

TEATR
DOLNOSLASKI

W JELENIEJ GÓRZE



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

243

WESELE

Sezon XXII
1966/1967

265

PREMIERA WRZESIEŃ 1966 JELENIA GÓRA

TEATR

OLIMOSLASKI

W JEDNIM GOSPODARSTWIE



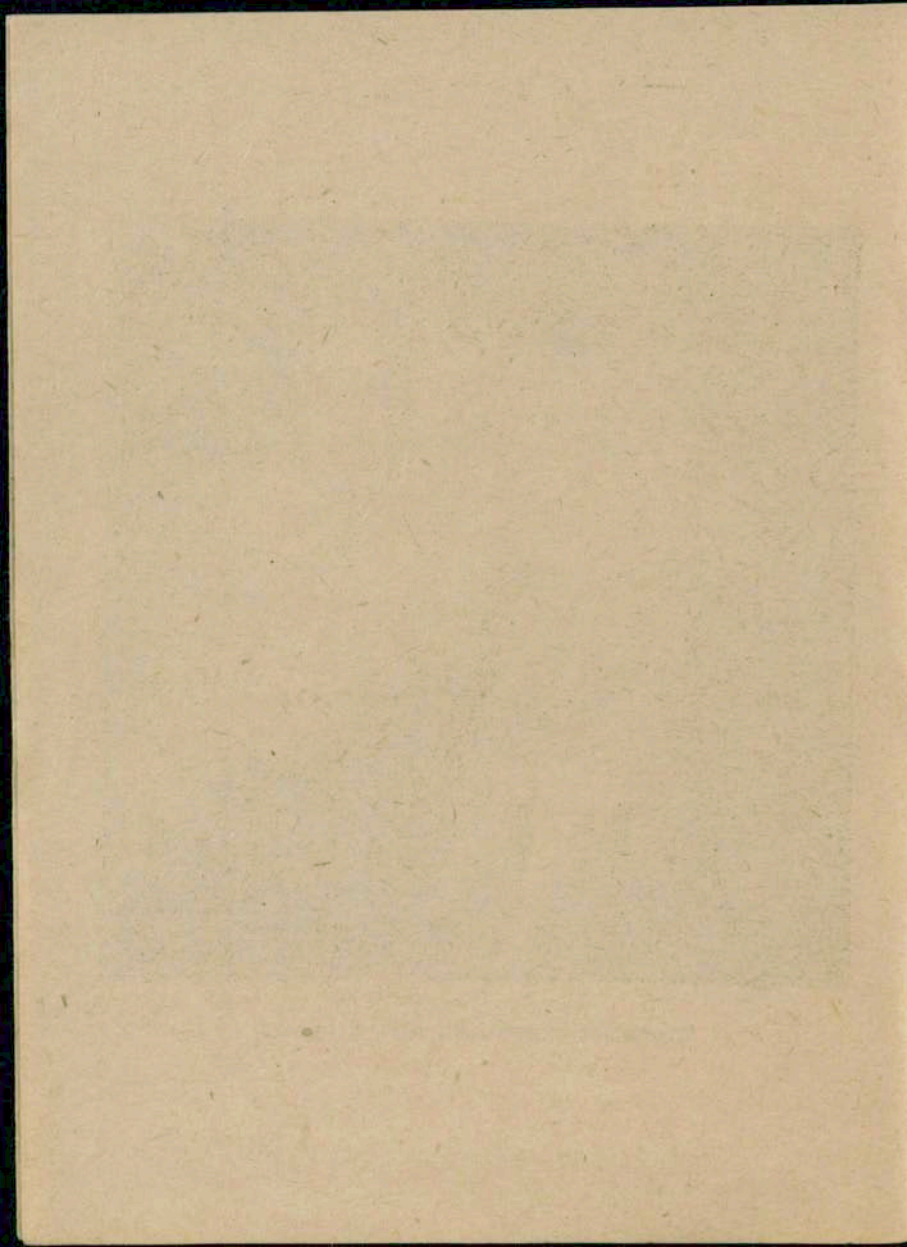
STANISŁAW WYSPIAŃSKI

W. X. 1932
W. X. 1932

W. X. 1932 W. X. 1932 W. X. 1932 W. X. 1932 W. X. 1932



Stanisław Wyspiański: Portret własny



OD REDAKCJI

Program ten, nieco obfitszy w teksty i ilustracje niż to się zazwyczaj praktykuje, odświeżny więc niejako już przez samą objętość, przekazujemy widzom z okazji tak szczególnej i doniosłej, jaką stanowi dla Zespołu Teatru Dolnośląskiego w Jeleniej Górze premiera „Wesela”.

