

---

**TEATR**  
**współczesny**

**IMIENIA EDMUNDA  
WIERCIŃSKIEGO**

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

# BOLESŁAW ŚMIAŁY

dramat w trzech aktach

Reżyseria

HELMUT KAJZAR

Scenografia

JÓZEF SZAJNA

Muzyka

ANDRZEJ ZARYCKI

Asystent reżysera

WOJCIECH NOWICKI

Układy ruchowe

STANISŁAW BRZozowski

Premiera marzec 1969

Dyrektor i kierownik artystyczny  
ANDRZEJ WITKOWSKI

# OSO

KRÓL  
 KRÓLOWA ŻONA  
 KRÓLÓW BRAT  
 KRASAWICA  
 ŚMIERĆ  
 ECHO  
 SIECIECH  
 BISKUP  
 KSIĘŻYNA  
 STRZEMION  
 RAPSOD  
 I NIEWIERNA ŻONA  
 II NIEWIERNA ŻONA  
 III NIEWIERNA ŻONA  
 RYCERZ I  
 RYCERZ II  
 RYCERZ III

Inspicjent  
 MICHAŁ MROCZKO

# BY

— ~~WOJCIECH ZASADZIŃSKI~~ **EUGENIUSZ KUJAWSKI**  
 — BARBARA PIJAROWSKA  
 — ~~EUGENIUSZ KUJAWSKI~~ **JERZY NOWACKI**  
 — MAJA KOMOROWSKA  
 — ZDZISŁAW KUŹNIAR  
 — STANISŁAW SZRENIAWSKI  
 — ~~JERZY NOWACKI~~ **HENRYK HUNKO**  
 — LUCJAN ZITRIG  
 — BRONISŁAW BRŃSKI  
 — MAŁGORZATA SZUDARSKA  
 — ANNA DROŹDŻÓWNA  
 — ALEKSANDRA BONARSKA  
 — WOJCIECH NOWICKI  
 — ADAM DZIESZYŃSKI  
 — BOLESŁAW IDZIAK

Sufler  
 HALINA NIEDŹWIECKA

## TEATR WYSPIAŃSKIEGO

Romantyzm, barok, antyk, symbolizm, wreszcie ekspresjonizm — a także antycypacja sztuki nowoczesnej w ogóle — oto wielki galimatias. Niesłusznie posądzilibyśmy krytyków, zawsze żądnych epitetów, że galimatias ów jest ich dziełem, sprawcą jest sam Wyspiański. A więc niezwyklej skali eklektyzm? Być może, lecz ten z kolei epitet niewiele z twórczości Wyspiańskiego wyjaśnia. W tym zbiegowisku stylów, kierunków i środków ekspresji powstaje sztuka, która ma swój artystyczny porządek i sens. Lub raczej lepiej użyć liczby mnogiej — sensy i porządki. (...)

Jego twórczość dramatyczna jest od naszej odmienna i ze względu na epokę, i ze względu na osobę artysty. W stosunku do naszej wygląda często anachronicznie. Ale właśnie dlatego, że powstała przed nami i poza nami, że jest inna — wiele jeszcze możemy się od niej nauczyć. Historia recepcji Wyspiańskiego świadczy, że poznajemy go powoli i dopiero wtedy, gdy jego odkrycia podsunie nam pod nos sztuka późniejsza. Ile jeszcze niespodzianek czeka w tej twórczości na uważne oczy? (...)

Nie spodziewajmy się, że epitet — „twórca teatru” — objawia nam całego Wyspiańskiego lub przynajmniej to, co w jego sztuce jest najlepszego. Wyspiański rozsadzał dramat, rozsadzał literaturę, rozsadzał także teatr. Rozbijanie reguł i form jest znamię siły lub niemocy talentu. U Wyspiańskiego — nie bez powodu był on tak wrażliwy na dialektykę — jest to znamię i siły, i niemocy. Bywa prymitywnie ateatralny, nudzi widza, marnując cenny czas przedstawienia. (...)

Jego dramat (i teatr) jest „sztuczny” — tak, jak wiersz jest „sztuczną” mową. Trzeba to wyraźnie podkreślić, ponieważ teatry nasze wciąż jeszcze słabo dostrzegają tę bardzo istotną cechę dramaturgii Wyspiańskiego. „Sztuczność” poezji niweczą z reguły prozą psychologii, socjologii lub, zwyczajnie, prozą okolicznościowych motywacji za-



chowania się postaci i przebiegu wydarzeń. Dramat Wyspiańskiego jest wysoką, totalnie zestrojoną organizacją artystyczną.

