19</sup> LSL, s. 82, list z 4 V 1905.

<sup>20</sup> LSL, s. 80, list z 30 IV 1905. Bochnak (*op. cit.*, s. 60) zanotował  
inny fakt odsłaniający metodę twórczą Wyspiańskiego: „Gdy pisał  
*Legion*, chciał wprowadzić do tego utworu Mendoga, wjeżdżającego konno  
na gzyms pod kopułą kościoła św. Piotra na Watykanie, *nota bene* znacznie  
późniejszą od czasów wspomnianego władcy Litwy. Miał jednak wątpli-  
wości, czy by się tam koń z jeźdźcem zmieścił. Zwierzył się z tych wątpli-  
wości Pagaczewskiemu, w Krakowie jednak nie udało się tej sprawy  
rozstrzygnąć wobec braku dzieła C. Letarouilly'ego *Edifices de  
Rome moderne* (Paris 1860) lub tegoż autora *Le Vatican et la Basilique  
de Saint Pierre* (Paris 1882). Oba te dzieła posiadał wprawdzie architekt  
Tadeusz Stryjeński, o czym jednak ani Pagaczewski, ani Wyspiański nie

Pewne fragmenty korespondencji wiążą się z powstającymi równocześnie wierszami lirycznymi Wyspiańskiego i całe frazy mają niekiedy walor poetycki, układają się w rytmiczne i rymowane okresy, a nawet w dłuższe partie wierszowane. Przede wszystkim zaś korespondencja jest dla nas kopalnią wiadomości o stosunku artysty do ogłoszonego przez Radę Miejską konkursu na dyrektora Krakowskiego Teatru i o poglądach twórcy na sprawę przebudowy sceny.

Wstęp napisany przez Jana Wiktora omawia przebieg prasowej kampanii za kandydaturą Wyspiańskiego, dzieje listów do Lacka, wspomnienia Ludwika Solskiego o owej walce teatralnej. Odtwarza atmosferę obrad Rady Miejskiej, sposób przyjęcia decyzji przez społeczeństwo. Tłumaczy przyczyny utracenia kandydatury Wyspiańskiego. Tonacja poetyckiego patosu, panująca w nim niepodzielnie, często nie najlepszej próby, nie jest tu chyba właściwa. Od wstępu oczekiwano by się raczej rzeczowej informacji. Między wstępem a komentarzem zachodzą przy tym pewne rozbieżności, choćby w niewyczerpująco podanych wiadomościach o przyczynach wycofania kandydatury przez Wyspiańskiego, o machinacjach dotyczących pertraktacji z Solskim, w charakterystyce stanowiska prezydenta Leo wobec oferty Wyspiańskiego. Przypisy opracowano na ogół solidnie, jakkolwiek niektóre, i to dość ważne, są niewystarczające, niektóre natomiast przeradzają się w natrętny, niepotrzebny komentarz.

## 3

w roku Wyspiańskiego otrzymaliśmy także okazałą liczbę wspomnień. Należą tu szkice Jadwigi Mrozowskiej-Toeplitz (*Chwile*), Karola Frycza (*Noty*), Adama Grzymały-Siedleckiego („*Rzecz dzieje się w Teatrze Krakowskim*“ (?) i Teofila Trzczińskiego (*Wyspiański i odnowa teatru w Europie*) z pracy *Wyspiański i teatr*, Jana Chmielińskiego (*Monsieur „Sibouski“*), Janiny Surynowej-Wyczółkowskiej (*Prapremiera „Wesela“ w salonie panny Florentyny*), Teodozji Lisiewicz („*Czarna Rachel*“), Józefa Andrzeja Teslara (*Wyspiański polski i obcy*), Juliusza Sakowskiego (*Kim była Karolina Lorenz?*), Jadwigi Tetmajer-Naimskiej (*Bronowice dzisiaj*), Jana Frylinga (*Spotkania*), Józefa Wittlina (*Kilka słów o magii*), Herminii Naglerowej (*Rzymska jesień*) ogłoszone w książce *Wyspiański żywy*, Adama Grzymały-Siedleckiego (*Wyspiański w dniu swoim powszednim*, *Wyspiański w temperaturze swych dzieł*), Jerzego Leszczyńskiego (*O Wyspiańskim jedno ze wspomnień*) opublikowane w *Teatrze i Filmie* oraz Henryka Cudnowskiego (*Lwowska premiera „Wesela“*) — w *Nowych Sygnałach*<sup>21</sup>.

wiedzieli. Mając od Pagaczewskiego informację o istnieniu tych wydawnictw, szukał ich Wyspiański wytrwale i wreszcie znalazł je w Tarnowie, w bibliotece założyciela tamtejszego Muzeum Diecezjalnego, ks. infułata Józefa Bąby. Sprawdziwszy, jaka jest szerokość owego gzymsu, kazał Mengogowi wjechać nań przez okno kopuły“.

<sup>21</sup> Drobne wzmianki o Wyspiańskim znalazły się w wydawanych ostatnio wspomnieniach: L. Solski, *Wspomnienia*. T. 1—2. Kraków 1955—1956. — P. Górska, *Paleta i pióro*. Kraków 1956. — A. Waśkow-



Różnią się one od wspomnień ogłaszanych tuż po śmierci poety. Nie tylko odnotowują to, co ich autorzy zapamiętali ze spotkań i rozmów z poetą, ale mają także ambicje interpretowania i uogólniania przekazywanych faktów i zdań, obficie przy tym czerpią z istniejącej literatury o Wyspiańskim. Przeważają jednak wspomnienia „z drugiej ręki“, notatki ze spotkań i rozmów z ludźmi pamiętającymi Wyspiańskiego, wrażenia z lektury i teatru. Ten typ wspomnień zebrała przede wszystkim emigracyjna książka *Wyspiański żywy*.

Bardzo słusznie sporo miejsca poświęcono w nich najslabiej udokumentowanemu działowi pracy Wyspiańskiego dla teatru — jego dyspozycjom reżyserskim. Przytoczono bezcenne dziś dla nas fakty dowodzące, że Wyspiański posiadał niezwykłą umiejętność pracy z aktorem, że bardzo plastycznie widział wygląd postaci dramatu (kostium, ruch, gest, pozę), doskonale odczuwał ogólny koloryt inscenizacyjny sztuki.

Tak na przykład Grzymała-Siedlecki przypomina konflikt Wyspiańskiego z Józefem Kotarbińskim, który w roli Starca z *Wyzwolenia* długi czas nie chciał zastosować się do wskazówek autora poddających mu, że chcąc stworzyć prawdziwą postać sceniczną powinien starać się „być“ starcem, a nie szukać sposobów zakomunikowania widowni jakichś ukrytych w tekście aluzji. Przytacza Siedlecki uwagi o grze Puchalskiego jako Upiora, przypomina, że ujęcie roli Dziada podsunął Stępowskiemu sam autor, który udzielał też wskazówek dotyczących oświetlenia izby-sceny<sup>22</sup>. Opowiada o rozmowie artysty z Bolesławem Leszczyńskim, która charakteryzuje poglądy Wyspiańskiego na grę aktora. Szczegółowiej relacjonuje ją syn wielkiego aktora — Jerzy Leszczyński.

Karol Frycz opowiada, jak umiejętnie naprowadzał Wyspiański Marysię i Widmo na właściwy sposób i tempo tańca. Sam pokazywał także Isi, jak ma skręcać płomyk naftowej lampki. Niezmordowanie pomagał Kamińskiemu przybrać pozę naśladowującą Matejkowskiego Stańczyka.

Jerzy Leszczyński wspominając swą pierwszą rolę w *Weselu* (Pan Młody) podkreśla, że dla Wyspiańskiego najważniejsza obok deklamacji wiersza była plastyczna wizja postaci. Pochwaliwszy Leszczyńskiego za piękny sposób mówienia wiersza poeta polecił: „Uważać tylko więcej na plastykę, na gesty“<sup>23</sup>. O tym samym świadczy wspomnienie Jadwigi Mrozowskiej dorzu-

---

ski, *Znajomi z tamtych czasów*. Kraków 1956. — A. Wójcicki, *Sprzed pół wieku*. Kraków 1956. — L. H. Morstin, *Spotkania z ludźmi*. Kraków 1957. — P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*. Kraków 1957. — A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*. Warszawa 1957. — A. Zelwerowicz, *Gawędy starego komedianta*. Warszawa 1958.

<sup>22</sup> Por. fragmenty pamiętnika W. Ryszkowskiego w: J. Kreczmar, *Z tradycji teatralnej „Wesela“*. *Twórczość* 55, 7. Kreczmar zajął się tu ustaleniem „stylów“, w jakich grywano dotychczas *Wesele*. Polemizował z nim H. Szletyński, *W sprawie tradycji teatralnej „Wesela“*. *PT* 56, 2/3.

<sup>23</sup> J. Leszczyński, *O Wyspiańskim jedno ze wspomnień*. *TF* 58, 1, s. 29.

cające do naszej wiedzy historię kostiumu Harfiarki, który poeta zaprojektował w czasie jednej z prób dosłownie w okamgnieniu. Na prawach anegdoty Siedlecki opowiedział dzieje rysunku z tarczy Protesilasa. Rysunek ten według projektu Wyspiańskiego w bardzo krótkim czasie i za niesłychanie wygórowaną cenę zgodziły się wykonać berlińskie zakłady. Wyspiański na scenie tarczę Protesilasa tak umieścił, że wcale nie była dla publiczności widzialna. Był to więc tylko wyraz troski o dostosowanie każdego, choćby najmniejszego, szczegółu inscenizacji do charakteru wszystkich innych elementów przedstawienia albo dążenie do wywołania w aktorze nastroju „przeżywania“ na scenie, w tym sensie, jaki nadał temu terminowi Konstanty Stanisławski. Przypomina się słynna historia ze wzorami metalowych ozdób ludowych, o jakie zabiegał długi czas Wyspiański po to tylko, by na motywach tych oprzeć wygląd klamry potrzebnej do ubioru Wandy w *Legendzie*. Do tego samego celu służyły Wyspiańskiemu dokładne wykresy topografii miejsca w *Weselu* i *Legendzie*, to samo mówią wypowiedzi Wyspiańskiego o *Kłątwie*<sup>24</sup>.

Najwięcej jednak o Wyspiańskim inscenizatorze powiedziało nam zdanie przypomniane przez Karola Frycza: „Na którejś próbie [*Wesela*] Walewski [reżyser prapremiery] chodził w kółko drobnym kroczeniem za Wyspiańskim i domagał się czerwonej blendy w ówczesnym ubogim reflektorze [...]. Zmiękczać z lekka swoim zwyczajem zębów spółgłoski, prosił nieśmiało, ale dosyć natarczywie i tytułując Wyspiańskiego niekiedy »mistrzem«:

„Choć trochę czerwonego światła dla większego efektu.

„Znudzony Wyspiański, który »bengalskiego« — jak mawiał — światła nie lubił, bąknął dosyć cierpko:

„To jest i tak dość efektowne“<sup>25</sup>.

Jadwiga Mrozowska, opisując swoją ostatnią wizytę u Wyspiańskiego w Węgrzcach w r. 1907, przypomina, że Wyspiański wezwał ją w sprawie wystawienia *Bolesława Śmiałego* na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie (aktorzy Rozmaitości), a najbardziej zależało mu na wprowadzeniu do dramatu śpiewki Krasawicy, której już jednak nie potrafił zanucić. Z pewnością nie chodziło tu o piosenkę „Jeszcze jeden mazur dzisiaj“, którą w zwolnionym tempie nuciła Ordon-Sosnowska na krakowskiej prapremierze<sup>26</sup>.

Teofil Trzciniński, w szkicu napisanym tuż przed śmiercią, scharakteryzował na podstawie własnych obserwacji nowatorstwo inscenizacyjne *Epilogu...* i *Warszawianki*. Przypomnił też, że portrety Kościuszki i księcia Józefa Poniatowskiego oraz popiersie Napoleona zdobiące scenę na prapremie-

<sup>24</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Adama Chmiela*. Miesięcznik Literacki i Artystyczny 11, 2—3. — A. Chmiel: 1) *Listy do Stanisława Wyspiańskiego*. 2) *Notatki z pamiętnika*. WAP w Krakowie, sygn. I. T. 1145. — L. Płoszewski, W. Drabik jako dekorator Wyspiańskiego. Pion 34, 6.

<sup>25</sup> *Noty*. W: *Wyspiański i teatr*, s. 54.

<sup>26</sup> Scenariusz dramatu opracowany przez reżysera prapremiery, J. Sosnowskiego. WAP w Krakowie, sygn. I. T. 1150, s. 96.

rze wykonał sam Wyspiański. Opisał wrażenie, jakie na widzach uczyniło zasłonięcie sceny po przedstawieniu żałobnymi kirami.