W tekstach i fragmentach, wybranych na ten użytek z ogromnej literatury krytycznej i naukowej o „Weselu”, nie sięgamy tu do opinii przed — i międzywojennych, mających już przeważnie walor historyczny. Z jednym wszakże wyjątkiem: dla „Plotki o „Weselu”” Boya — dla jej wartości informacyjnych i dla tej przecież nieocenionej relacji jednego z uczestników autentycznego wesela w Bronowicach, który tak umiał opowiadać... i plotkować. Ponadto przypominamy dwie najbardziej oryginalne, najbardziej płodne i sugestywne interpretacje „Wesela” w dwudziestolecu powojennym. Obie wyszły spod pióra Konstantego Puzyny, dzieli je jednak okres jedenastoletni. Pierwsza więc — z roku 1955 — omawia węzłowe problemy „Wesela”, wyjaśnia rzekome sprzeczności i zawikłania utworu, uchyla wiele mylnych opinii. Druga natomiast — z roku 1966 — jest nader interesującym spojrzeniem na „Wesele” poprzez doświadczenia teatralne ostatniego dziesięciolecia i poprzez współczesną awangardową dramaturgię. Lektura ta, mamy nadzieję, winna być pożyteczna i w konfrontacji z przedstawieniem naszego Teatru, i sama w sobie interesująca ze wszystkich miar.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Poeta, dramaturg, malarz, scenograf, inscenizator i twórca projektów inscenizacji, u progu tego wieku genialny reformator idei teatru i jeden z najwybitniejszych współuczestników myśli teatralnej „Wielkiej Reformy”. Urodził się 15 stycznia 1869 roku w Krakowie, jako syn artysty rzeźbiarza Franciszka Wyspiańskiego i Marii z Rogowskich. W latach 1879—1887 uczęszczał do gimnazjum św. Anny w Krakowie. W krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych był jednym z uczniów Matejki, studiując jednocześnie na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1887—1890). W roku 1890 udaje się za granicę na dalsze studia malarskie, zatrzymuje się w Pradze i Wiedniu, zwiedza Włochy, Szwajcarię, Francję, Niemcy. Najdłużej przebywa w Paryżu, dokąd wyjeżdża kilkakrotnie w latach 1890—1894. Po tym okresie osiada na stałe w Krakowie, raz tylko odwiedza Warszawę w roku 1898 (echa tej wizyty w „Nocy listopadowej”).

Na scenie jako pierwszy z dramatów Wyspiańskiego znalazła się „Warszawianka” (premiera w teatrze krakowskim 26. X. 1898). Za życia poety przeszły jeszcze przez scenę następujące jego sztuki (wszystkie po raz pierwszy grane w teatrze krakowskim): „Lelewel” (1899), „Wesele” (1901), „Wyzwolenie” (1903), „Cyd” (przekład i parafraza tragedii Corneille’a — 1907).

Wyspiański uczestniczył m. in. w przygotowaniu pierwszej w dziejach pełnej inscenizacji „Dziadów” Mickiewicza na

Wielmożny Panie
Dyrektorze.

Bede mógł otrzymać
istudę nową w niedziłę

jutro wieczór wstąpię do
teatru i moglibyśmy
umówić godzinę dla kry-
tanii - Dziś już podaję
wiadomości stożnie do
amory. -

z uprzejmą powieraniem

Stanisław Wyspiański

Dnia 15 ego lutego 1901.
amory

scenie krakowskiej (1901). W roku 1905 ubiegał się o przyznanie mu dyrekcji teatru krakowskiego — bezskutecznie. W tymże roku objął katedrę sztuki stosowanej w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Umiera 28 listopada 1907 roku w Krakowie, mając lat 38. Pochowany został na Skałce.

Ważniejsze utwory dramatyczne Wyspiańskiego w porządku chronologicznym: „Meleager” (1898), „Warszawianka” (1898), „Protesilas i Laodamia” (1899), „Leleweł” (1899) „Kłątwa” (1899), „Sędziowie” (1900; pierwodruk 1907), „Legion” (1900), „Wesele” (1901), „Wyzwolenie” (1903) „Bolesław Smiały (1903), „Achilleis (1903), „Akropolis” (1904), „Legenda II” (1904), „Noc listopadowa” (1904).