Organizacja ta zostawia mało luzu dla celebrowania prawdopodobieństwa poszczególnych elementów fikcji scenicznej. Przeciwnie, z zasady, w bardzo rozległym zasięgu nagina prawdopodobieństwo lub wręcz je narusza, pilnując nadrzędnych zadań artystycznych. Troska o prawdę przeniesiona zostaje na inne piętro sztuki.

Wśród środków, jakimi uzyskuje Wyspiański zamierzony wygląd widowiska, niemałe znaczenie przypada deformacji. Nie jest ona nazbyt jaskrawa i nie dąży do groteski — rzadki to genre u Wyspiańskiego — choć również i o groteskę potrafi. Odstępstwa poety od kształtu realnego działają nie tyle stopniem przeobrażenia, co summa motywów i elementów poddanych przeobrażeniom. Upraszcza, stylizuje, hiperbolizuje, punktuje rytm, układa balet — tak, by nasycić widowisko piętnem wyrazu, niezwykle trudnego do opisu. Jego wizja ledwie przypomina rzeczywistość, za to o niej mówi, i działa poza tym własną treścią artystyczną. (...)

Taka jest ta twórczość. (...) Poznajemy ją dotąd fragmentami, aspektami, nie obejmując całości, i czekamy, aż synteza sprawdzi to cząstkowe poznanie. Pisząc o którymkolwiek dramacie Wyspiańskiego, krytyk musi wciąż wracać do kwestii elementarnej — jak go należy pojmować. Przy tym — pisarz ten nie stworzył jednego modelu dramatu, lecz wiele. (...)

Po eksperymentalnym *Legionie*, po wyrafinowanej dramaturgii *Wesela* i zawrotnej koncepcji dramaturgicznej *Wyzwolenia*, Wyspiański w *Bolesławie Śmiałym* (1903) cofa się na tereny dramatopisarskie już wypróbowane: sztuka w swojej budowie zbliża się do klasycznego trzyaktowego dramatu, walorów widowiskowych dostarcza jej łatwo temat półhistoryczny, półlegendarny. (...)

Prostą konstrukcję sztuki kompensuje Wyspiański brawurą stylowego ujęcia opowieści dramatycznej. Daleko posunięta stylizacja skierowana na dobitność i jaskrawość wyrazu w sposób rygorystyczny i jednolity obejmuje kształt i rytm wiersza, gestykę i ruch postaci, następstwo, tempo i układ scen. Raz jeszcze zadziwi Wyspiański rozmachem swej teatralno-dramatycznej wyobraźni w scenie klątwy, w grze opuszczonego po klątwej katastrofie dworzyszczka, w zuchwałej wizji trumny Bolesława nacierającej na króla i unicestwiającej jego tron.

Wyspiański jest pisarzem zaangażowanym. Sam wybrał dla siebie rolę wieszczka. Słuszniej chyba będzie nie lekceważyć tej decyzji, lecz wnikać w jej racje i przemierzyć treści, do jakich szedł poeta w swych anachronicznych ambicjach. Jego dzieła są podobnie nierówne w wartościach myślowych, co artystycznych. Ogromny ongiś ideowy rezonans tej poezji przebrzmiał dziś dlatego, że oddziałała ona przede wszystkim tym, co w niej było najłatwiej dostępne, lecz i najbardziej wątpliwe. Do paradoksów recepcji Wyspiańskiego zaliczyć trzeba fakt, że mimo utrwalonej sławy poety-ideologa większość jego utworów rozumiana jest dotąd słabo. Może dlatego nie przemówiła jeszcze jego twórczość do czytelników drugiej połowy naszego wieku tym, czym przemówić jest zdolna — kiedy rozpoznamy w niej walki myślowe toczone przed dziesiątkami lat z uporem i bez zwycięstwa o sprawy, których i my nie umiemy rozstrzygnąć.