O wiele ważniejsze od wielokrotnie powtarzanego przebiegu wizyt Siedleckiego i Spitzjara u artysty w Węgrzcach, w okresie przygotowań prapremiery *Cyda*, są uwagi Grzymały-Siedleckiego o „halucynacyjnej” wrażliwości Wyspiańskiego. Autor opisał wrażenie, jakie na Wyspiańskim wywarła lektura *Starego Testamentu*: „Przez dzień i dwie sąsiadujące z dniem nocy czytał bez przerwy *Stary Testament*, od pierwszej strony do ostatniej i *da capo*. Skończył i znów *da capo*. W dzieje Izraela zanurzał się z taką zapamiętałością, że np. uszło jego uwagi, iż przez te całe 36 godzin nie miał nic w ustach. Oderwał się od czytania dopiero przed dwoma godzinami i teraz cały dygocze »z przerażenia«. Przeraziło go nie co innego, jak tylko sens, jaki o psyche narodu żydowskiego (czy o losach narodu żydowskiego?) wysnuł z lektury. Sens ów o sto mil daleki od interpretacji zarówno ortodoksyjnej, jak i historiokrytycznej, interpretacja absolutnie jego własna, jak zawsze zresztą u niego bywało z każdą poznaną książką. »Po skończeniu czytania nie mogłem sobie dać rady ze sobą, nie wiedziałem, co robić, przyszedłem do Szmida, by się doczekać otwarcia kawiarni«. »Ależ otworzą ją dopiero o dziewiątej, czyli za półtorej godziny«. »Wiem, ale u siebie w domu, gdzie się to wszystko odbyło, nie wytrzymałbym«<sup>27</sup>.

Ten sam autor w szkicu „*Rzecz dzieje się w Teatrze Krakowskim*“, powtarzającym w zasadzie część uwag ogłoszonych w *Teatrze i Filmie*, przytacza fragment wspomnień Solskiego, opisujący inauguracyjny wieczór (próba generalna), jakim rozpoczął swą dyрекcję w Teatrze Krakowskim Tadeusz Pawlikowski (21 października 1893). Solski przypuszczał, że wieczór ten, jeśli oczywiście Wyspiański był na nim obecny lub o nim slysział, mógł wpłynąć na powstanie *Wyzwolenia*.

Teatrológ otrzymuje interesujące informacje również wtedy, gdy autorzy notują wiadomości o oglądanych przez siebie przedstawieniach lub wrażenia z zetknięcia się z utworami Wyspiańskiego w lekturze. Nie można ich wszystkich nawet wymienić, ale niektóre sprawy zasługują koniecznie na podkreślenie (zwłaszcza mieszczące się we wspomnieniach w trudno dostępnym zbiorze emigracyjnym).

Tak na przykład mało znane są dzieje prapremiery *Wyzwolenia* we Lwowie, opisane przez Chmielińskiego:

„Był to chyba r. 1904 czy 1905. Do Lwowa przyjechał jakiś nieznany literat z Krakowa, entuzjasta Wyspiańskiego, i namawiał bezskutecznie dyрекcję teatru na wystawienie *Wyzwolenia*. Kiedy wszystkie jego zabiegi spełżyły na niczym, przyszedł do mego ojca z propozycją czytania *Wyzwolenia* publicznie. Ojciec mój, wielbiciel Wyspiańskiego od pierwszej roli, jaką grał w *Warszawiance*, zapalił się do tego projektu. U nas w domu odbywały się próby »czytanego« spektaklu, w którym role zostały rozdane w ten sposób, że Tarasiewicz czytał Konrada, a ojciec na spółkę ze znanym na terenie Lwowa recytatorem Krzyżanowskim pozostałe role.

„»Premiera« odbyła się w dużej i bardzo szpetnej sali Domu Kolejarzy

<sup>27</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański w dniu swoim powszednim*. TF 57, 12, s. 4.

przy ulicy Gródeckiej. Przed symbolicznym podniesieniem kurtyny, której na sali nie było, ów krakowski literat wygłosił odczyt, objaśniający idee dramatu. Całą dekorację stanowił stół na estradzie z dwoma świecznikami i trzy krzesła. Tarasiewicz-Konrad siedział naprzeciw publiczności, Krzyżanowski i ojciec po bokach. Sala była pustawa, publiczność premierowa, znana mi z teatru — zawiodła. Większość publiczności stanowili kolejarze i trochę młodzieży“<sup>28</sup>.

Teodozja Lisiewicz wspominając swą naukę u Wandy Siemaszkowej opowiedziała zasłyszane od artystki perypetie roli Marii w prapremierze *Warszawianki* w Krakowie. Tylko upór aktorki, która chciała zachować popisowy fragment roli, uchronił słowa polskiej Kassandry od reżyserskiego ołówka.

Najciekawszy jest artykuł Surynowej-Wyczółkowskiej o nieznanym przedstawieniu *Wesela*. Utwór wystawiono bez pozwolenia autora, który nawet słyszeć nie chciał o odegraniu dramatu w warszawskim salonie przez przygodnych amatorów. Rachelę grała córka Konopnickiej, Laura Pytlińska, opracowując rolę pod kierunkiem jej późniejszej znakomitej wykonawczynie, Heleny Sulimy. Mieczysław Frenkiel miał próby z Czepcem, wielki Rapacki osobiście charakteryzował Stańczyka i Branickiego. Współpracował z zespołem Trapszo. Niejaką sensacją wzbudza także publiczność tego tajnego przedstawienia: na pościąganych z całego domu krzesłach zasiedli: Bolesław Prus, Ignacy Matuszewski, Zenon Przesmycki (Miriam), Stefania Sempołowska, Leszczyńscy, Trapszowie...

Na uwagę zasługują również rozmowy z cudzoziemcami o dramacie i teatrze Wyspiańskiego. Jan Fryling wspomina<sup>29</sup>, że Gerhard Hauptmann poznawszy najpierw zakończenie, a później treść *Kłątwy*, wyraził chęć przetłumaczenia jej na język niemiecki. Młody poeta i dramaturg japoński Kunitaro Takahasi przełożył *Sędziów* i zamierzał wprowadzić sztukę na scenę Tsukidzi, awangardowego teatru w Tokio. Janusz Strachocki w szkicu opublikowanym w *Teatrze i Filmie* pt. *Wyspiański w oczach aktora* opowiada<sup>30</sup>, że Stanisławski obecny na przedstawieniu *Wesela* w Teatrze Polskim w Moskwie w r. 1916 (pod dyrekcją Szyfmana) zapalił się do myśli wystawienia go na swojej scenie. Spośród wspomnień ciekawe jest też opowiadanie Karola Frycza z książki *Wyspiański i teatr*. Píše on o wrażeniu, jakie na artystach francuskich wywarło warszawskie przedstawienie *Nocy listopadowej* (w r. 1930). Dwa przeciwstawne w sądach artykuły w tomie *Wyspiański żywy* notują uwagi o *Weselu* w teatrze Art et Action w Paryżu. Józef Andrzej Teslar nie docenia wysiłku kierownika teatru, aktorów i tłumaczy, lekceważy śmiałość inicjatywy wystawienia sztuki w obcym teatrze i w obcym języku. Jan Chmieliński pomija niedostatki ko-

<sup>28</sup> J. Chmieliński, *Monsieur „Sibouski“*. W: WZ, s. 85.

<sup>29</sup> Zob. J. Fryling, *Spotkania*. W: WZ, s. 119—129 (szczególnie s. 128). Przypomniał on także uroczysty wieczór w Teatrze Krakowskim, zorganizowany po śmierci Wyspiańskiego (5 XII 1907), kiedy to Solksi wygłosił Staffa *Tren na śmierć Stanisława Wyspiańskiego*, utwór przedrukowany ostatnio przez J. Krzyżanowskiego w *Przeglądzie Humanistycznym* 57, 2.

<sup>30</sup> J. Strachocki, *Wyspiański w oczach aktora*. TF 57, 14.

stiumów i dekoracji widowiska, a podkreśla niezwykle zainteresowanie dziełem naszego artysty „młodej, rozbawionej i jak najbardziej do kpiącej krytyki skłonnej awangardowej publiczności Montparnassu!!“<sup>31</sup>

W wymienionych pracach teatrolog znajdzie wiele cennego materiału. Nasuwa się jednak jedna zasadnicza uwaga: tylko nieliczne spośród wspomnień są zupełnie nieznane. Większość przeszła już przez druk, a nawet przez literaturę naukową. Dotyczy to zwłaszcza szkiców Grzymała-Siedleckiego. „Rzecz dzieje się w Teatrze Krakowskim“ (opublikowana w książce *Wyspiański i teatr*) powtarza fragmenty szkicu *Wyspiański w temperaturze swych dzieł* (zamieszczonego w *Teatrze i Filmie*) i innych drukowanych dawniej artykułów. Znane są również niektóre uwagi Frycza i Trzcńskiego<sup>32</sup>.

## 4

Dorobek obecnej rocznicy różni od poprzednich ukazanie się sporej liczby prac naukowych o teatrze Wyspiańskiego. Centralną pozycją jest tu monograficzny numer *Pamiętnika Teatralnego*. Rewelacją jest w nim fragment niewydanej książki Leona Schillera *Teatr Ogromny*. Jej autor omawia stosunek twórcy pierwszej inscenizacji *Dziadów* do dzieła i postaci Mickiewicza. Ten kawałek świetnej prozy łączy w sobie intuicję artysty wobec „retrospektywnej zazdrości“ Wyspiańskiego (jak za Ulanowskim nazwał Grzymała-Siedlecki jego dążenie do dorównania Mickiewiczowi) z głęboką wiedzą. Jako pewne *novum* wyróżniają się w *Pamiętniku* rozprawy uczonych zachodnioeuropejskich: *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu* Claude Backvisa i *Wyspiański i jego teatr* Jean Fabre'a. Budzą one szczególne zainteresowanie jako „próba interpretacji“ i imponujące „świadczenie podziwu“<sup>33</sup> dla Wyspiańskiego w kołach naukowych zagranicy. Fabre nazwał naszego artystę „prekursorem wszystkiego co nowe i wielkie w naszym współczesnym teatrze“, „najpełniejszym, najzuchwalszym i najgenialniejszym dramaturgem całego pokolenia“, uznał rocznicę prapremiery *Wesela* za „święto europejskiego teatru“<sup>34</sup>. Jednomyślna, wysoka ocena *Klątwy* i *Sędziów* powinna skłonić teatry polskie do wyciągnięcia wniosków repertuarowych. Fabre np. pisze:

<sup>31</sup> Chmieliński, *op. cit.*, s. 88.

<sup>32</sup> Por. A. Grzymała-Siedlecki: 1) *U kolebki „Wesela“*. PT 53, 4. — 2) *Z bronowickiej chałupy do Pałacu Kultury*. TE 55, 20—21, 23. — T. Trzcński: 1) *Kwiaty wyrastające z kamieni grobowych*. *Dziennik Literacki* 49, 40. — 2) *Tadeusz Pawlikowski*. PT 53, 2. — L. Płoszewski, *Wyspiański w orbicie Mickiewicza*. *Ruch Literacki* 31, 3.

<sup>33</sup> J. Fabre, *Do Redakcji „Pamiętnika Teatralnego“*. PT 57, 3/4, s. 378.

<sup>34</sup> *Tamże*, s. 404, 380, 397. Zaciekawia też u Fabre'a wysoka ocena *Meleagra* oraz *Protesilasa i Loadamii*, o których zwykło się w Polsce mówić raczej lekceważąco i które Backvis w następnym artykule także traktuje jako wprawki początkującego pisarza, prowadzące bardziej w ślepy zaułek niż w stronę najwybitniejszych osiągnięć dramaturgicznych.

„W obu dramatach Wyspiański zdecydowanie osiągnął swój cel: odnowił tragedię i nadał jej nowe kształty.

„Te dramaty mogłyby też najłatwiej zjednać mu opinię na Zachodzie. Klimat jest dziś dla nich niewątpliwie korzystniejszy aniżeli w roku 1925, kiedy je przełożono i próbowano wystawić we Francji. Powodzenie Garcia Lorki, sukces *Czarownic z Salem* czy samo choćby upodobanie publiczności do czarnej powieści i dramatu uzasadniałoby w każdym razie takie przypuszczenia“<sup>35</sup>.

Kilka nowych i interesujących spostrzeżeń zasługuje na szczególną uwagę. Fabre zauważył, że Wyspiański operuje w teatrze symbolem, syntezą i skrótem w epoce ścisłej wierności historycznej na scenie. Spostrzegł, że artysta narzucał wyobraźni czytelnika postaci przemawiające nie jako rzeczywiste, historyczne jednostki, lecz postaci-legendy, wcielające pojęcia lub idee, i w ten sposób tworzył nie teatr historyczny, lecz teatr „mitów“. Backvis podkreśla, że niebываła różnorodność środków dramatyczno-inscenizacyjnych oraz ich harmonijne przeplatanie zdecydowało o połączeniu w dramacie Wyspiańskiego monumentalizmu z największą dynamiką akcji, stanowiąc o wyjątkowości jego dzieła nie tylko w polskiej literaturze. Interesująca i chyba udana jest również próba umiejscowienia twórczości Wyspiańskiego w nurcie rozwojowym polskiego dramatu: „[dzięki Wyspiańskiemu] droga do dramatu naprawdę polskiego nie tylko się otworzyła, ale na znacznej odległości została pokonana [...]“.