Tadeusz Żeleński (Boy)

PLOTKA O „WESELU” WYSPIAŃSKIEGO

(Fragmenty)

...Strach pomyśleć, co za fantazje będą czytały z pietyzmem nasze prawnuki na temat tego lub owego szczegółu „Wesela”. I wydaje mi się, że dziś, kiedy ustna tradycja poczyną już zanikać, ale kiedy istnieje jeszcze sporo uczestników tej epoki (szkic ten pisany był w roku 1922 — przyp. red.), byłaby może pora, aby ktoś zechciał dokonać tego, czego w ramach tego szkicu oczywiście dokonać nie mam pretensji, tj. aby zebrał wszystkie materiały rzeczowe mogące pomóc do należytego zrozumienia „Wesela”.

Albowiem jeżeli drobiazgowo dociekanie elementów, które złożyły się na dany utwór, może się niekiedy wydać niewinną, ale dość jałową rozpustą historyczno-literacką, to nie tutaj. Stosunek poety do rzeczywistości był w „Weselu” inny niż zazwyczaj: anegdota była nie punktem wyjścia, ale samym najistotniejszym materiałem twórczym. Mało kiedy dane nam jest tak głęboko zapuścić ciekawe spojrzenie w warsztat poety. I każdemu, kto patrzył z bliska na ludzi i wydarzenia splatające się w „Weselu”, czymś najbardziej podziwu godnym jest to właśnie, jak drobnymi, lekkimi dotknięciami Wyspiański umiał codzienną rzeczywistość przeczarować w poezję, jak mało odbiegając od anegdoty umiał jej nadać olbrzymie rozpięcie symbolu.

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

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

Zacznijmy od terenu akcji.

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

Taki więc orszak ślubny przejechał przez Kraków w lecie r. 1890; i na całe miasto gruchnęła wieść: Włodzio Tetmajer (późniejszy Gospodarz z „Wesela” — Red.) ożenił się z wiej-

TEATR MIEJSKI



No. 107.

ST. JOHN, 23/8/77

Novo Sé.

W Sobotę dnia 16 Marca 1901 roku

po raz pierwszy:

WESELE

Dramat w 3 aktach, wierszem Stanisława Wyspiańskiego.

INDEX

POSTACIE FANTASTYCZNE

NOVA DEKORACYA

NOWE KOSTYUMY

with many of the same results as the first two. — J. Polakowski.

Dłuższa pauza oznaczy spuszczenie kurtyny Siemiradzkiego.

☞ Początek o godzinie 7 – koniec po godzinie 10. ☞

CENY MIĘDZOC ZWYCZAJNE:

Książki papierowe	Km	14	Książki na papierze	Km	120	Gazety w językach obcych	Km	1
Żoł. i żoł. papieru		14	Książki na papierze 1-ty papier			w językach obcych, nie wzm.		
Żoł. 1-ty papier		10	w językach obcych		1	w językach 1 i 2		80
Książki w języku polskim 1-ty papier		3	w językach obcych		2	gazety w język. pol. i w język. b i r		60
Książki w języku polskim 2-ty papier		3	Książki na papierze 1-ty papier			gazety w język. polskim, nie wzm.		10
Książki i gazety w językach b i r		3	w językach obcych		3	1 i 2		
Książki i gazety w językach obc.		2	w językach obcych		2			

Bez względu na Kwiecień zamówień F. A. Geigera, Rygi, Cima A-D, Telefon 368, a w dniach zamówień w Kwiecień teatr.