Aniela Łempicka

(fragmenty przedmowy do „Dzieł Zebranych”  
Wyspiańskiego, Wyd. Liter. Kraków 1964)

Zdzisław Kępiński

## WYSPIAŃSKI: STRUKTURA MITU

Podstawową przyczyną trudności wewnętrznych Wyspiańskiego, a w następstwie podstawową zasadą strukturalną tworzonych dramatów, w miarę rozwoju jego myślenia artystycznego coraz wyraźniej występującą — jest przekonanie, że każde działanie zawiera w sobie winę, ale niemniej jest konieczne. Także jako jedyna szansa moralna, co jednak winy ciężącej na nim nie przekreśla. Ta potrzeba i konieczność, wewnętrzny przymus działania, stwarza jakby nową płaszczyznę dla sfery aktywności — płaszczyznę poza dobrem i złem. I ten wskaźnik posiada dla Wyspiańskiego ogromne znaczenie, zwłaszcza, że w takim — boskim jakby — sensie nie odbiera czynom ich wzniosłości. Przeciwnie, konkretne uczynki przenosi w górną płaszczyznę jakiejś generalnie pojętej dynamiki.

Jednakże Wyspiański przyjmując nową (nietzscheańską) filozofię nie wyzbywa się starej. Działanie stawia poza dobrem i złem, uczynki — ale nie działającego. Oczyszczona zostaje sytuacja — to ważne dla historii i jej miłośnika — ale nie ten, który sytuację stworzył i odmienił. On, odciążwszy historię, odciążwszy naród czy małą wiejską gminę i otwarłszy im bramy prowadzące ku górze, sam zostaje ciężarem winy działania zepchnięty w bramy otchłani.

Tak jak nietzscheańskim pragnieniem wyzwolenia się z pojęć zła i dobra, tak też i poczuciem winy Wyspiański nasiąkał poprzez kulturę swojej epoki. Ileż w niej dzieł pragnących wywołać uczucie skażenia działań ludzkich i toku życia immanentnym złem. Ileż szamotaniny w poszukiwaniu jakiegoś oczyszczenia. To nie tylko Przybyszewski, produkt tej atmosfery, gotów rzucić się w oczyszczenie sataniczne i przyjąć, że grzech jest nie tylko błotem płamiącym ale zarazem i siarką wywabiającą plamy, choć razem ze skórą. Już Dostojewski cały jest przesiąknięty poczuciem grzechu i zbrodni i zмага się z nimi nie tylko w *Zbrodni i karze*. Moralizujący Tołstoj próbuje wydzwonić oczyszczające *Zmartwychwstanie*, ale i on przecież rzuci słynne wówczas hasło: nie przeciwit'sja złomu, to znaczy: złym działaniom ludzkim. Cały niemal ruch naturalistyczny

przesuwa obraz świata coraz bardziej zdecydowanie ku czerniom. Zola i Strindberg, Ibsen i Zapolska ukazują życie w kleszczach zła. Wysiłki podejmowane dla wyłamania się z tego straszliwego kręgu mają cechę kroków rozpaczliwych i powodują katastrofy wprawdzie oczyszczające psychicznie ale życiowo, praktycznie, jeszcze gorsze niż sytuacja, która sprowokowała wyzwalający odruch. Zupełnie naturalne jest pojawienie się w końcu tej epoki Freuda z jego doktryną przyrodniczą potwierdzającą stan rzeczy i lokalizującą poczucie winy, poczucie obciążenia złem, jako chorobę, którą można leczyć zabiegami nie zmuszającymi bynajmniej do opuszczenia płaszczyzny chorobowej.

Wyspiański aprobujący modernistyczny mit zła musi być przez nas traktowany jako modernista szukający głębi, odważnie wywołujący z tej głębi nie powabne refleksy, lecz groźne siły demoniczne. W tym ogólnym mroku stworzonym przez sztukę u schyłku stulecia trzeba doceniać wolę i dynamiczność pokolenia, które umyślnie zaciemniło przestrzeń przed sobą, aby wchodził w nią tylko silny, intelektualnie i moralnie odważny, a nie mięczak i nie filister. Nie doceniono niestety sprytu filistrów, opuszczających się ku głębinom w batyskafach.