„Najbardziej twórczy okazał się przykład poszukiwania oryginalnej formy dramatycznej, która jak Atena z głowy Zeusa wyłoniła się w jego dziele z polskiej kultury, a dzięki swej organicznej konieczności zyskała znakomity przywilej usadowienia się obok tragedii greckiej, francuskiej tragedii klasycznej, dramatu elżbietańskiego i komedii kastylijskiej“<sup>36</sup>.

Wypowiada autor przy tej okazji wiele drobniejszych, lecz ciekawych myśli, bystrych spostrzeżeń, zaskakujących polskiego czytelnika ocen.

Z „próbą interpretacji“ nie zawsze możemy się zgodzić. Są w niej spostrzeżenia dyskusyjne, a nawet błędne. Podany przez Backvisa dowód niezwykle plastycznej wyobraźni Wyspiańskiego jest właściwie nieprzekonujący. Bóstwa *Legendy* nie zostały stworzone „z niczego“. Przechcą temu długie studia, jakie Wyspiański prowadził w czasie pisania dramatu, tytuły przewertowanych przez niego dzieł i prac krytycznych, postaci znane mu z legend, podań, baśni i opowiadań zawartych w polskiej tradycji literackiej, malarskiej i obrzędowej. Trzeba polemizować z uwagami Backvisa o *Wyzwoleniu*, które jest dla niego w ostateczności tylko „współzawodnictwem dwóch... inscenizacji“<sup>37</sup>. Także charaktery-

<sup>35</sup> *Tamże*, s. 396. Pisywano o tym w Polsce przed 30 laty, tylko wtedy z podobnych stwierdzeń także nie wyciągano wniosków. Por. T. Bezimienny [W. Feldman], *Ze sztuki i z życia*. Krytyka 13, t. 40, s. 66—71.

<sup>36</sup> C. Backvis, *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*. PT 57, 3/4, s. 432. Skróconą wersję tej pracy, pt. *Aktualność teatru Wyspiańskiego*, wydrukował autor w: WZ.

<sup>37</sup> *Tamże* (PT), s. 428.

styka rozwojowa twórczości Wyspiańskiego, jaką daje Backvis, budzi zastrzeżenia tam, gdzie badacz twierdzi, że w *Legionie* Wyspiański osiągnął ostateczną dojrzałość, a w *Nocy listopadowej* „razi już pstrokacizna i niezdeterminowanie“<sup>38</sup>. Nieśluszenie miażdżąca jest ocena drogi, jaką przebył Wyspiański od *Bolesława Śmiałego* poprzez *Powrót Odysa* i *Achilleis* do *Zygmunta Augusta*. Inaczej jest u Fabre'a, który uchronił się od przymierzania Wyspiańskiego do Słowackiego i innych romantyków. Zgadamy się z jego ogólną charakterystyką dramaturgii Wyspiańskiego. Dziwi nas tylko wysoka ocena *Legionu*, w którym zachwyciła profesora Sorbony dekoracja zdająca się „narzucać treść obrazom wyrastającym w ogromny fresk“<sup>39</sup>. *Noc listopadowa* otrzymała najwyższą obok *Wesela* lokatę: „arcydzieło, a zarazem najwznioślejszy chyba dramat Wyspiańskiego“<sup>40</sup>. Nieśprawiedliwa jest, a w każdym razie niedostatecznie została udowodniona, negatywna ocena *Akropolis* i *Wyzwolenia*. Przyczyna tej oceny wydaje się przecież jasna: obaj autorzy widzą w Wyspiańskim, mimo licznych zastrzeżeń, przede wszystkim — pisarza. Nas w *Wyzwoleniu* poza myślą patrioty i ironisty fascynuje sam pomysł teatralny, Fabre dostrzega tylko brak równowagi i harmonii w budowie dramatu, Backvisa denerwuje ideowa wymowa dzieła.

A jednak obaj zagraniczni autorzy mówiąc o dramatach Wyspiańskiego nie mogą pomieścić się w ramach ocen literackich, raz po raz czynią wypadki na teren teatru. I dlatego, chociaż w stanowisku ich sporo niekonsekwencji, o nowatorstwie Wyspiańskiego w zakresie dramatu wypowiadają czasem zdania nowe i przekonujące. Szkoda tylko, że szerzej nie potraktowali swych uwag o działalności Wyspiańskiego na polu odnowienia dramatu europejskiego, o stosunku do tragedii starożytnej i prekursorstwa wobec dzieł Garcia Lorki, Giraudoux, Sartre'a i Camusa, których Fabre nie zawahał się nazwać nieświadomymi spadkobiercami naszego artysty. Zagadnienia te bowiem, w pracach Fabre'a i Backvisa bardziej rozbudowane niż w rozmowie redaktorów *Pamiętnika Teatralnego*, nie zostały jeszcze potraktowane tak obszernie, jak na to zasługują.

W pracach tych najbardziej zaciekawiają nas uwagi o teatrze Wyspiańskiego. Backvis, stwierdzając sztywność i ubóstwo języka Wyspiańskiego, na marginesie swoich rozważań notuje: „Toteż często nie można się opędzić wrażeniu, że całe poacie jego dzieła układają się, prawdę mówiąc, w libretto, do którego jakiś inny poeta powinien napisać... muzykę słów. Z drugiej strony przyznać trzeba, że Wyspiański potrafił nieraz obracać tę słabość na swoją korzyść. Ten dramatopisarz, który źle mówił, instynktownie czuł potęgę milczenia, toteż z reguły znakomicie potrafił wyzyskać wymowę nastrojowości czy nawet niesamowitości, bijącą ze sceny niemej“<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Tamże, s. 431.

<sup>39</sup> J. Fabre, *Wyspiański i jego teatr*. PT 57, 3/4, s. 396.

<sup>40</sup> Tamże, s. 403.

<sup>41</sup> Backvis, *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*, s. 426.

Fabre polemizując z Backvisem zajmuje stanowisko zbliżone do pozycji Borowego:

„Nawet tak poważny krytyk jak Claude Backvis błędzi oskarżając styl Wyspiańskiego. Zapomina, że dla tego pisarza słowo nie było celem samym w sobie, ale tylko składnikiem sztuki bardzo złożonej“. „W ogóle nie wolno zapominać, że na twórczość Wyspiańskiego nie powinno się patrzeć z perspektywy książki, ale z perspektywy teatru, i to takiego teatru, w którym spotkały się wszystkie sztuki“<sup>42</sup>.

Backvis zaś spostrzegł bystro linię łączącą dramaty Wyspiańskiego z teatrem Leona Schillera: „Toteż nawet tłum Wyspiańskiego nie sprawia wrażenia tego »potwora o tysiącu głów« i tysiącu wyraźnie skontrastowanych głosów, którymi pobrzmiwają: *Juliusz Cezar*, *Koriolan* czy choćby znakomite sceny na Placu Zamkowym z III aktu *Kordiana*. W wyobraźni Wyspiańskiego mający już tłum z inscenizacji Leona Schillera, tłum »stylizowany« — to zastygający w grupy, których psychologia wyraża się w barwach i kształtach, to znowu, niby w rytmie olbrzymiego wahadła, przerzucany w nagłym zrywie namiętności z krańca na kraniec sceny“<sup>43</sup>.

Tak więc wszystko, co Backvis i Fabre zapisują na korzyść Wyspiańskiego, należy do teatru albo do jego metody dramatyczno-inscenizacyjnej, wszystko zaś, co krytykują, dotyczy koncepcji ideowej i stylu jego utworów.

Zbigniew Raszewski w artykule *Paradoks Wyspiańskiego* nadaje tej sprawie inny wymiar. Widzi w Wyspiańskim twórcę teatralnego, jego piśmiennictwo traktuje jak jeden z wycinków działalności artysty, ani najważniejszy, ani najwybitniejszy. Solidaryzuje się z krytyczną oceną jego warsztatu pisarskiego, ale spodziewa się, że badania wersyfikacyjne wzmocnią dodatnią jego ocenę. Biorąc pod uwagę poziom i wielostronność prac Wyspiańskiego dla teatru proponuje nazwanie go „artystą teatru“ i w szkicu swoim zajmuje się ustaleniem najistotniejszych punktów teatralnego programu autora *Wesela*.

Raszewski stawia m. in. pytanie: „Jaki jest stosunek jego [Wyspiańskiego] koncepcji inscenizacyjnych do tego, co zawarł w swoich partyturach teatralnych?“<sup>44</sup> Odpowiadając twierdzi, że w stosunku do odkrywczej metody kształtowania treści w „partyturach teatralnych“ jego zrealizowane pomysły inscenizacyjne są mniej nowatorskie: „Stanowczo, Wyspiańskiego-inscenizatora ubiegł Wyspiański-dramatopisarz“<sup>45</sup>. Nie znamy jednak jeszcze dokładnie wszystkich ogniw działalności teatralnej Wyspiańskiego. Gdyby Raszewski mógł pisać o zarysach projektów inscenizacyjnych jako o pracach zbadanych, może rozdzwięk pomiędzy osiągnięciami Wyspiańskiego-twórcy „partytur teatralnych“ a osiągnięciami Wyspiańskiego-inscenizatora byłby mniejszy. W każdym razie pytanie powinno być sformułowane inaczej: jaki jest stosunek zrealizowanych koncepcji inscenizacyjnych Wyspiańskie-

<sup>42</sup> Fabre, *Wyspiański i jego teatr*, s. 380.

<sup>43</sup> Backvis, *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*, s. 418—419.

<sup>44</sup> Z. Raszewski, *Paradoks Wyspiańskiego*. PT 57, 3/4, s. 440.

<sup>45</sup> Tamże, s. 451.



go do tego, co zawarł w „partyturach teatralnych“? Przecież jego nieskażone wizje teatralne odczytujemy dziś właśnie z „partytur“. Nie wystarczy stwierdzić, że pomiędzy zamierzeniami inscenizacyjnymi Wyspiańskiego uwidocznionymi w „partyturach“ i we wskazówkach inscenizacyjnych a ich krakowską realizacją otwiera się przepaść. Trzeba jeszcze wskazać przyczyny tego zjawiska. Tym bardziej, że przepaść istniała nawet między obmyśloną dla sceny koncepcją inscenizacyjną dramatu (inną, bardziej przystosowaną do warunków krakowskiej sceny niż koncepcja zawarta w „partyturze“) a samym jej wykonaniem w teatrze. To stosunki krakowskie zdecydowały, że projekt teatru z r. 1905, równy śmiałością myśli najbardziej nowatorskim poczynaniom dramaturga, nie oblekł się w realne kształty.

Zbierając materiał do odpowiedzi na powyższe pytanie zarejestrował Raszewski wiele charakterystycznych właściwości teatru Wyspiańskiego. Zauważył ewolucję w jego pracach teatralnych, spostrzegł, że zdąża ona od rozwiązań malarskich do architektonicznych. Byłoby interesujące wykazać szczegółowiej, jak ta ewolucja przebiegała w pracach inscenizacyjnych i w „partyturach teatralnych“. Zestawienie, jaki jest ich wzajemny stosunek, dałoby prawdziwą odpowiedź na postawione przez Raszewskiego pytanie. Trafne są, potwierdzone później w pracy Nowackiego<sup>46</sup>, uwagi o sposobach, jakimi Wyspiański sugerował na scenie jej głębię i wieloplanowość. Oddzielnego studium domaga się hipoteza o nurtujących Wyspiańskiego pomysłach rozwiązań symultanicznych. Argumentuje ją Raszewski przy pomocy wątpliwego szkicu do *Akropolis*. Tymczasem szkic dekoracyjny do *Zygmunta Augusta* przedstawiający dwie oboczne scenki stanowi tu dowód nie tak efektowny, ale za to pewniejszy. Rewelacyjnego zaś przykładu dostarcza projekt dekoracyjny dołączony do *Hamleta*. Nieobojętne dla prac o projektach inscenizacyjnych Wyspiańskiego jest stwierdzenie, że pomysły z zastosowaniem arrasów-kotar przejął on z monachijskiej Shakespeare-Bühne. W związku z tym nasuwa się jedno spostrzeżenie: kurtyny, arrasy-kotary miały w inscenizacjach Wyspiańskiego odgrywać dużą rolę. Świadczą o tym nie tylko plany zastosowania ich w inscenizacjach sztuk Szekspira w latach 1904—1905, kiedy Wyspiański wyraźnie nawiązuje do wspomnianej Shakespeare-Bühne. Chwyty z zastosowaniem kurtyn zasłaniających dalekie wnętrza i inne podobne rozwiązania można wyśledzić i w początkowej twórczości artysty. Tylko wówczas występują one w funkcji czynnika rozszerzającego przestrzeń sceny, później — nawet tę przestrzeń kształtują.

Pewną rewelacją jest nieznaną dotąd szkic pałacu w Łazienkach. Wynika z niego, że Wyspiański pisząc dramat znał doskonale nie tylko topografię ogrodu, ale i wygląd wszystkich znajdujących się w nim budowli. Doskonale wiedział, że szczyt pałacyku Stanisława Augusta wieńczy belwederek. Szkic ten obala więc przypuszczenie Borowego, że „projekt“ dekoracyjny na okładce pierwszego wydania dramatu narysował artysta z pałacu lub z obrazka w przewodniku po Warszawie.

<sup>46</sup> K. Nowacki, *O inscenizacji „Bolesława Śmiałego“ w roku 1903*. PT 57, 3/4.