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

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

Małżeństwo Tetmajera stanowiło przez szereg lat niewyczerpany przedmiot rozmów i dociekań krakowskiej socjety. (...) Z czasem oswojono się z tym małżeństwem i z kolei wytworzyła się inna mania, przykrzejsza dla Tetmajera; ulubionym spacerem krakowian, mniej lub więcej znajomych, było odwiedzać go w Bronowicach. Należało to do „szyku” opowiadać: „Byłem dziś u Tetmajerów, jakaż to miła osoba ta Tetmajerowa, jak ona się wyrobiła etc. Nieraz w niedzielę Tetmajer, ostrzeżony przez stojącą na czatach córeczkę, zaparłszy drzwi chałupy, chował się z całą rodziną w życie przed nadchodzącymi gośćmi. Śmieliśmy się, pamiętam, długo z pewnego miejskiego literata, który, wybrawszy się do Bronowic i zastawszy, dzięki tej chytrej samoobronie Tetmajerów, tylko małą Isię (potem Isia z „Wesela” — Red.), zaczął jej bardzo kwieciście mówić o pięknie natury, że ona sama jest jak te kwiaty polne etc.; na co sześćdziesięcioletnia Isia odpaliła mu arcypolską propozycją. (...)

Obok tych gości z miasta, przed którymi Tetmajer krył się w życie, zachodziła do Bronowic coraz liczniejsza gromadka innych, których chętnie witał i przygarniał. Był to artystyczny światek krakowski, literatura, malarstwo. Ten i ów najmował w Bronowicach izbę u chłopca i malował tam przez całe lato. Tańczono, śpiewano, pito; goście ci wnosili do Bronowic mnóstwo wesołości i gwaru. Żona Tetmajera (Gospodyni w „Weselu” — Red.) miała dwie siostry, obie, jak i ona, bardzo urodziwe. Z jedną (Marysią z „Wesela” — Red.) zaręczył się utalentowany malarz i kolega



Domek Włodzimierza Tetmajera w Bronowicach. Tu odbyło się w listopadzie 1900 r. wesele Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny. Fotografia przedstawia widok dzisiejszy.
(Fot. S. Senisson)

Tetmajera, de Laveaux, suchotnik (w „Weselu” jako Widmo ukazujące się Marysi — Red.); wyjechał dla studiów za granicę i tam umarł. O drugą, Jadwisię (Panna Młoda w „Weselu” — Red.) posunął w konkury Lucjan Rydel (Pan Młody — Red.), poeta, i pojął ją w małżeństwo w dziesięć lat po ślubie Tetmajera, w roku 1900. Ale i wesele to, i małżeństwo nie były podobne do tamtego.

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

Małżeństwo Rydla miało, jak wspomniałem, zupełnie inny charakter niż małżeństwo Tetmajera. Tamto było czymś samorzutnym, śmiałym, urodziło się z serca i z oczu, to — raczej z głowy, z papieru. Tamto wystrzeliło nagle, to było poprzedzone długim okresem narzeczeństwa, który obfitował w tak zabawne epizody, że stanowił ciągle źródło radości wszystkich stojących bliżej, do których w pierwszym rzędzie należał kolega Rydla z ławy szkolnej i przyjaciel — Wyspiański. Rydel przeżywał swoją „miłość” jak temat literacki; pisywał pseudoklasyczne wiersze, w których porównywał swoją Jadwisię do Afrodyty wychodzącej z fali zboża etc. Oczywiście uważał swój krok za bardzo rewolucyjny, gotował się na walkę z rodziną, tymczasem pod przemożną falą jego wymowy twierdza natychmiast ustąpiła: „Niech się żeni, niech się żeni jak najprędzej, bo nas zagada na śmierć” — mówili matka, brat... Ale Rydel, rozpędzony, dalej gadał, przekonywał, walczył... „A pan gada, gada, gada...” — mówi Radeznyi w „Weselu”. Dodać trzeba, że o ile Tetmajer musiał się w początkach małżeństwa przebijać przez najcięższą nędzę, o tyle Rydel rozpoczął je od skromnego, ale spokojnego dobrobytu. (...)



Lucjan Rydel z żoną (w lat kilkanaście po weselu)

Zabawny był stosunek Rydla do chłopów. Ten poeta był to klasyczny mieszczuch, niewiele mający poczucia wsi i chłopów; popełniał tedy co chwilę wykroczenia przeciw etyce wiejskiej, które raziły bronowickich gospodarzy. „Ten pan Rydel to dobry człowiek, uczony człowiek, ale strasznie źle wychowany” — mówili, a mianowicie dlatego, że Rydel chcąc się „zbliżyć do ludu”, chodził w konkury boso, poza tym w marynarce i z zawiniętymi spodniami. Otóż na wsi chłop chodzi boso albo przy pracy, albo jeśli nie ma butów, ale z wizytą — nie. Rydel posuwał swoją „ludowość” tak daleko, że przyszedłszy raz z wizytą do willi swej ciotki p. Domańskiej (Radczyni z „Wesela”), prosił ją o pozwolenie zdjęcia butów, bo tak się już przyzwyczaił... Pokazywał też wszystkim, kto chciał i kto nie chciał, że nie nosi gatek etc. I gadał, gadał, gadał... (...)