Sprawą dla Wyspiańskiego zasadniczą, do której odnosi wszystkie przyswojone teorie i z którą wiąże wszystkie poznane siły działające w świecie, jest naród. Ideę narodu i poczucie odpowiedzialności za nią przejmuje nie z wydarzeń lecz z piśmienniczej, ze słownej i obrazowej, a więc z kulturalnej głównie, tradycji. Ma wyraziste poczucie wtańczenia w polskość przez Matejkę, który zyskuje dzięki temu rolę już nie nauczyciela lecz mistrza inicjacji. Prawami ciągłości, trwałości i powtarzalności mitów na przestrzeni wieków, jakie odkrywała epoka, Wyspiański próbuje przesycić swoją wizję narodu, żyjącego ku przyszłości.

Toteż już nie dla okraszenia przeszłości wieńcem barwnej lub sentymentalnej legendy, lecz dla uchwycenia prawidłowości dziejowych Wyspiański, myślący, jak to tyle razy podkreśla, tylko o przyszłości narodu, schodzi w najstarsze rejony narodowego bytu. Rzecz jakże znamienna: schodzi w warstwy mityczne polskiej historii, które siłą rzeczy musiały zrodzić mit. Dzieje narodu przenosi w płaszczyznę wielkich prawidłowości, a nie guseł. W tym kryje się tajemnica nowoczesności myślenia Wyspiańskiego.

*Zdzisław Kępiński*

(fragment szkicu pt. „Wyspiański: struktura mitu”, Dialog 10/1968)

Stanisław Wyspiański

## ARGUMENTUM

do dramatu Króla Bolesława i Biskupa Stanisława

Z historii nie wiadomo właściwie nic; zatrzymują się tylko z całej rozwlekłej legendy i długiego procesu ogólne bardzo zewnętrzne kontury. Ale i to już jest dużo. Można sobie powiedzieć, że skoro są zewnętrzne kontury i skoro te zarysy są rzeczywiście zewnętrznymi, to zatem sylweta wypadków (dramatu) jest prawdziwa. W tej więc sylwecie mieścić się musi wszystko.

Jakże ta sylweta wygląda?

Był (jakiś) spór króla z biskupem czy narodem, na którego czele stanął biskup, o ile rzecz działa się na terytorium ziemi krakowskiej.

Rezultatem tego i ostateczną resztą dla nas jest, że królestwa nie mamy, a na Wawelu ostała się trumna (świętego). Święta trumna.

Był ten biskup-rycerz osobą dziwną, że śmierć jego mogła się stać tak znacząca — i że już od pierwszego momentu śmierć „osobę zabita” czyniła pierwszorzędną personą!

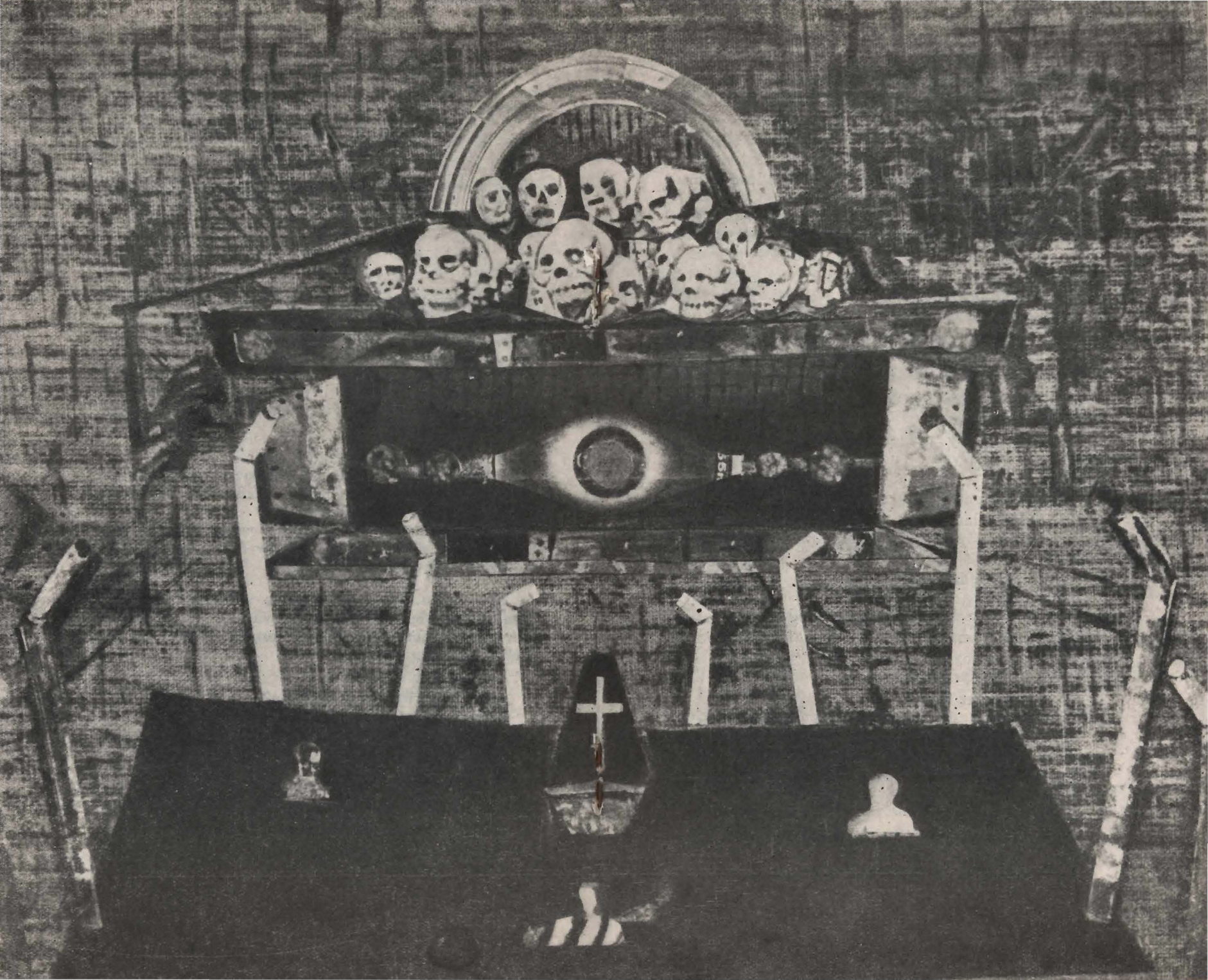
I to personą narodową!