W oparciu o materiały zgromadzone przez Leona Płoszewskiego<sup>47</sup> Raszewski zwrócił uwagę na fakt, że wiele spośród reform techniczno-teatralnych przejął Wyspiański z opery. Wskazuje nam to nie tylko na źródła twórczych inspiracji artysty i znaczenie jego wyjazdu za granicę, ale rzuca także światło na sprawy bardziej ogólne — na rolę opery w całym ruchu reformy teatralnej i zbieżność dróg, jakimi dochodzili do niej jej czołowi twórcy. W listach do Lacka znajdujemy niezmiernie cenne dowody, że nasz artysta niczego nie przejmował z opery niewolniczo czy bezkrytycznie<sup>48</sup>. Słusznie pisze Raszewski o trudnościach w ustaleniu, ile Wyspiański naprawdę zawdzięcza operze w kształtowaniu się najważniejszego czynnika jego wizji teatralnej — koncepcji „dramatu miejsca”. Działy tu bowiem czynniki różne, a wśród nich nieobojętne były i jakieś wrodzone dyspozycje psychiczne, o czym świadczy korespondencja Wyspiańskiego.

Ma rację Raszewski stwierdzając, że dobrze się stało, iż Wyspiański nie poświęcił się pisaniu librett i nie stworzył polskiego Bayreuth. Można jednak przypuścić, że artysta myśląc o muzyce dla swoich dramatów nie chciał wcale tworzyć typowej opery, co starali mu się na gwałt przypisać nie tyle uczeni, ile przyjaciele i znajomi. Sam zwierzał się w jednym z listów: „Ja chcę stworzyć to, czego nie ma. [...] Ja chcę stworzyć operę polską, którą Moniuszko zaledwie rozpoczął”<sup>49</sup>. Myśli więc raczej o utworze innym niż tradycyjna opera, choć wykazującym podobieństwo do dzieł Moniuszki. „Ja chcę ją prowadzić w obmyślanej przeze mnie całości muzycznej i w szczegółach”<sup>50</sup>. Może gdzieś we wspomnieniach, listach i innych dokumentach znajdują się dowody usprawiedliwiające to przypuszczenie. Tym bardziej, że nie rozmiągają się one z charakterem artysty, u którego dyspozycje reformatorskie zaznaczały się tak dobitnie. Na ogół jednak spekulacje na temat muzyki w twórczości Wyspiańskiego wykorzystywane w pracach o twórczości artysty miały cel inny. Chciały scharakteryzować znamieny rys psychiki Wyspiańskiego — szukanie podnień twórczych w muzyce, i to w muzyce raczej prymitywnej. Niektóre z nich stwierdzały jednak obiektywnie, że Wyspiański na muzyce się nie znał i nie umiał nigdy grać na żadnym instrumencie. Ale prawdą jest, że nawet po porzuceniu marzeń o twórczości „operowej” Wyspiański nie wyrzeka się zupełnie muzyki w swoim teatrze. Świadczą o tym zabiegi nad wzbogaceniem fonicznej warstwy języka dramatów, śpiewki *Legendy*, *Bolesława Śmiałego* i *Akropolis*, *Warszawianka* i muzyka w *Nocy listopadowej*, plany jasełek. Dowodzą tego ciekawe wypowiedzi w listach i wspomnienia Bolesława Raczyńskiego, opowiadające o tym, jak Wyspiański pojmował ilustrację muzyczną utworu literackiego w teatrze.

<sup>47</sup> L. Płoszewski, *Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego*. PT 57, 3/4.

<sup>48</sup> Zob. s. 689 obecnego przeglądu, cytaty z odsyłaczem 20.

<sup>49</sup> Z listu do H. Opieńskiego. W: W. Brumer, *Teatr Wyspiańskiego*. Warszawa 1933, s. 5.

<sup>50</sup> *Tamże*.

Rozwój myśli teatralnej Wyspiańskiego doprowadził do powstania projektu całego budynku teatralnego. Nie wykończony szkic teatru greckiego wzorował Wyspiański na krakowskim Barbakanie; teatr ten chciał widzieć na stokach wawelskiego wzgórza, jako jedną z budowli wielkiego kompleksu gmachów na polskim Akropolis<sup>51</sup>. Szkic opublikowany przez Raszewskiego dowodzi, że Wyspiański zamierzał połączyć w tej budowlu kształty starożytnego teatru greckiego i najnowocześniejsze urządzenia teatralne. Teatrolodzy nie znają podobnego szkicu z datą roku 1905. Trzeba zaznaczyć — na chwałę Pamiętnika Teatralnego — że szkic ten traktowano dotychczas jako zaginiony (zob. notę Płoszewskiego w przypisach do tomu 8 *Dzieł Wyspiańskiego*) i nigdzie przedtem go nie omawiano ani nie reprodukowano.

Omawiając program teatralny Wyspiańskiego „artysty teatru“ wiele uwagi poświęca Zbigniew Raszewski jego założeniom dramatyczno-inscenizacyjnym. Przyjmuje, że dramat w ogóle, ze względu na specyficzne właściwości swego tworzywa słownego, bliższy jest teatrowi niż literaturze, pełnym dziełem staje się nie w czytaniu, lecz dopiero na scenie. Nowatorstwo Stanisława Wyspiańskiego w dziejach sztuki dramatycznej polega na tym, że chcąc zniwelować różnice wizji autora i inscenizatora, uniemożliwić jakiegokolwiek większe odstępstwo od wskazówek i intencji autora, wypracował specjalną metodę przekazywania teatrowi założeń inscenizacji plastycznej i reżyserskiej. W tekście swoich utworów, które Raszewski proponuje nazywać „partyturami teatralnymi“, zawarł Wyspiański „rygory, których najbardziej kapryśny inscenizator zlekceważyć nie może“<sup>52</sup>, jeśli nie chce dzieła zniszczyć całkowicie. Raszewski starał się na przykładach określić, jak rozumie termin „rygory inscenizacyjne“, bez których nie ma „partytury teatralnej“. Jeden z najważniejszych „rygorów“ — metoda „dramatu miejsca“ — został tu, w oparciu o wyniki badań poprzedników (Borowy, Wiktor Brumer), omówiony przekonująco. Dekoracja jest w dramacie Wyspiańskiego tak organicznie związana z akcją i całą tkanką myślową dramatu, że jej najważniejszych elementów nie można ze sceny wyrzucić bez dotkliwego okaleczenia dzieła artysty.

Ale ta część pracy Raszewskiego ma jedną słabą stronę. Studium przynoszące tak istotne nowe propozycje musi je obwarować dowodami, oprzeć na rzetelnie przemyślanej podstawie teoretycznej i materiałowej. Na to w pracy Raszewskiego nie starczyło miejsca. Dlatego dwie sprawy po

<sup>51</sup> B. K o c ó w n a (*Wyspiański — człowiek teatru*. Materiały. PT 57, 3/4, s. 606) cytuje tymczasem bez żadnego odnośnika fragment pracy mówiącej, że projekt ten się nie zachował. Dobrze się więc stało, że szkic ogłoszono i omówiono. Może uchroni to nas w przyszłości od publikowania (i to w dobrze redagowanym czasopiśmie) takich opinii o jednym z najbardziej rewelacyjnych pomysłów Wyspiańskiego: „Było w tej jego wszechstronności czasami trochę dyletanctwa, czasami trochę dziwactwa (taki np. projekt budowy ogromnego amfiteatru »greckiego« na stokach... Wawelu)“. Zob. J. S., *W rocznicę*. Nowe Książki 57, 22, s. 1376.

<sup>52</sup> Raszewski, op. cit., s. 438.

odczytaniu podanych definicji „partytury teatralnej“ wydają się niejasne i wymagają szerszego udokumentowania<sup>53</sup>. Pierwsza — to problem różnicy między dramatami i „teatralnymi partyturami“. Szkoda, że autor na szerszym materiale historycznoliterackim nie pokazał, jakie dramaty, mimo formalnych i treściowych podobieństw do dzieł Wyspiańskiego, nazwy tej otrzymać nie mogą, jakie „rygory inscenizacyjne“ zawarte w dramatach pasują je dopiero na „teatralną partyturę“. Druga sprawa, ogólniejsza, to rozstrzygnięcie sporu, który od jakiegoś czasu narasta między literaturoznawstwem a teatrologią na temat przynależności dramatu. Tylko bowiem przy założeniu, że Raszewski udowodni przekonująco, iż dramat jest dziełem teatralnym, a nie literackim, podane przez niego definicje można uchronić od zarzutu, że są z sobą sprzeczne. Obszerna i głęboka podbudowa teoretyczno-historyczna bardzo jest tu potrzebna, bo jedynie wtedy praca Raszewskiego może mieć dla badań nad teatrem i dramatem większe znaczenie<sup>54</sup>.

Pierwszy zaatakował tezy Raszewskiego Edward Csátó. Pisał:

„Oczywiście nie mam zamiaru sprzeczać się z Raszewskim nigdzie tam, gdzie on dowodzi, że Wyspiański miał własną, wyprzedzającą swoją epokę wizję teatru; że był on znakomitym inscenizatorem *Dziadów*, *Bolesława Śmiałego* i *Legendy* i że jeszcze bardziej zadziwiający są te zarysy inscenizatorskie, jakie się dadzą odczytać z *Nocy listopadowej* i *Akropolis*; o tych wszystkich sprawach autor *Paradoksu Wyspiańskiego* wypowiada wiele uwag trafnych i przekonujących. Takie spojrzenie na Wyspiańskiego, jako na człowieka teatru, narzucił już całemu naszemu pokoleniu Leon Schiller. Ale Schiller w swoich artykułach i wykładach zachowywał zawsze proporcje pomiędzy Wyspiańskim jako pisarzem i jako inscenizatorem i teo-

<sup>53</sup> O „partyturze teatralnej“ Wyspiańskiego pisał L. Schiller i S. Witkiewicz, coś podobnego sugerował, nie wymieniając terminu, Homolacs (*Wyspiański plastyk-poeta*), ale ani słowem nie wspomnieli, jak te terminy rozumieją.

<sup>54</sup> Do podobnych wniosków co Raszewski, tylko nie tak radykalnie sformułowanych, dochodzi J. Wittlin (*Kilka słów o magii*. W: WŻ, s. 209, 210, 213): „Magia. Oto jest właściwe określenie tego wszystkiego, co z nami wyrabiał Wyspiański. Bo poezją w dzisiejszym znaczeniu tego słowa dramaty jego chyba nie są. Czytając je, zwłaszcza z dala od Polski, odnosimy wrażenie, że są to libretta jakichś monumentalnych oper. A czym w operze są: orkiestra, śpiew i balet, tym u Wyspiańskiego są — żywe słowo, gest, ruch, kostiumy i dekoracje. Arie, recytatywy, partie zespołowe żyją w operach Wyspiańskiego dopiero wówczas, gdy się je słyszy na scenie. Samo słowo tego poety, oderwane od sceny i ruchu, wyprute z obrazu, sam jego wiersz, często zabija magię. Niekiedy brzmi pusto. U innego poety byłby nie do zniesienia; tyle w nim chropowatości i nieporadności. Można też zaryzykować twierdzenie, że teksty dramatyczne Wyspiańskiego — to libretta wizji. [...] jego poezja bez teatru, bez deklamacji, bez dekoracji i kostiumów właściwie nie jest poezją. [...] U Wyspiańskiego, powtarzamy, poezja jest tylko jednym z licznych rekwizytów jego magii“.

retykiem teatru. Raszewski te proporcje niweczy bez — jak mi się wydaje — uzasadnionych argumentów. Robi z niego coś w rodzaju Appii czy Craiga i w rezultacie wychodzi mu z tego — Wyspiański straszliwie pomniejszony. [...] I to jest właśnie dla mnie w całej pracy Raszewskiego najbardziej irytujące: taki Wyspiański, jakim go w niej widzimy, nadaje się wyłącznie do podręcznika teatrologii“<sup>55</sup>.

Nie przekonuje twierdzenie, że nazwanie kogoś rodzimym Appią czy Craigem może go wydatnie pomniejszyć... Nie jest prawdą, że Raszewski niweczy proporcje pomiędzy Wyspiańskim-pisarzem a teoretykiem i inscenizatorem. On się po prostu odmierzaniem tych proporcji nie zajmuje. Proponując nazwanie Wyspiańskiego „artystą teatru“ zwraca uwagę, że w tym terminie mieszczą się i prace Wyspiańskiego na polu dramatu, które chce nazwać „partyturami teatralnymi“, i jego prace inscenizatorskie, i zamierzenia teoretyczne. Sprawami „partytury teatralnej“ zajmuje się tylko o tyle, ile trzeba, by terminy te wprowadzić i udowodnić ich słusność. Nie ma też racji Csátó pisząc, że nie udowodnione są uwagi Raszewskiego o zamierzonym przez Wyspiańskiego programie teatralnym. To, co Csátó nazywa „fantazją krytyczną“<sup>56</sup>, potwierdzają wspomnienia współczesnych, a co najważniejsze — własne wypowiedzi Wyspiańskiego w świeżo wydanych listach do Lacka.