Ślub odbył się w bocznej kaplicy kościoła Panny Marii. (...) Pod kościołem zaszedł epizod, który Wyspiański utrwalił żywcem w wariacie do „Wesela” (tj. w scenie, która nie została włączona do ostatecznej redakcji dramatu, ale włączona została do przedstawienia w naszym teatrze — przyp. Red.). Kiedy cały orszak siedział już na wozach i miał ruszać, jeszcze jakaś paniusia chwyciła za rękaw starościny, imponującą Kliminę, i jąla dopytywać: „Moi drodzy, powiedzcie, a ma też ona co?”. Na co Klimina najdobroduszniej w świecie: „E, ma, ma, zaśby tam nie miała! Bidna mysz, a ma tyż”. Wóz ruszył, a paniusia została z tą wiadomością.

Wesele Rydla odbywało się w domu Tetmajera, było huczne, trwało, o ile pamiętam, wraz z czepinami ze dwa czy trzy dni (trwało to wesele w istocie aż cztery dni, jak zaświadcza sam Rydel w liście do przyjaciela — przyp. Red.). Niejeden z gości przespał się wśród tego na stosie pałtów, potem znów wstał i hulał dalej. Wieś była oczywiście zaproszona cała, z miasta kilka osób z rodziny i przyjaciół Rydla, cały prawie świat malarski z Krakowa. I Wyspiański. Pamiętam go jak dziś, jak szczerze zapięty w swój czarny tużurek stał całą noc oparty o futrynę drzwi, pa-



Włodzimierz Tetmajer (Gospodarz)

trząc swoimi stalowymi, niesamowitymi oczyma. Obok wrzało weselisko, huczały tańce, a tu do tej izby raz po raz wchodziło po parę osób, raz po raz dolatywał jego uszu strzęp rozmowy. I tam ujrzał i usłyszał swoją sztukę.

*

...Niepodobna dobrze zrozumieć postaci Dziennikarza, o ile się ją oderwie od figury, z której wyszła. Wiadomo, iż Dziennikarzem tym był Rudolf Starzewski, redaktor krakowskiego „Czasu” (organ magnackiego i lojalistycznego wobec Austrii stronnictwa „Stańczyków”, które rządziło powóczas Galicją — Red.). (...) Zazwyczaj, z tradycji, redaktorem „Czasu” był stary piernik; tu był nim człowiek młody (Starzewski miał wówczas jakieś trzydzieści lat), człowiek o gorącym sercu Polaka, otwartej głowie, inteligencji drążącej w głąb każdej kwestii i w głąb samego siebie. Był on człowiekiem najbardziej powołanym do tego, aby na tym „Weselu” objawiła mu się przenikliwa, gorzka, surowa myśl, upostaciowana w Stańczyku. (...)

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

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



Stanisław Wyspiański: Wernyhora

która mimo że naznaczona kilkoma kreskami, wydaje mi się jedną z najładniejszych postaci kobiecych w naszej literaturze, i Maryna, cięta, ironiczna i wygadana Maryna — to Zosia i Maryna Pareńskie, młodziutki wówczas podlotki, córki sławnego lekarza. (Uwaga Redakcji: „jedna z najładniejszych postaci kobiecych w naszej literaturze” — jak pisze Boy, z galanterią pełną uroku — to skądinąd, w oryginale, jego własna małżonka: to właśnie Zosia z „Wesela”, czyli Zofia Pareńska, została w cztery lata po weselu Rydla panią Tadeuszową Żeleńską). Trzeźwa i obowiązkowa Hanecka — to Hanka Rydlówna, siostra Lucjana, a rówieśnica i przyjaciółka Zosi. (...)