Jakaż więc była rola biskupa?

biskup-rycerz, rola jego była rycerska.

Zbrojny archanioł, Lucifer idący przeciw płonącej pochodni Bolesława.

Bolesław-król, koronowany przez wielu (15?) biskupów polskich (w Krakowie czy Gnieźnie), osiada po czasie w Krakowie, ożeniony (z Rusinką, bo i matka jego Rusinka) i wyprawę czyni na Ruś — do Kijowa.





Tam rzecz-czyn kończy się sromotnie. Uciekają odeń rycerze jego, ziemianie ze dworów, a on ostawiony li z dworskimi musi uciekać.

Wraca i mści się.

Na kim — ?

mści się na narodzie —  
na tych, co go porzucili, więc wielkość kraju zdradzili, na zdrajcach.

Niszczy naród, rzeź sprawiając mężowi i niewieście, powie biskup-rycerz Stanisław, walczycy z królem.

Walczycy orężem!

Ale król go orężem zmoże.

Zabija go król.

Biskup-rycerz Stanisław zwycięża — po śmierci.

Ale ginie, jako obrońca zdrajców mężów i żon niewiernych; — jako zdrajca!

„Ani zdrajcy biskupa uniewinniać będziemy, ani króla okrutnika bronić”.

Człowiek, który przeczy prawdzie i wzywa na świadectwo umarłych — uderzon być musi piorunem prawdy.

Kłamać nie potrafi nikt!

Kto śmie kłamać — prawda mu stanie przed oczy — prawda przyjdzie przed oczy jego żywa — i zabije.

To nie byli ludzie mali —

nie o głupstwa walczyli —

Walczycy dwa duchy, o rzeczy wielkie.

We wielkie zaszli zbrodnie i wielkich czynów zamierzyli. —

Przez krew i przez miecz! —

Obydwaj przez miecz. —

Krew została na rękach i szatach królewskiego zabójcy —

Mieczem tęższy był król —

Śmierć Stanisława — uczyniła zeń wyższego nad króla —

Urósł Śmiercią.

Któż z tego sporu — z tej walki pozostał naówczas — ?

Król oddalił się z dworem i porzucił Kraków, co

nie znaczyło wcale, że ustępował przed biskupem ani przed jego sprzymierzonymi. Ale, być może, nie chciał długo pozostawać w miejscu — zbrodni.

Opuścił gród wawelski nad Wisłą —

Ale brat Władysław — został,

i brat był „ojcem Królów”.