Obronę Wyspiańskiego-pisarza rozpoczyna Csátó od stwierdzenia:

„Wyspiański-pisarz często otrzymuje dziś cięgi za gust swojego pokolenia. Wstydzimy się stylistyki Młodej Polski, jej upodobań w mętnej i egzaltowanej frazeologii — i z tego ten czy ów wysuwa wniosek, że Wyspiański był kiepskim poetą“<sup>57</sup>.

Zapewne, jest w tym część prawdy. Ale przecież Wyspiański i w granicach konwencji modernistycznej często bywa kiepskim pisarzem. Wszyscy się co do tego zgadzają.

Dalszy tok obrony Wyspiańskiego także nie przekonuje. Csátó pisze: „To, co innym autorom pozwalał wypowiedzieć »język giętki«, autor *Nocy listopadowej* osiągał »innymi środkami« — zaczerpniętymi z dziedzin pozaliterackich“<sup>58</sup>. Otóż to: „środkami pozaliterackimi“! Pisarz nie szuka innych środków wypowiedzenia się poza słowem, jeśli słowo to jest dla niego wystarczająco giętkim narzędziem. Do środków pozaliterackich uciekać się będzie tylko ten, kto czuje, że w ten sposób potrafi myśl swoją przekazać znacznie dobitniej. Nie można bronić wielkiego pisarza tym, że nie umie się dostatecznie sprawnie posługiwać językiem, w którym pisze. To chyba bardziej kompromitujące dla Wyspiańskiego niż teza, że był „artystą teatru“, który posługiwał się w swej twórczości w takim samym stopniu słowem co obrazem, i że w dodatku ta druga jego władza działała sprawniej i precyzyjniej. Csátó dowodzi także, że postacie posagów i obrazów, które Wyspiański wprowadza do swego teatru i dramatu, wciągają cały łańcuch asocjacji nie tylko na scenę, ale odsłaniają je także w czytaniu.

<sup>55</sup> Csátó, *op. cit.*, s. 5, 6.

<sup>56</sup> *Tamże*, s. 6.

<sup>57</sup> *Tamże*, s. 5.

<sup>58</sup> *Tamże*, s. 6.

Jeśli jednak poeta działa w dramacie na wyobraźnię czytelnika nie tylko słowem, lecz także obrazem (to znaczy kształtem, barwą, pewnymi proporcjami i perspektywą, sceną niemą skomponowaną jedynie z ruchu, wprowadzoną jako pewna całość skojarzeniowa) — jakże to nazwać? Wymienione czynniki to przecież środki ekspresji właściwe od wieków teatrowi. Wyspiański nie postępuje z dziełami sztuki tak, jak Żeromski przy opisie *Rybaka* Puvis de Chavannesa. Zenobiusz Strzelecki słusznie zauważył, że opisując wnętrza Wyspiański opisuje jego dekorację teatralną, mówiąc o ubiorach postaci opisuje kostiumy aktorskie, rzeźbę traktuje nie jak dzieło sztuki, lecz jak część zabudowania sceny czy rekwizyt — dostrzega w niej tylko to, co jest dramatycznie i teatralnie ważne.

Od rozważań nad problemem „partytur teatralnych“ Wyspiańskiego rozpoczęli w *Dialogu* dyskusję: Jan Kott, Władysław Daszewski, Wilam Horzyca, Konstanty Puzyna, Arnold Szyfman i Kazimierz Wyka. U jej podłoża legło niestety nieporozumienie. Daszewski po słusznych uwagach o partyturze muzycznej powiada wprost: „Spójrzmy przede wszystkim, jak jest z tą »partyturą«, która została zawarta przez pisarza w samym dziele literackim.

„Mam na myśli, rzecz prosta, nie »opis dekoracji« lub uwagi w rodzaju: »wychodzi«, »siada«, »blednie« itp., lecz taki komentarz odautorski, który chce narzucić przyszłej interpretacji dzieła literackiego na deskach teatru zobaczony przez pisarza kształt sceniczny. Przykładem — rzecz można — klasycznym jest *Wyzwolenie*. W partiach znaczonych w wydaniu książkowym kursywą, Wyspiański szkicuje ostro i plastycznie przysiągłą formę sceniczną *Wyzwolenia*. Wprawdzie nie zawsze jest ona konsekwentna i zawiera wiele sprzeczności, niemniej wszyscy oceniamy jej wspaniałość. Zgodzimy się nazwać całość zawartych w tekście *Wyzwolenia* wskazówek inscenizatorskich Wyspiańskiego partyturą teatralną *Wyzwolenia*“<sup>59</sup>.

A przecież nie o to chodzi, co zawarł Wyspiański we wskazówkach inscenizacyjnych drukowanych kursywą, lecz o to, co ze swej wizji inscenizacyjnej uwikłał w tworzywo słowne tekstu głównego. „Partyturą teatralną“ jest cały dramat Wyspiańskiego, a jego tekst główny przede wszystkim.

Daszewski dowodzi dalej, że każda nowa inscenizacja *Wyzwolenia* tworzyła własną „partyturę reżyserską“, różną od „partyтуры teatralnej“ autora. To prawda. Ale tylko dlatego, że reżyser czasami nie zadawał sobie trudu, by do końca dokładnie odczytać „partyturę teatralną“ autora, a czasami znów świadomie ją zmieniał. Ważne jest jednak to, do jakich rozmiarów mogły te zmiany dochodzić. Gdybyśmy zaryzykowali eksperyment — wystawienie przez kilku reżyserów *Wyzwolenia* i *Moralności pani Dulskiej*, wziętych, załóżmy, na warsztat bez wskazówek autora z tekstu

<sup>59</sup> *Rozmowy o dramacie*. *Dialog* 58, 4, s. 120. Interesujące propozycje inscenizacyjne do *Wesela* ogłosił tu: J. Kosiński, *Szkicownik scenografa*.

Csaató (op. cit.) podaje: „niektóre komedie Moliera [dramaturga przecież, a nie „artyści teatru“], są »partyturami teatralnymi«. Powiedzmy. Szkoda jednak, że autor nie wyjaśnia, jak ten termin rozumie.

pobocznego, okazałoby się prawdopodobnie, że o wiele więcej podobnych, nawet identycznych zasadniczych rozwiązań znalazłoby się we wszystkich inscenizacjach *Wyzwolenia* niż *Moralności pani Dulskiej* (tzn. w ich „partyturach“ reżyserskich przyjętych z „partytury teatralnej“ autora). A pamiętajmy przy tym (Raszewski wyraźnie to stwierdził), że Wyspiański nie odkrył do końca zapisu „partytury teatralnej“, tylko znalazł pewne właściwe jej rozwiązania.

To nieporozumienie występuje również w wypowiedzi Jana Kotta. Przeciwstawia on pojęcie wizji teatralnej ukształtowanej w umyśle twórcy a zawartej we wskazówkach inscenizacyjnych tekstu pobocznego — „gołemu“ tekstowi głównemu, treści dramatu. Nie można się też zgodzić z wypowiedzią Kazimierza Wyki<sup>60</sup>, który imputuje Raszewskiemu pogląd, że „partytury teatralne“ Wyspiańskiego są bezbłędne i dlatego powinny być grane według intencji autora. Tego Raszewski nigdzie nie napisał. Jako historyk teatru chce on zapewne „partytury teatralne“ Wyspiańskiego ściśle odczytać, dowiedzieć się, jakie elementy inscenizacji zawarł w nich autor. Od tego odczytania do reżyserowania sztuk ściśle według intencji Wyspiańskiego — jeszcze daleka droga.

Spór: „dramat Wyspiańskiego“ czy „partytura teatralna Wyspiańskiego“ — nie zostanie rozstrzygnięty, dopóki ktoś nie uporządkuje pola do dyskusji — nie opiszcie dokładnie, czym jest ta „partytura teatralna“ Wyspiańskiego, co przez ten termin rozumiemy oraz jakie cechy tworzywa słownego decydują o tym, że dramat jest bliższy dziełom teatralnym niż literackim. Najbliższy tego jest Raszewski, ale wspomniane wady jego pracy poważnie mącą jasność wykładu, zresztą niewyczerpującego. Stąd płyną wszystkie nieporozumienia w dotychczasowej dyskusji. Dowodem tego i artykuł Jana Zygmunta Jakubowskiego *Młoda Polska i Stanisław Wyspiański*<sup>61</sup>, i wypowiedzi uczestników *DIALOGOWYCH ROZMÓW O DRAMACIE*, i szkic Edwarda Csató.

Praca Ireny Sławińskiej *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*, ogłoszona w *Pamiętniku Literackim*, jest w swej części głównej niezwykle skrupulatną, precyzyjną i interesującą analizą jednego tylko dramatu, *Sędziów*. Na wstępie jednak — zgodnie z tytułem — zajęła się sprawą wizji teatralnej Wyspiańskiego jako „autonomicznym problemem badania literackiego“<sup>62</sup>. Granice jego określone zostały bardzo szeroko: „Nie chodzi tu tylko o analizę uwag inscenizacyjnych, ale o zbadanie elementów kształtu teatralnego utworu zawartych w samym tekście: organizację przestrzeni w dramacie, czasu skracanego i wzdlużanego na pewnych odcinkach, o postaci na tle tej przestrzeni i czasu, o ich ruch, mimikę,

<sup>60</sup> Ale pod uwagami Wyki o Wyspiańskim, pod zastrzeżeniami dyskusyjantów wobec politycznej „podszewki“ całej wyspiańszczyzny należy się tylko podpisać.

<sup>61</sup> J. Z. Jakubowski, *Młoda Polska i Stanisław Wyspiański*. Przegląd Humanistyczny 58, 2, szczególnie s. 9—12.

<sup>62</sup> I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*. Pamiętnik Literacki 58, 2, s. 407.

gest, rolę słowa jako elementu dźwięku oraz czynnika napięć, komunikację przeżyć i różnych znaczeń utworu, pauzy, chwile milczenia, puste sceny, gdzie mówi sama sceneria. Tego rodzaju sprawy wypełniają pojęcie wizji teatralnej czy kształtu teatralnego<sup>63</sup>.

Jedno zdanie poświęcone „partyturze“ nie pozwala określić stosunku Sławińskiej do koncepcji Raszewskiego:

„Najważniejsza podstawa badania owej »wizji inscenizacyjnej« czy »kompozycji scenicznej« [...] to jednak sam tekst utworu, traktowany jako »partytura«, zapis przeznaczony do jakiejś realizacji — i to chyba realizacji dwojakiej, indywidualnej, czytelniczej lub teatralnej“<sup>64</sup>.

Ale na podkreślenie zasługuje fakt wyraźnego opowiedzenia się za badaniem całego tekstu dramatycznego Wyspiańskiego łącznie, co stanowiło punkt wyjścia dla koncepcji „partytury“ u Raszewskiego. Praca Sławińskiej zyskałaby, gdyby jej interesująca, miejscami świetną analizę związać mocniej z wiedzą o teatrze! Ale i w swoim obecnym wyglądzie przynosi ona plan bardzo przydatny w badaniach nad olbrzymim zagadnieniem teatru Wyspiańskiego. Ukazuje bowiem zadziwiająco umiejętność artysty w wykorzystywaniu przestrzeni sceny, jej zabudowy, kolorystyki, oświetlenia i pomieszczeń znajdujących się za nią, kostiumu aktora, jego gestu i ruchu, wszystkich czynników wizualnych i słowa (bezpośrednio współpracującego z gestem, sytuacją dramatyczną i scenerią), zdolność wciągania wszystkich tych czynników w służbę treści dramatu. Przede wszystkim zaś ukazuje wyraźnie, że Wyspiański nawet w dramacie z pozoru bardzo dla siebie nietypowym potrafił zawrzeć ważne i istotne cechy swej metody inscenizacyjnej.

Praca Leona Płoszewskiego *Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego* jest obok rozprawy Raszewskiego najciekawszą i najdonioślejszą pozycją Pamiętnika Teatralnego. Powstała w oparciu o materiały zebrane do przygotowywanej książki na temat całości teatralnych doświadczeń artysty. Fragment w Pamiętniku Teatralnym obejmuje najbardziej interesujący nas okres paryski i monachijski. Autor charakteryzuje krótko ważniejsze teatry, w których bywał lub mógł bywać Wyspiański, omawia przedstawienia oglądane przez niego na pewno. Dłużej zatrzymuje się Płoszewski przy tych widowiskach, które mogły wywrzeć wpływ na późniejsze koncepcje dramatyczno-inscenizacyjne Wyspiańskiego.

Praca ta, bardzo sumienna, podaje dużo nieznanych dotąd wiadomości; widać za nią olbrzymi aparat naukowy autora. (Jeśli można postawić jej jakiś zarzut, to chyba tylko ten, że nie spełnia zapowiedzianej na początku obietnicy prześledzenia ewolucji teatralnych zamiłowań Wyspiańskiego.) Rozprawa jest tym wartościowsza, że wykorzystano w niej nieznaną listy poety i niełatwą do zdobycia w Polsce zagraniczną prasę teatralną tamtego okresu. Znaczenie rozprawy potwierdza się od razu: jeszcze w tym zeszycie Pamiętnika Teatralnego posłużyła ona Raszewskiemu do postawienia kilku interesujących tez o działalności inscenizacyjnej Wyspiańskiego.