Najbardziej samoistnym tworem czystej fantazji jest Rachela. Tutaj rzeczywistość posłużyła jedynie za materialny punkt wyjścia. Autentyczna córka bronowickiego karczmarza, młoda dziewczyna, nazywała się Pepa Singer, miała piętnaście lat, była dość bezbarwna i dość bierny brała udział w bronowickim życiu artystycznym, mimo iż niewątpliwie mogło ono na nią działać swą odrębnością i urokiem. Ciekawy jest wpływ, jaki „Wesele” Wyspiańskiego” wywarło na dalsze koleje Pepy Singer: stała się ona niejako chodzącym cieniem swego literackiego sobowtóra, istniała odtąd wyłącz. nie jako Rachela, ożywiła się jedynie, skoro się zetknęła z którąś z osób działających w „Weselu”. Lata całe „objiała się” w artystycznych knajpach krakowskich, nieznana nikomu z imienia i z nazwiska, znana jedynie jako Rachela. (...)

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

Figura Gospodyni wiernie zachowała typ swego oryginału, jedynie może stała się dojrzała, poważniejsza, gdyż Hanu-

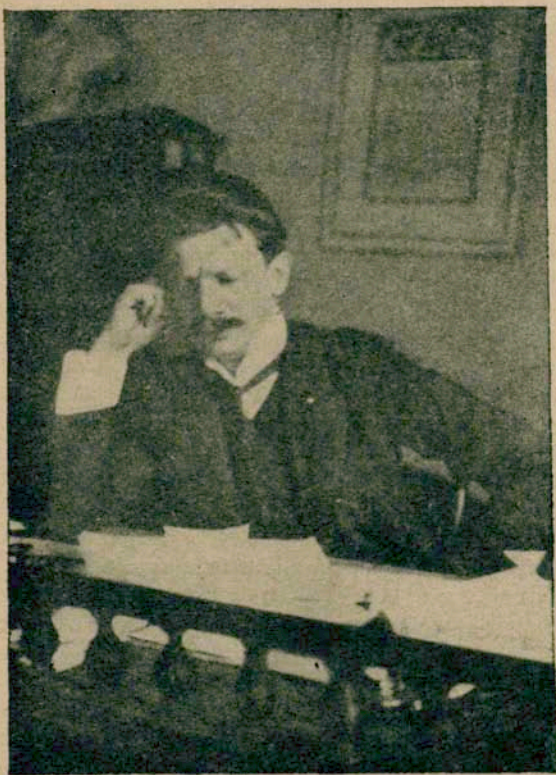


Kazimierz Tetmajer (Poeta). Portret pędzla L. Wyczółkowskiego

sia Tetmajerowa liczyła wówczas niespełna dwadzieścia siedem lat. Ale była w niej ta sama macierzyńska pobłażliwość, z jaką patrzyła na hałaśliwe zabawy cyganerii krakowskiej w Bronowicach, na przybyszewszczyznę, na zapalone dysputy, a bodajże i na samo malarstwo, i na politykę... (...)

W Pannie Młodej większa jest domieszka fantazji, jest ona raczej rozwinięciem tej ślicznej Jadwisi, takiej, jaką mogłaby być, gdyby została bardziej sobą. Wówczas to była szesnastoletnia dziewczynka, nie bardzo przygotowana do „honoru”, jaki ją spotkał. I Rydel postępował z nią inaczej niż Tetmajer z Hanusią: starał się ją forsownie „rozwiać”, czytywał jej swoje wiersze i dramaty, opowiadał o królach polskich, tak że na jakiś czas w tej ślicznej młodej głowinie wytworzył się rozczułający zamęt. Trzecia siostra, Marysia, to była dziwna dziewczyna. Piękna, najładniejsza może ze wszystkich trzech, malowana nieraz przez najznakomitszych malarzy, miała w sobie coś zgaszonego, jakąś melancholię. Snulo się istotnie koło niej jakieś fatum śmierci: pierwszy jej narzeczony, malarz de Laveaux, zmarł gdzieś na suchoty na obczyźnie (on to jest owym Widmem w akcie drugim); Wojtuś, młody chłop, za którego wyszła potem, również zmarł na suchoty po roku małżeństwa. (...) Ten „trupi ciąg” snujący się koło jej postaci przedziwnie umiał Wyspiański wydobyć w paru scenach drugiego aktu.