Jakiż więc był stosunek dwu tych braci? Na tle wypadków tak gwałtowną ręką Bolesława pędzonych.

Może Władysław był jako ci ludzie cierpliwi i wyczekujący — którzy wyciągną silną dłoń, ale po zdobyczu pewną — a ręki przyłożą do czyjego zamierzonego dzieła, ale do takiego, które przybliżając czyj inny kres — dla nich otworzy drogę — ....

Czy biskup Stanisław rzucił klątwę na króla? — historia nie wie, raczej mówi, że nie.

Sądzę, że nawet biskup-rycerz Stanisław mógł nie umieć tego „urządzić”, nie wiedział, jak to się robi — (umiano to w Rzymie i Bizancjum itd.) — ale aby kogoś odsądzić od czci — odebrać komuś moc — aby kogoś zaczarować, to myśl łamania świec, płonących, gaszenia świec — (zalenie ognia świętego — zgaszenie ogniska w domostwie czyim) — nie jest znów tak trudne i wymagające jakiegoś obrządku osobnego. —

Nie potrzebuje ten czyn — rytuału —

Sam w sobie jest zabójczy —

Jest czarem.

I pogaństwo — się już też tłumaczy.

Jest straszną śmiercią ognia czyjejs duszy.

Jest strasznym żądaniem śmierci płomienia czyichś żąd —

Jest królobójstwem, jeżeli nad królem.

Biskup-rycerz Stanisław mógł chcieć znieruchomić króla — czarem!

W ofierze dla narodu! —

Odosobnić króla — płomienistego od narodu.

Aby był sam —

Samemu zaś stanąć na jego miejscu. —

Czy walczyć z bronią dalej?

walczyć... już tylko czarem!

Król Śmiały czynów się nie lęka.

Zabije!

Rycerz — Stanisław pada —

Ostaje król na czele narodu — król zbrodzeń —  
z narodem trwożnych.

A ów umarły jest znów „Sam” — Samotny wiel-  
kością coraz przez wieki rosnącą.

Wielkością narodowi bezużyteczną.

Orędownikiem jego, co skarg czyich słucha  
i własną wielką swą wspomina winę —

Winę nadużycia czaru.

Helmut Kajzar

## PRZED JUBILEUSZEM

Wyspiański jest wielkością zbanalizowaną, przez to niebezpieczną. W jubileuszowym roku chciałbym mu odmówić tytułu narodowego wieszczka, właśnie w tym roku chciałbym stwierdzić, że nie jest już rewelatorem „duszy polskiej”, ale Wyspiański, twórca i postacie z jego twórczości istotnie znalazły się w Panteonie narodowych wielkości, mitów i wmówień, urojeń. Stało się to głównie z przyczyny niedokładnego czytania i niezrozumienia jego twórczości. Słowa Wyspiańskiego recytowano na różne sposoby. W teatrach grywano jego sztuki z na ogół nikłym zrozumieniem. Czczono w nim „trębacza a nie poetę”, pisał już Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*. „Wyspiański to nie triumf: słyszenie, to obchód narodowy w „Sokole”, to noc żałoby i pokuty wśród prochów, to płacz spowiedzi u królewskich kości, to szukanie po omacku wśród żalu i płaczu — to wewnętrzna odbudowa duszy”. Pamiętniki współczesnych Wyspiańskiemu notują jego słowa, gniewne zjadliwe, opisują obraźliwe zachowanie wobec notabli umysłu i administracji. Zemścili się. Naród wystawił pomnik i zrobił uroczysty pogrzeb czwartemu Wieszczowi, wielbiąc go za to, że smagał Naród biczem uczucia. Poecie, który walczył z rozděciem i fałszem języka przywódców narodu, zarzucano, że mowa jego, choć piękna i wzniosła, niezrozumiała jest i grafomańska. Wyspiański był autentycznym twórcą teatralnym, ale jego wizje były bogatsze niż zapotrzebowano. Został więc prekursorem i potencjonalnym współtwórcą Wielkiej Reformy. Można go było po takim obezwładnieniu zaliczyć do Gniewnych nie szkodażących stagnacji. Bibliografia rozpraw o Wyspiańskim jest w przeważającej części bibliografią głupoty, może nawet i złej woli. Wyspiański i jego twórczość mają wielką liczbę cieni, odbić, które chciałyby sobą przysłonić, zafalszować na korzyść sobowtóra, istotę twórczości i myśli poety. Obok dzieł, żyją znacznie żywotniejsze interpretacje, krytyczne stereotypy i leniwe szkolne wmówienia. Szukać zatem prawdziwego Wyspiańskiego? Z którym Wyspiańskim roz-



począć teatralną współpracę, któremu służyć? któremu być wiernym? którego wyśmiać, skompromitować? Czy w ogóle warto?