<sup>63</sup> *Tamże*, s. 408.

<sup>64</sup> *Tamże*, s. 409.



Zamieszczone w artykule Płoszewskiego zdjęcia z przedstawień, które autor Wesela widział we Francji, nasuwają wniosek, że próby rozbijania symetrii sceny w pracach scenograficznych Wyspiańskiego chyba także wzięły początek w czasach paryskich. Tak na przykład układ sceny w przedstawieniu, którym Wyspiański bardzo się interesował, w *Madame Sans-Gêne* na scenie Vaudeville, przypomina jeden ze szkiców *Warszawianki*. Podobne zbieżności można wykryć w innych fotografiach i projektach scenograficznych. Oczywiście, kreśląc swoje szkice Wyspiański nie musiał pamiętać oglądanych przedstawień, mógł jednak nieświadomie swoje pomysły dekoracyjne według nich kształtować<sup>65</sup>.

Skoro już jesteśmy przy pracach omawiających niektóre zagadnienia sztuki teatralnej Wyspiańskiego, nie można pominąć artykułu Zenobiusza Strzeleckiego *Stanisław Wyspiański twórca polskiej scenografii współczesnej*. Strzelecki sygnalizuje sprawy, które przeważnie uchodziły dotychczas uwagi badaczy. Zauważył np., że kolor jest zasadniczym elementem inscenizacji artysty — do tego stopnia, iż poszczególne dramaty i ich inscenizacje najbardziej różni od siebie ich gama barwna. Stwierdził, że Wyspiański zespalaając trójwymiarowość dekoracji z ich kolorystyką czynił to wcześniej niż Appia i Craig. Tak zaskakujące, że aż nieprawdopodobne wydają się spostrzeżenia Strzeleckiego o tkwiących w dziełach Wyspiańskiego załączkach dekoracji surrealistycznej, o stosowaniu dekoracji fragmentarycznej, skrótowej, zmiany otwartej, o wprowadzeniu na scenę marionety i filmu — obok żywego aktora. Na podstawie opublikowanego fragmentu wypada sądzić, że przygotowana przez Strzeleckiego książka o scenografii polskiej, a rozdziały o Wyspiańskim szczególnie, może być dużym wydarzeniem w naszej teatrologii.

Jedną z poruszonych przez Strzeleckiego spraw podejmuje Stanisław Brejdygant w artykule „*Teatr integralny*“ i „*widowisko filmowe*“ *Wyspiańskiego*<sup>66</sup>. „Filmowość“ założeń inscenizacyjnych Wyspiańskiego uważa on za jeden z kierunków poszukiwań dramaturga w zakresie reformy widowiska.

Obaj autorzy omawiając to zagadnienie ze szczególnym zainteresowaniem pochylają się nad kartami *Studium o „Hamlecie*“. Strzelecki odkrył tu nawiązanie, rewelacyjne na owe czasy, do wczesnorenesansowego malarstwa. Pokazał, że architektura sceny zaprojektowana do *Hamleta* jest twórczą interpretacją opartą o architekturę teatru elżbietańskiego, misteria średniowieczne i rozwiązania monachijskiej Shakespeare-Bühne. I Strzelecki, i Brejdygant zwracają uwagę na zbieżność założeń inscenizacyjnych Wyspiańskiego z szekspirowskimi filmami Lavrence'a Oliviera.

O *Studium o „Hamlecie*“, zupełnie pominiętym w *Pamiętniku Teatralnym*, pisał Arnold Szyfman w dość pobieżnym szkicu „*Hamlet*“

<sup>65</sup> Przypuszczenie Płoszewskiego, iż Wyspiański oglądał operę Thomasa *Hamlet*, potwierdza artysta w liście do Lacka: „Niegdyś nawet widziałem w Mediolanie premierę opery Thomasa [...]“. LSL, s. 80.

<sup>66</sup> S. Brejdygant, „*Teatr integralny*“ i „*widowisko filmowe*“ *Wyspiańskiego*. TF 58, 7.

w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego<sup>67</sup>. Uzasadnione jest tu podkreślenie nowatorskich założeń analitycznych Wyspiańskiego<sup>68</sup> i zestawienie jego książki z takimi pomnikami zainteresowania Szekspirem w tej epoce, jak analiza *Otella* przeprowadzona przez Stanisławskiego lub prace Craiga. Ostrożniej trzeba się jednak odnieść do stwierdzenia: „śmiało zaliczyć ją [Studium] możemy do najwybitniejszych, najoryginalniejszych utworów szekspiologii europejskiej“<sup>69</sup>. Na przeszkodzie temu stoi chyba żenująco luźny związek rozprawy Wyspiańskiego z nauką o Szekspirze. Najciekawsze w tej pracy są niewątpliwie rozważania nad możliwościami realizacji projektów scenograficznych do *Hamleta*<sup>70</sup>. Nasuwają one przypuszczenie, że projekt teatru z r. 1905 doskonale nadawałby się do urzeczywistnienia tych pomysłów Wyspiańskiego. Postulaty pracy należałoby — moim zdaniem — poprzeć: książkę warto przełożyć na język angielski, zaopatrzyć w komentarz i zainteresować nią miłośników Szekspira.

Artykułem Kazimierza Nowackiego *Inscenizacja „Bolesława Smiałego“ w roku 1903* Pamiętnik Teatralny odpowiedział na apel swego założyciela, Leona Schillera, który 20 lat temu w rozprawie *Teatr Ogromny* domagał się wiernego opisu tej prapremiery, twierdząc, że to inscenizacja kluczowa do poznania Wyspiańskiego jako reżysera i scenografa, a zarazem przedstawienie o epokowym znaczeniu dla dziejów nowoczesnej sztuki teatralnej w Polsce.

Nowacki przypomniał podstawowe pomysły „wizji teatralnej“ Wyspiańskiego wyłożone w *Studium o „Hamlecie“*. Scharakteryzował scenografię, kostiumy, koncepcję reżyserską przedstawienia, warunki, w jakich wystawiano *Bolesława*, przytoczył najważniejsze wypowiedzi krytyki i widzów. Ale konsekwentnie i ładnie prowadzona myśl artykułu pod koniec rozwiewa się w stwierdzeniach niejasnych i nie udowodnionych. Nowacki wspomina, że w *Bolesławie* Wyspiański posługuje się metodami przypomi-

<sup>67</sup> A. Szyfman, „Hamlet“ w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego. Przegląd Humanistyczny 58, 2. Przedruk, bez końcowego rozdziału, w: Wiadomości (Londyn) 57, 51/52.

<sup>68</sup> Interesujące, choć niezbyt celowe, jest tak obszerne streszczenie pracy S. Estreichera *Stanisław Wyspiański jako aktor*. Ogłosił ją niedawno J. Stępowski (Dialog 56, 2), informując, że została przepisana z ulotki użyczonej mu przez S. Dąbrowskiego, ale już nie nadmieniając, iż szkic był drukowany w wydawnictwie: *Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski*. Kraków 1932, s. 31—34. Podobnie TE (57, 9, z 1—15 V) ogłaszając listy L. Rydla do czeskiego pisarza F. Vondráčka (z czasopisma *Slavia* (Praha) 51, 2/3; ogłosiła je tam A. Balajková-Hečková) krótką notę wstępną S. Iłowskiego poprzedził entuzjastycznym tytułem *Niezbrane listy o „Weselu“*. Prawdopodobnie i tytuł byłby mniej entuzjastyczny, i we wstępie znalazłaby się jakaś uwaga, gdyby autor wiedział, że jeden z tych listów (z 5 XII 1900) był już ogłoszony wcześniej jako aneks do artykułu: Grzymała-Siedlecki, *U kolebki „Wesela“*, s. 203—208.

<sup>69</sup> Szyfman, *op. cit.*, s. 18.

<sup>70</sup> Por. *tamże*, s. 22—23.

nającymi reformę Appii, pisze o balladowym rytmie w dramacie, o wpływie pewnych dzieł malarskich na obrazy sceniczne *Bolesława*, ale tych zagadnień dokładniej nie wyjaśnia.

Niesprawiedliwe jest pominięcie w pracy zasług Adama Chmiela. Nowacki nie oddał mu sprawiedliwości w takim stopniu, na jaki sobie ten historyk zasłużył. Nazwisko Chmiela pojawia się raz w tekście głównym, przy wyliczaniu dokumentów prapremiery, i kilka razy w przypisach. A przecież większość informacji o pracy Wyspiańskiego nad dekoracjami i kostiumami do *Bolesława Śmiałego* jest oparta o dane Chmiela z jego *Archeologii dramatu „Bolesław Śmiały“*. Książeczka Chmiela stanowi bowiem źródło wiarogodne. Ogłoszona za życia Wyspiańskiego, nie wywołała jego sprzeciwu, a przyjazne stosunki poety z Chmielem uległy nawet w ostatnich latach życia artysty znacznemu ożywieniu, o czym świadczy obfita korespondencja. Nowacki jej nie przytacza, choć mogłaby korzystnie rozbudować bazę artykułu. Trzeba też pamiętać, że pomocy Chmiela, który dostarczał materiały historyczne i folklorystyczne, Wyspiański dużo zawdzięczał<sup>71</sup>.

Za słabo jest u Nowackiego udowodniona sprawa korzystania przez Wyspiańskiego z wzorów ludowych przy ustalaniu dekoracji sceny, wyglądu mebli, rekwizytów i aktorskich kostiumów. Pisząc o użyciu do dekoracji *Bolesława Śmiałego* wzorów ludowego budownictwa Nowacki stwierdza, że Wyspiański oparł się na formach, które uważał za najbardziej archaiczne, tzn. na motywach podhalańskich. Skwitował jednak dowód słowem „wiemy“. A tymczasem nikt dotąd tego nie udowodnił. Wspomnienia mogą stanowić tylko punkt wyjścia do takich rozważań. Są zresztą wśród wspomnień i takie, które stwierdzają, że właśnie podhalańskiej odmiany motywów ludowych Wyspiański najbardziej nie lubił<sup>72</sup>. Szkoda, że chociaż w przypisach nie przytoczył Nowacki listów Chmiela ze wzmiankami na ten temat. Można było tezy pracy podbudować materiałem ilustracyjnym, zestawiając oryginalne motywy budownictwa ludowego na Podhalu z fotografiami królewskiej świetlicy wawelskiego dworzyszczka na scenie.

Nie wyjaśnia też Nowacki, ze szkodą dla swej ciekawej pracy, wielu interesujących czytelnika szczegółów. Mówi np., że na przodzie sceny umieścił Wyspiański w *Bolesławie* olbrzymi, oryginalnie wykonany tron królewski, ale nie pisze o tym, jakie motywy służyły do zaprojektowania jego kształtu i ozdób. A przecież to dość łatwo odtworzyć, choćby w oparciu o prace Chmiela, Seweryna czy Sosnowskiego albo o wspomnienia ludzi, którzy inscenizację tę widzieli. Podobnie jest z kostiumami. W obecnej wersji przekonująco wypadła tylko sprawa kostiumów wzorowanych na motywach huculskich oraz sprawa niektórych tarcz i hełmów — dzięki zamieszczeniu rysunków na oszczypkach i tablic z albumów Wierzbickiego.

W rozdziale *Rzeczywistość teatralna* warto by dorzucić uwagi o dalszych losach *Bolesława Śmiałego* na krakowskiej scenie w roku 1903.

<sup>71</sup> Por. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Adama Chmiela*, szczególnie list z Węgrzec, z 14 VII 1907.

<sup>72</sup> Por. np. A. Nowaczyński, *On i ja*. *Wiadomości Literackie* 28, 23.

Niedokładności techniczne i niechlujstwo wykonania w trakcie dalszych przedstawień bardzo bolało Wyspiańskiego, choć nie zgłaszał już pisemnych protestów, jak w czasie ostatnich spektakli *Wesela* w roku 1901<sup>73</sup>. Świadectw tego niechlujstwa jest kilka, a tym one ciekawsze, że wskazują, iż lekceważenie nowatorskich koncepcji inscenizacyjnych Wyspiańskiego doszło wtedy do szczytu i stało się istotną, choć ukrytą przyczyną zerwania artysty z Kotarbińskimi. Osoba przyjezdna, która oglądała *Bolesława* w dwa tygodnie po premierze, 21 maja pisała w anonimowym liście do redakcji *Czasu*: „Na dowód rażących niedbałości przytoczyć mogę parę szczegółów [...]. Zaslona podnosi się — i nagle kilkanaście osób, mężczyzn i kobiet, w kostiumach i bez kostiumów, rzuca się do ucieczki ku drzwiom wawelskiej świetlicy. Publiczność wybuchła śmiechem, rozlegają się entuzjastyczne oklaski, kurtyna spada szybko z powrotem. [...] artyści odtwarzający nawet drobne role [...] starają się pospiesznie wypowiedzieć swoje »kwestie«, byle jak najprędzej zejść ze sceny. A dalej: śpiewki bywają zwykle śpiewane — tutaj wystarczy je mówić; artyści potem dopiero toczą na otwartej scenie przed publicznością widoczny spór, wyrzucając sobie wzajemnie, że nie śpiewali. [...] uważano za stosowne zapaść zaslonę przed wypowiedzeniem słów ostatnich; spoza szybko zsuwającej się kurtyny doszedł tylko rozpaczliwy wykrzyk: »Boga...« Co dalej jest, nie wiem... bo artyście nie dano skończyć zdania“<sup>74</sup>.