Tyle sobie przypominam na prędce anegdotycznego materiału „Wesela” to są te elementy, z których Wyspiański umiał wyczarować ten kawał polskiej duszy, polskiego życia, żywej Polski. A uczynił to tak po prostu, jak po prostu i naturalnie należy grać ten utwór. Umiał w nim pomieszać wszystkie tony: powagę, szlachetność, rozmach, iskrzącą złośliwość, sarkazm, to znów dreszcz spełniającej się jakiejs tajemnicy. I sądzę, że ta świadomość, jak bardzo związany jest z rzeczywistością ten utwór, który prawie natychmiast po ukazaniu stał się jakby symbolem, może go nam uczynić tym żywszym, a zarazem dać ten moment jedyne w swoim rodzaju wzruszenia, które przeżywaliśmy my, bliscy narodzi-



Rudolf Starzewski (Dziennikarz) w redakcji „Czasu”

nom „Wesela”, patrząc, jak niemal w naszych oczach odbywa się ta cudowna transsubstancjacja życia w sztuce, w poezję.

Chciałbym jeszcze dodać kilka słów o historii „Wesela” na scenie. Utwór ten był czymś tak nowym, tak odbiegającym od wszystkiego co było, tak bezceremonialnie wciągającym lokalną i aktualną anegdotę w swą budowę, iż nie dziwnego, że w pierwszej chwili wywołał osłupienie. (...) Publiczność była oszołomiona, zdezorientowana. Na pierwszy plan wysunął się element plotki w „Weselu”, element nietaktu towarzyskiego. Włodzimierz Tetmajer i Rydel napisali do Wyspiańskiego listy z wymówkami. Niewiele w pierwszej chwili dopomogła publiczności krytyka. Jeden z recenzentów poczytnego krakowskiego pisma napisał, że „myślą przewodnią tej sztuki jest zachęcić inteligencję, aby się zbliżyła do ludu, a choć nie brak przy tym małych dysonansów, ale całość się kończy pogodnie wesółym oberkiem...”. Dopiero krytyk „Czasu”, Rudolf Starzewski, szeregiem felietonów poddał ton, w jakim należało pisać o „Weselu”. Odtąd powodzenie i znaczenie „Wesela” rosły lawinowo. (...)

...Tymczasem cały Kraków mówił cytataми z „Wesela”; wedle powiedzenia malarza Stanisławskiego „Tak się cały Kraków rozweselił, że kiedy w nocy zawołać na dorożkarza, odpowiada słowami Chochola: „Kto mnie wołał, czego chciał?”.

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

W połowie XIX wieku ukazała się gdzieś w Europie broszura, w której autor dowodzi, że Napoleon Bonaparte nigdy nie istniał, a jego historia jest tylko symbolem mitu słonecznego. Niech się nie stanie coś podobnego z „Weselem”; nie



Kazimierz Kamiński w roli Stańczyka

zapominajmy, że było ono rzeczywistością, a jeżeli stało się
poniekąd symbolem, pozwólmy, niech ten symbol wnika
w nas bezwiednie, my zaś poddajmy się bez troski o resztę
temu bogactwu słowa, obrazu, rytmu, uczucia, jakie płyną
ku nam w tym utworze ze sceny.

Tadeusz Żeleński (Boy)

(Wybór fragmentów szkicu" Plotka o „Weselu”
z tomu III „Pism Tadeusza Żeleńskiego (Boya),
PIW, 1956)

Stanczyk

Wszystko to samo, stanczyk mój

Dolcio

Wszystko to samo, stanczyk mój

Stanczyk

Wszystko to samo, stanczyk mój

• Polak, zwi, stanczyk
stanczyk, stanczyk, stanczyk
stanczyk, stanczyk, stanczyk
stanczyk, stanczyk, stanczyk

Dolcio

Zauważ, stanczyk

Stanczyk

Stanczyk

Dolcio

Wszystko to samo

Początek sceny Stańczyka z Dziennikarzem w autografie.
Dziennikarz — godne uwagi — występuje tu jako „Dolcio”,
tak bowiem nazywano wśród przyjaciół R. Starzewskiego

Konstanty Puzyna

ZAGADNIENIA „WESELA”

(Skrót)

Czyba nad żadnym utworem polskiej literatury nie narosła w ciągu półwiecza taka ilość krytycznych nieporozumień, co nad „Weselem” Wyspiańskiego. Ma rację Wyka kiedy twierdzi, że chcąc zrozumieć ten prosty dramat, trzeba przede wszystkim odciąć się od przygniatających go komentarzy. Także od komentarza Wyki, który w powodzi galicyjskich problemów socjologicznych i politycznych również zagubił jakoś sens i prawdę „Wesela”. Nie on pierwszy uległ tu mitom. Od chwili uroczystego pasowania Wyspiańskiego na Czwartego Wieszcza interpretatorzy „Wesela” zaczęli mówić o wszystkim, tylko nie o „Weselu”. (...) Zapomniano — nie bez powodów — o tym, co uchodziło za oczywiste i nieistotne: że jest to *pamflet polityczny*. (Podkreślenie Redakcji).