Praktycznym wyjściem z tej gmatwaniny pytań, to zdać się na własny zasób doświadczeń i wrażliwość literacką, na własną odpowiedzialność rozpocząć czytanie wybranego utworu. Zacząć żmudną pracę odcyfrowywania sensów. Pytać, co to znaczy? Trzeba przezwyciężyć bariere nieufności wobec słów. Okazuje się, że język Wyspiańskiego jest prosty. Zaskakuje niemal „przeźroczyością” jak najlepsza proza. Unika Wyspiański metafor, skomplikowanych figur poetyckich. Słowo przylega do rzeczy, chociaż jest nieraz zdeformowane, ozdobione brzmieniową „skorupą”. Przez długi czas dziwolągi językowe *Bolesława Śmiałego* zrzucano na karb „archeologiczności” języka, z naszej perspektywy teatru lat sześćdziesiątych, gdy sami deformujemy słowo za cenę utraty jego znaczenia, byle wydobyć urozmaicone intonacje, czy wyśpiewania, gdy język ludzi upadabniamy do śpiewu ptaków i zwierzęcych głosów, język *Bolesława Śmiałego* skłonni jesteśmy odczytać jako świadome przystosowanie języka do nienaturalistycznego charakteru widowiska teatralnego. Czytający, ani teatr nie mogą wymówić się, że nie rozumieją utworu, ani poetycką mglistością, ani grafomanią tekstu. Ten język jest krańcowo funkcjonalny. Przywrócić konkretność słowu dramatów Wyspiańskiego, umieszczając je w sytuacjach, tam je sprawdzać. Takie jest pierwsze i podstawowe założenie inscenizacyjne.

Okazuje się, że można zarzucić wielu utworom Wyspiańskiego naiwność propozycji stylistycznych, ewentualnego inscenizatora może odstraszyć natłok pomysłów i obrazów, choć żyjemy w epoce nastawionej na synkretyzm stylów, mogą nas nawet zranić wręcz szalone zestawienia (weryzm i antyk w *Sędziach*), ale nigdy nie można powiedzieć, że utwory Wyspiańskiego są ciemne i nieprzemysłane. Ich teza bywa precyzyjna. Weźmy dla przykładu *Argumentum do Bolesława Śmiałego*. Teza za prosta? Ujęta w słowa-hasła: Życie — Prawda — Sława — Śmierć — Grzech przeistacza się w banał. Jednakże stoją za nim i bronią jego znaczeń obrazy sceniczne. Wyspiański doprowadza konflikty dramatyczne do paroksyzmu. Walkę lub akcję zatrzymuje w momencie zrównoważenia sił walczących. Idee trwają w symbolicznym obrazie. Symbol niesie metafizyczną treść.

Wyspiański szuka źródeł moralnego zdrowia jednostek i narodów. Ludzie bowiem znaleźli się w przeklętym kręgu zbrodni i win.

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

Krąg pojęć: grzech — wina — przekroczenie — zbrodnia, nieustępliwie wciąga, obejmuje każde ludzkie działanie — Czyn. Filozofia bierności była najbardziej obca psychice Wyspiańskiego. Nie brał również pocieszenia z rąk Kościoła. Czyn, działanie za którym idzie osobista obciążona grzechem odpowiedzialność, usprawiedliwia ludzkiego ducha przed sądem Historii i Boga. Bez zrozumienia systemu etyki, „siatki pojęć” filozofii Wyspiańskiego wiele miejsc jego twórczości musi pozostać niejasnych, brzmieć pusto, banalnie. W problematyce moralnej tkwi „kwestia polska” a nie odwrotnie. To przesunięcie akcentu z historiozofii i polityczności twórczości Wyspiańskiego na problematykę etyczną, wydaje mi się istotne.