Uwagom tym wtórował Jan Pietrzycki w *Ilustracji Polskiej*:

„*Laodamię* jak i *Bolesława Śmiałego* — wystawia się już teraz (nagłowy zwyczaj pp. Kotarbińskich) bardzo niedbale. (Ten sam los spotkał swego czasu *Wesele*, którego każde następne przedstawienie było gorszym od poprzedniego.) Efekty świetlne, mające być zyskiem malarskiej strony *Laodamii*, raziły niedokładnością (zapomniane po lewej stronie kulisy światło sprawiało wrażenie komiczne), łódź zaś Charona, z trudem przebijająca się przed rampą, ugrzęzła przy końcu sceny, zmuszając zdekoncerowanego przewodnika wraz z duszami do fatalnej ucieczki...

„Czy nie ma również nikogo w naszym teatrze, kto by zdołał podczas przedstawień *Bolesława* uprosić p.p. Sobiesława i Tarasiewicza, by zechcieli brać udział we wszystkich sytuacjach, gdy Włodzisław i Sieciech mają być na scenie obecni, a z pana Zelwerowicza ściągnął śmieszne przygodne szaty, w których onegdaj »robił« Pośwista?

„Takie nieposzanowanie dzieła poety jest wprost oburzające!“<sup>75</sup>

Ujemna opinia o niescenicznosci *Akropolis* i nietaktowny list do Wyspiańskiego stały się w tych warunkach tylko pretekstem, bezpośrednią przyczyną zerwania<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Zob. L. Płoszewski, *Na marginesie „Wesela“*. *Scena Polska* 37, 1/4, s. 13.

<sup>74</sup> *Czas* 03, 117, wyd. poranne, s. 2.

<sup>75</sup> *Ilustracja Polska* 03, 22. Por. też prace A. Chmiela i artykuł: L. Schiller, *Krakowskie rocznice teatralne*. PT 53, 4.

<sup>76</sup> List sekretarza Teatru Krakowskiego H. Wójcickiego, o niescenicznosci *Akropolis*, odpowiedź Wyspiańskiego i ubliżający list J. Kotarbińskiego do poety przedrukował: A. Brayer, *Sześćdziesiąt lat*

Szkoda też, że Nowacki bodaj w przypisach nie zaznaczył, iż z *Bolesławem* łączyła się Wyspiańskiemu myśl wyjścia ze sceny pudełkowej do teatru ogromnego pod gołym niebem oraz poszukiwania symultaniczne<sup>77</sup>.

Cała praca Nowackiego skomponowana jest jednak ładnie, przejrzystie oraz logicznie i na ogół dobrze została udokumentowana. Na wstępie trafnie przypomina postulatory inscenizacyjne Wyspiańskiego, zwiastuje jego wypowiedzi na temat powstawania w umyśle twórcy zarysów miejsca akcji i sytuacji scenicznych. Niepokojące tylko wydaje się jednowymiarowe potraktowanie problemu topografii i „dramatu miejsca“, o którym Wyspiański w *Studium o „Hamlecie“* prawie wcale nie mówi. Trafnie i ciekawie scharakteryzował Nowacki dążenie Wyspiańskiego do osadzenia akcji dramatu w rzeczywistej topografii miejsca, ideę teatru historycznego zrywającego z antykwarskim odtwarzaniem przeszłości i realizację wielu reform techniczno-teatralnych, które dekorację *Bolesława Śmiałego* z obojętnego tła przekształciły we współgrający z akcją element przedstawienia, w dekorację doskonale zespoloną z tekstem dramatycznym i podporządkowaną naczelnej idei utworu oraz pozwoliły osiągnąć nowe efekty reżyserskie. Interesująco, choć zbyt ogólnie, opisał autor sprawę korzystania przez Wyspiańskiego ze wzorów ludowych przy projektowaniu strony wizualnej widowiska. Słusznie uwydatnił, że tymi wzorami, odpowiednio przestylizowanymi, uzupełniał dramaturg braki najdawniejszych przekazów ikonograficznych. Ważne jest stwierdzenie, że Wyspiański zastosował zasadę architektonicznego kształtowania przestrzeni scenicznej nie przez zabudowanie sceny, lecz przez zastosowanie odpowiedniego rysunku i barwne zróżnicowanie planów. W oparciu o przekonujące przykłady została ukazana zasada celowości w doborze eksponatów, operowanie szczegółem urastającym do rangi symbolu, posługiwanie się barwą jako środkiem charakterystyki teatralnej. Nowacki zaobserwował sposoby, przy których pomocy nowatorska kompozycja malarska została zaangażowana w służbę reżyserii, wykrył w kompozycji reżyserskiej przedstawienia zastosowanie zasady symetrycznej kompozycji grup, nowatorskie operowanie światłem i ruchem aktora.

Szkic Nowackiego razem z drukowaną w jednym z poprzednich numerów pisma pracą *O scenografii Wyspiańskiego do „Dziadów“* układa się w cykl rozpraw o pierwszych inscenizacjach artysty. Dają one dokładny opis inscenizacji od strony reżyserskiej i scenograficznej, charakteryzują

*Teatru Krakowskiego*. PT 54, 2, szczególnie s. 163—164. W wielu pracach można spotkać twierdzenie, że Wójcicki napisał do Wyspiańskiego bez uzasadnionych przyczyn, tymczasem między poetą i Kotarbińskim musiały się na ten temat toczyć jakieś pertraktacje, skoro artysta notował: „Teatr ciągle jeszcze ze mną pertraktuje. Wczoraj był Wójcicki. Mają się zdecydować, czy będą grać *Akropolis*, czyli też *Legendę*“. Zob. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Adama Chmiela*. Miesięcznik *Literacki i Artystyczny* 11, 2, s. 122.

<sup>77</sup> Por. J. Nowak, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*. W: *Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski*. Kraków 1932, s. 30. — L. Staff, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*. *Listy z Teatru* 46, 2/3, s. 3.

udział Wyspiańskiego w przygotowaniu widowiska. Jest to zamierzenie bardzo ambitne i niezależnie od wszystkich zastrzeżeń — realizowane z powodzeniem. Należy tylko czekać na następne prace tego autora, pełne równie wartościowego i interesującego materiału<sup>78</sup>.

## 5

Obok artykułów omówionych otrzymaliśmy w roku jubileuszowym Wyspiańskiego kilka prac materiałowych. W Pamiętniku Teatralnym wydrukowano trzy artykuły tego rodzaju.

Katalog *Plastyka teatralna Wyspiańskiego* w opracowaniu Kazimierza Nowackiego stanowi opis wszystkich szkiców dekoracyjnych, kostiumowych i sytuacyjnych artysty, które udało się odnaleźć lub o których udało się zebrać wiadomości. Zarejestrował także Nowacki materiały służące Wyspiańskiemu jako wzory do projektowania rekwizytów, mebli scenicznych, kostiumów.

Nie ustrzegł się jednak kilku błędów. Niedobrze też się stało, że katalog grupuje razem — i w całości oryginalne szkice Wyspiańskiego, i tablice z albumów Wierzbickiego, na których artysta tylko zazaczał potrzebne mu fragmenty ozdób ludowych, i kostiumy czy dekoracje wykonane według rysunków Wyspiańskiego, ale przez teatralnych rzemieślników. Wydaje się, że te trzy grupy prac należało wyodrębnić. Zastrzeżenia budzą również opisy poszczególnych pozycji katalogu. Są one nie dość dokładne, nie chwytają charakterystycznych cech rysunku. Tylko na pozór rzecz to

---

<sup>78</sup> Zob. K. Nowacki, *O scenografii Wyspiańskiego do „Dziadów“*. PT 56, 1. W pracy *Inscenizacja „Bolesława Śmiałego w roku 1903* (PT 57, 3/4) Nowacki pisze, że w stosunku do *Legendy* widać w inscenizacji *Bolesława* większe doświadczenie teatralne autora, przejawiające się m. in. w pominięciu na przodzie sceny „dużych konstrukcji architektonicznych“ (s. 525), które mogłyby przeszkadzać w rozgrywaniu scen o dużym rozmachu inscenizatorskim. Tymczasem: 1) Ani w *Legendzie I*, ani w *Legendzie II* nic nie wskazuje na istnienie na przodzie sceny owych „dużych konstrukcji architektonicznych“. 2) Inscenizacja *Bolesława* (7 V 1903) wyprzedziła prawie o dwa lata lwowskie przedstawienia *Legendy* (26 I 1905), a więc pod uwagę mogą być wzięte tylko doświadczenia zdobyte przy wystawianiu innych dramatów (gdyby nawet istnienie tych konstrukcji w *Legendzie* było prawdą). 3) W katalogu pt. *Plastyka teatralna Wyspiańskiego* (PT 57, 3/4) Nowacki dowodzi, że zachowana makieta *Legendy* jest projektem wyglądu sceny w drugiej redakcji utworu, musiała więc powstać w 1904 lub 1905 r., a zatem już po premierze *Bolesława*.

Materiały zebrane w dziale teatralnym krakowskiej wystawy pt. *Stanisław Wyspiański* (Kraków 1957), w gablocie *Dekoracje do „Dziadów“* (w sali „Dla znawców“) obalają koncepcję artykułu Nowackiego *O scenografii Wyspiańskiego do „Dziadów“*. Nowacki twierdzi, że wszystkie dekoracje do *Dziadów* zostały wybrane z teatralnego magazynu. J. Gotdwiłdź dowiódł, że obrazy I, II, IV były wykonane ściśle według projektów Wyspiańskiego. Por. także przypis 3.

bez większego znaczenia. Rysunki Stanisława Wyspiańskiego nie mają swoich ustalonych nazw, wielu spośród nich artysta nie wykończył, trudno je więc odróżnić. Przy tych rysunków rozpoznawaniu często decydują wymiary. Należy póki czas — po dokładnej rewizji i uzupełnieniu katalogu — każdy z odnalezionych rysunków oznaczyć numerem. Ułatwiłoby to orientację wśród zbiorów. W przyszłości bowiem, gdy linie ołówka jeszcze bardziej się pozacierają, nikt nie zdoła dopasować oryginału do odpowiedniej pozycji katalogu. Do katalogu Nowackiego można by nadto dorzucić niektóre pominięte teatralia oraz uzupełnić podaną przez autora literaturę do poszczególnych pozycji, gdzie np. konsekwentnie pominięto wzmianki w katalogach wystaw teatralnych i scenograficznych<sup>79</sup>.

Sporządzenie powyższego katalogu, bez względu na to, co by się powiedziało o jego niedostatkach, stanowi jedno z większych osiągnięć redakcji *Pamiętnika Teatralnego*. Kładzie ono gruntowne podwaliny pod prace nad scenografią artysty.

W tymże numerze *Pamiętnika Teatralnego* znalazła się praca Barbary Kocówny *Wyspiański — człowiek teatru*. Autorka zarejestrowała artykuły i większe studia omawiające lub choćby tylko sygnalizujące to zagadnienie, uzupełniając zapis bibliograficzny streszczeniem pozycji lub odpowiednim cytatem.

Praca ta budzi sporo zastrzeżeń. Zestaw działów nie wyczerpuje wielokierunkowości teatralnych zainteresowań i działalności Wyspiańskiego. Brak rozdziałów zbierających myśli artysty o dramacie i teatrze operowym, uwagi badaczy o jego koncepcjach dramatyczno-inscenizacyjnych, wiadomości o pierwszych amatorskich kontaktach Wyspiańskiego ze sceną, o stosunku do aktorów i teatru tradycyjnego. Umieszczenie tej ostatniej sprawy w dziale *Krytyk i reformator* przyczyniło się do jej zupełnego zagubienia. Leon Schiller jest reprezentowany zbyt skromnie, choć przez najlepszy artykuł. Nie ma prac na temat *Studium o „Hamlecie“*. Pominięto zasługujące na przypomnienie wypowiedzi Franciszka Siedleckiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza, który wraz z Schillerem nazywał Wyspiańskiego „artystą teatru“, a jego dramaty „teatralnymi partyturami“. Dziwi nieobecność w bibliografii nazwisk wielu aktorów, reżyserów, krytyków i ludzi teatru, którzy wspominali czasy współpracy z artystą lub pisali o jego teatrze (Helena Modrzejewska, Leon Stępowski, Stefan Jaracz, Jerzy Leszczyński, niektóre prace Teofila Trzcńskiego, Karola Frycza, Arnolda Szyfmana, Balickiego, Zygmunta Leśnodorskiego, Aleksandra Zelwerowicza). Brak zestawienia nielicznych a godnych uwagi wypowiedzi cudzoziemców (np. Huntly Cartera, Claude Backvisa, Moniki Gardner, Jacques Copeau). Nie ma prac wielu wybitnych plastyków, którzy pierwsi dostrzegli w Wyspiańskim nie tylko malarza i poetę, lecz także wielkiego nowatora polskiej sceny. Brak wypowiedzi niektórych historyków literatury, choć ich spostrzeżenia o teatrze dziś jeszcze zaskakują swą trafnością (np. Chmielowskiego, Rajmunda Bergela). Pominięto wspomnienia rodziny, przyjaciół i znajomych artysty, w których są zdania ważne dla badań nad

<sup>79</sup> Por. uzupełnienia w PT 58, 3/4, s. 505—544.

jego teatrem (np. Chmiela, Juliana Nowaka, Antoniego Waškowskiego, Bolesława Raczyńskiego, Janiny Stankiewiczowej). Największą luką jest nieobecność negatywnych wypowiedzi o teatrze Wyspiańskiego. Obraz, jaki sobie wytworzymy po przeczytaniu prac wymienionych w bibliografii Kocówny, będzie niepokojąco jednolity i przez to fałszywy.

W dziale *Doświadczenia teatralne* należało koniecznie odnotować znajomość sztuki aktorskiej Heleny Modrzejewskiej (np. ze wspomnień Janiny Stankiewiczowej, z artykułu Stanisława Estreichera *Stanisław Wyspiański jako aktor*) i kontakty artysty z teatrem amatorskim. *Pomysły amfiteatrów* winny być uzupełnione wypowiedziami Staffa, Ireny Solskiej i Zelwerowicza<sup>80</sup>.

Zastrzeżenia budzi także układ bibliografii. W pracach tak skonstruowanych jak Kocówny, czerpiących i z oryginalnych wypowiedzi twórcy, i z prac krytycznych o nim, dobrze byłoby wysuwać uwagi artysty na czoło. W obrębie działów należało przy grupowaniu poszczególnych pozycji zastosować jakieś kryterium porządkujące. Ponieważ niemożliwe jest uszeregowanie pozycji według „ważności treści“, można przyjąć jedną z dwu innych możliwości; porządek chronologiczny lub układ alfabetyczny.

Czasem niezręczne streszczenia lub cytaty zniekształcają sens omawianych prac. W dziale *Doświadczenia teatralne* cytata z listu Wyspiańskiego: „Jeśli się myśli o teatrze, trzeba zaczynać od kolorów“<sup>81</sup> — została wyrwana z kontekstu; czytelnik przypuszcza, że jest to bezpośrednia wypowiedź Wyspiańskiego o barwności jego inscenizacji teatralnych, tymczasem w liście mowa o dekorowaniu budynku teatralnego, jego sal i korytarzy. A to niejaka różnica, choć bezsprzecznie myśl ta, przy odpowiednich zastrzeżeniach, może być przydatna i w badaniach nad kolorystyką inscenizacji. Szkoda również, że autorka nie przytacza innej uwagi, wyrażonej w liście z 26 sierpnia 1891: „trzeba rzecz dostosować do oświetlenia wieczornego“<sup>82</sup>. Podając fragment listu artysty do Henryka Opieńskiego, gdzie Wyspiański opowiada przyjacielowi o zamiarze skomponowania opery i wprowadzenia do niej partii baletowych, Kocówna nie przytacza części końcowej, która mówi, że pomysł ten zrodził się po obejrzeniu przedstawienia *Fausta*. Szerzeg pozycji autorka nietrafnie zakwalifikowała do poszczególnych działów, przy wielu cytatach zabrakło cudzysłowów. Dziwne przy tym, że w Pamiętniku Teatralnym, kwartalniku poświęconym historii i krytyce teatru, na oznaczenie planów inscenizacyjnych Wyspiańskiego do dramatów Krasińskiego, Słowackiego i Szekspira wydrukowano takie określenie jak „nazwy sytuacyjne“<sup>83</sup>.

Sam jednak pomysł podobnego zestawienia wypowiedzi o teatrze Wy-

<sup>80</sup> Por. „*W tragicznym teatru skłonie*“. Rozmowy przeprowadził A. Galis. Tygodnik Ilustrowany 32, 50, s. 813—814. — A. Galis, *O Stanisławie Wyspiańskim*. TE 58, 21. — Staff, *op. cit.* — E. Swierczewski, *Rozmowy z aktorami*. W: *Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski*, s. 54—59.

<sup>81</sup> Kocówna, *op. cit.*, s. 607.

<sup>82</sup> *Listy*. (Do Karola Maszkowskiego), s. 360.

<sup>83</sup> Kocówna, *op. cit.*, s. 630.



spiańskiego zasługuje na uznanie, a użyteczność jego nie ulega wątpliwości. Bibliografia podaje pozycje cenne i dla badacza teatru Wyspiańskiego, i dla historyka polskiej sceny. Przypomina wypowiedzi nieznane i dawno zapomniane, jak np. artykuł Bolesława Raczyńskiego o projektach jasełkowych Wyspiańskiego, które wprost narzucają zestawienie z *Pastorałką* Leona Schillera. Porównania z katalogiem Nowackiego, którego przygotowanie nastęczało kilkakrotnie większe trudności, praca ta nie wytrzymuje. Jeżeli czymś nad katalogiem góruje, to bezbłędnym zapisem bibliograficznym. Tym bowiem, przy swych licznych zaletach, katalog poszczycić się nie może.

W dziale materiałów umieszczono także szkic Edwarda Krasińskiego *Wyspiański na scenach polskich*. Jest to przegląd najważniejszych przedstawień dramatów Wyspiańskiego w głównych ośrodkach teatralnych Polski w latach 1898—1939. Dokładnie zebrane daty i fakty uzupełniają cztery mapki, ilustrujące liczby premier w Polsce (w okresach: 1898—1918, 1918—1939, 1944—1957) i za granicą (w latach: 1898—1957; tę mapkę wykonał Ryszard Górski).

I w tej pracy pewne ujęcia ogólne budzą zastrzeżenia. Już pierwsze zdanie: „Żaden dramaturg polski nie może się mierzyć ze Stanisławem Wyspiańskim w szybkości i skuteczności podboju wszystkich scen polskich“<sup>84</sup> — wydaje się przesadne. Niepokoi porównanie dzieł scenicznych Wyspiańskiego z teatralnymi losami dramatów Słowackiego i Mickiewicza. („Nie można porównywać z tym wyścigiem teatrów ani długotrwałej walki o Słowackiego, ani — tym mniej — jakże późnego zwycięstwa Mickiewicza“<sup>85</sup>.) Niedostatecznie udokumentowana jest uwaga o mistycznym niemal zachwycie, jaki towarzyszył pierwszym przedstawieniom dramatów Wyspiańskiego, a zwłaszcza o entuzjastycznym przyjęciu jego dzieła przez aktorów. Taką opinię ukształtowali nieliczni ludzie rozumiejący lub odczuwający nowatorstwo artysty. Większa część publiczności i przeważająca grupa aktorów, później nawet zasłużonych dla popularyzacji dramatów Wyspiańskiego na scenie, nie rozumiała początkowo ich treści ani pomysłów inscenizatorskich autora. Smutnym tego świadectwem są — poza wypowiedziami Chmiela, Schillera i niektórych aktorów — listy Wyspiańskiego oraz liczne, *ad hoc* ukute powiedzonka i dowcipy.

Cenne jest w pracy Krasińskiego spostrzeżenie, że o żadnym prze-

<sup>84</sup> E. Krasiński, *Wyspiański na scenach polskich*, PT 57, 3/4, s. 631.

<sup>85</sup> *Tamże*, s. 643. Nie jest również ścisłe twierdzenie, że obie (dwudziesta i dwudziesta piąta) rocznice śmierci poety były uroczyste obchodzone w całym kraju i w każdym teatrze. Druga rocznica rzeczywiście odbiła się po kraju szerokim echem, ale w 1927 r. prasa warszawska ubolewała, że teatry stolicy całkowicie tę datę zbojkotowały i tylko peryferyjny Teatr Praski wystawił *Legendę* w reżyserii H. Szletyńskiego. W końcowym przeglądzie ważniejszych premier Wyspiańskiego zabrakło inscenizacji *Bolesława Śmiatego* w reżyserii L. Schillera, z dekoracjami K. Frycza, wykonanymi na wzór krakowskiej prapremiery (Teatr Polski w Warszawie, 1929); w ramach festiwalu ku czci Bogusławskiego).

wrocie teatralnym w Polsce po wystąpieniu Wyspiańskiego mówić nie można. Trafnie określa autor przyczyny wielkiego powodzenia dzieł artysty do r. 1918, wskazując na ich aktualność polityczną i doborową obsadę aktorską przedstawień. Słusznie zauważył, że aż do połowy lat dwudziestych nie dostrzegano — poza nielicznymi wyjątkami — scenicznych nowatorstwa artysty. Dominanta patriotyczna przesłoniła w dziełach Wyspiańskiego jego osiągnięcia inscenizatorskie, wskutek czego wytworzył się fałszywy kult pierwszych przedstawień. Kult ten na długie lata udaremnił zarówno wierne odtworzenie autentycznej wizji inscenizacyjnej Wyspiańskiego, jak i twórcze poszukiwania teatralne.

Pozostały do omówienia dwie prace o charakterze materiałowym z książki *Wyspiański i teatr. Zwycięski pochód* Jerzego Gota stanowi, podobnie jak artykuł Krasińskiego, zwięzły i dokładny przegląd najważniejszych przedstawień Wyspiańskiego na scenach wszystkich zaborów (do r. 1918) i bardzo pobieżny przegląd przedstawień za granicą i w teatrach amatorskich. Szczególnie cenne jest tu opublikowanie listu Marii Przybyłko, która trzy dni przed prapremierą *Wesela* zawiadamia dyrekcję Teatru Krakowskiego, że roli Panny Młodej grać nie będzie<sup>86</sup>. Sceniczne dzieje „*Wyzwolenia*“ przedstawił Stanisław Dąbrowski, przez niedopatrzenie wszakże pomijając inscenizację tego dramatu w Teatrze Polskim w Warszawie w r. 1935 — w reżyserii Leona Schillera i w opracowaniu scenograficznym Stanisława Śliwińskiego.

## 6

Pamiętnik Teatralny przyniósł propozycję nowego spojrzenia na dzieło Wyspiańskiego, ukazując poetę przede wszystkim jako „artystę teatru“. Jeśli w przyszłości stanowisko to zwycięży, będzie w tym niemała zasługa twórców omawianej publikacji. W pracach Pamiętnika ogólnikowe dotąd i nie udowodnione zachwyty nad teatrem Wyspiańskiego znalazły naukowe uzasadnienie i po raz pierwszy zostały ujęte w kategoriach nie literackich czy malarsko-muzycznych, lecz teatralnych. Dobrym pomysłem była otwierająca numer rozmowa redaktorów (Bohdana Korzeniewskiego i Zbigniewa Raszewskiego), stawiająca na początku rozważań problem stosunku teatru współczesnego do dzieł Wyspiańskiego i skupiająca w sobie zarysy wszystkich zasadniczych zagadnień rozpatrywanych w dalszych artykułach.

Autorzy Pamiętnika Teatralnego przeprowadzają swe tezy w oparciu o nieznaną, ilościowo bardzo obszerną bazę materiałową, złożoną z listów Wyspiańskiego, z dokumentów jego zrealizowanych inscenizacji, z oryginalnych szkiców scenograficznych, kostiumowych i sytuacyjnych oraz zdjęć z wybitniejszych przedstawień<sup>87</sup>. Uwagę zwraca grupa nigdy przedtem

<sup>86</sup> List ten prostuje wypowiedź J. Stępowskiego, *Przed prapremierą „Wesela“*. Dialog 57, 11. Rolę Panny Młodej odesłała nie S. Jutkiewicz, lecz M. Przybyłko. Jutkiewicz grała na prapremierze *Zosię* i jest wymieniona na afiszu z 16 III 1901.

<sup>87</sup> Spora ilość tego materiału została reprodukowana w numerze.

nie ogłaszanych szkiców dekoracyjnych i kostiumowych do *Epilogu*, *Legendy*, *Warszawianki*, *Protesilasa i Laodamii*, *Nocy listopadowej* i *Wyzwolenia*, a zwłaszcza kosztorysy i pierwsze rzuty dekoracji do *Dziadów* oraz wspomniane już szkice teatru greckiego i pałacu łańienkowskiego. Po raz pierwszy udostępniono w druku rysunki sytuacyjne do *Bolesława Śmiałego*, opracowane przez Józefa Sosnowskiego. Umieszczono również prawie wszystkie materiały dokumentujące wygląd prapremiery *Bolesława*, m. in. komplet projektów kostiumowych tzw. lalek Bolesławowych i wiele tablic z albumów Wierzbickiego. Dobrze dobrano zdjęcia z przedstawień dramatów Wyspiańskiego najbliższych nowoczesnemu odczytaniu teatralnej wizji artysty.

W całości numer jest dużym osiągnięciem Redakcji. Toteż tej pierwszej poważnej pracy o teatrze Wyspiańskiego należała się dłuższa recenzja. Żeby nie tylko za granicą zapewniano pracownikom *Pamiętnika Teatralnego*: „Wasze piękne pismo może liczyć u nas na rozpoznanie, na jakie dobrze sobie zasłużyło“<sup>88</sup>.

Bożena Frankowska

<sup>88</sup> Fabre, *Do Redakcji „Pamiętnika Teatralnego“*, s. 379.