W twórczości tej dominuje subiektywizm, utwory Wyspiańskiego są „pamiętnikami duszy poety”, wspomnianą „wewnętrzną odbudową duszy”. Z tego punktu widzenia twórczość Wyspiańskiego jest znakomitą materialem do analizy nieświadomości, czy, jak kto woli, podświadomości indywidualnej lub zbiorowej.

To jest trop! Pójść więc drogą teatru, który przez odwołanie się do wspólnej ludzkiej nieświadomości, jej wzorów, archetypów chce odbudować stracony dawno gatunek: tragedię, tragiczność w ogóle? A jeśli się jest nieufnym wobec archetypów, lub prawie się nie wierzy w ich istnienie? Co więcej, gdy się dostrzega, że ta szlachetna i prawie bohatera metoda twórcza stara się ożywić umarłe formy, niepotrzebnie usiłuje przedłużać moc mitów i ich oddziaływanie, podczas gdy powinny być dawno zapomniane, aby nie przeszkadzały żywym, istotnym problemom? Raczej trzeba spostrzec nowe, żywotniejsze ich formy, które mogą nas obezwładnić. Spostrzec chociażby śmietnik mitów bezustannie ku naszej zgubie rozgrzebywany. Traktować Wyspiańskiego jako wróżbitę, który zdobył głębszą, tajniejszą wiedzę, za cenę odważniejszej próby inicjacyjnej? Poddać się jego powadze i bezwzględności? Był dyktatorem poezji za cenę cierpienia, samotności, mówienia prawdy współczesnym. Lubił pokazywać dyktatorów, nadludzi prawie, tragiczne dylematy ich duszy. Sam w sztuce rządzi po-

dobnie. Albo wzniosłość, zbliżająca się do Centrum tragiczności, lub nic — czyli śmieszność. Wyspiański nie dopuszczał do siebie myśli o śmieszności. Dostrzegali ją w nim stojący obok, ci, którzy nie mieli poczucia, że skupiają w sobie siły zbiorowości, że rozmawiają z duchami Dziejów. Ci obserwatorzy dostrzegli formę, gesty, rozśmieszało ich rozdymanie się autora i postaci jego, sztuczne powiększanie się, byle wypełnić zbyt obszerną, za ogromną dla nich formę. Sztuka drugiej połowy XX wieku, zgodnie z doświadczeniem historycznym nieufnie przygląda się dyktatorom, wodzom, uczy ostrożnego i przewidującego obchodzenia się z nimi. Niechby nawet byli wielcy, z trudem w to uwierzą. Historia radykalnie zmieniła nasze pojęcie tragiczności, zezwała jedynie wyobrazić sobie nas tragicznych. W dyktatorach widzimy ludzi powolnych polityczno-ekonomicznym układowi. O ludobójstwie nigdy nie mówimy, że jest tragiczne. Boga wzywać nadaremno. Sztuka też mniema o sobie skromniej. Prawie wszystko, całe moje doświadczenie różni mnie od Wyspiańskiego, każe mi być wobec niego obcym. Jego teatr to panoptikum, gabinet osobliwości.

*Helmut Kajzar*

15 stycznia 1969

W programie zamieszczono projekty scenograficzne  
Józefa Szajny:  
kostium Śmierci  
kostium Rapsoda  
projekt dekoracji scenicznej  
kostium Krasawicy  
kostium Sieciecha



Kierownik techniczny

Andrzej Rogulski

\*

Kierownicy pracowni:

Krawieckiej

Eustachia Leś

Józef Podolski

\*

Malarskiej i modelarskiej

Władysław Dach

\*

Stolarskiej

Józef Stepek

\*

Akustyk

Maciej Prosek

\*

Światło

Jerzy Konieczny

**Początek przedstawień wieczornych godz. 19.15**

**Dyrekcja i Administracja Teatru**

**Wrocław, ul. Rzeźnicza 12**

**Telefon**

Centrala 432-76

Dyrekcja 387-73

Org. Widow. 437-62

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Sprzedaży od godz. 8 do 15. Telefon 437-62. Bilety indywidualne w kasie teatru od godz. 10 do 13 i od 16 do 19.15. Przesprzedaż biletów: „Orbis” — Rynek 38 codziennie oprócz niedziel i świąt w godz. 10—18.

Cena zł 3,—

ZE ZBIORÓW  
Andrzeja Kausborne wolta