(...) Tymczasem każdy rozsądny czytelnik, nie uwiedziony mitem, przyzna, że „Wesele” jest utworem zrozumiałym i dającym się wytłumaczyć bez szczególnego wysiłku. Nie zawiera ono bynajmniej większych trudności percepcyjnych, niż „Beniowski” czy „Balladyna”. Nie zawiera ich ani w warstwie symboli, ani w samej tkance poetyckiej wiersza. (...)

(...) Wylapywano (z tekstu „Wesela” — Red.) sprzeczności poszczególnych zdań tekstu, nie dostrzegając, że słowo tłu-

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI

W JELENIEJ GÓRZE

Dyrektor i Kier. Artystyczny — TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kier. Literacki — JÓZEF KELERA

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE

Dramat w trzech aktach

INSCENIZACJA i REŻYSERIA:

TADEUSZ KOZŁOWSKI

SCENOGRAFIA: **STANISŁAW BĄKOWSKI**

MUZYKA: **KAZIMIERZ SEROCKI**

ASYSTENT REŻYSERA: **BOGUSŁAW KOZAK**

PRZEDSTAWIENIE PROWADZĄ: Krystyna Świętochowska
Władysław Sawko, Stanisław Tubielewicz

KONTROLA TEKSTU: Krystyna Kozak, Krystyna Kozłowski

PREMIERA 24 IX.1966 r. w JELENIEJ GÓRZE

OSOBY

Gospodarz — ZBIGNIEW STOKOWSKI
 Gospodyni — DANUTA SZUMOWICZ
 Pan młody — PIOTR MILNEROWICZ
 Panna młoda — MARTA ŁAWIŃSKA
 Marysia — ELŻBIETA JAGIELSKA
 Wojtek — * * *
 Ojciec — LEON ŁABĘDZKI
 Dziad — KAROL CHORZEWSKI
 Jasiiek — JERZY ZASS
 Kasper — TADEUSZ OLESIŃSKI
 Poeta — ROMAN BARTOSIEWICZ
 Dziennikarz — GRZEGORZ GALIŃSKI
 Nos — JULIUSZ DZIEMSKI
 Ksiądz — STANISŁAW POSIADŁOWSKI

Maryna — TEOFILA ZAGŁOBIANKA
 Zosia — KRYSTYNA WALCZAKÓWNA
 Radczyni — ZUZANNA ŁOZIŃSKA
 Haneczka — TERESA UJAZDOWSKA
 — PAWEŁ BALDY
 Czepiec — STANISŁAW ŁOPATOWSKI
 Klimina — ZOFIA FRIEDRICH
 Kasia — SABA JASIELSKA
 Staszek — KAZIMIERZ JAWORSKI
 Kuba — RAJMUND WOLFF
 Żyd — ANDRZEJ GIRTLER
 Rachel — LIDIA MAKSYMOWICZOWA
 Muzykant — STEFAN MIEDZIŃSKI
 Isia — * * *

OSOBY DRAMATU

Chochół — STEFAN MIEDZIŃSKI
 Widmo — MARCIN TALARCZAK
 Stańczyk — BOGUSŁAW KOZAK
 Hetman — LUDWIK JARECKI

Rycerz czarny — STANISŁAW ŁOPATOWSKI
 Upiór — PAWEŁ BALDY
 Wernyhora — MARIAN MAKSYMOWICZ
 oraz Chłopi, Diabły...

Kierownik techniczny
MIECZYŚLAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadierzy
JAN PRZYDRYGA
JAKUB TEKIELA

Rekwizytor
TADEUSZ HALPERN
RYSZARD WOJNAROWSKI

Światło
JAN KAZIEMKO
WALERIAN STOLARCZYK

Kierownicy pracowni:
krawieckiej
MARIA MIEDZIŃSKA
stolarskiej
WACŁAW SMERECZYŃSKI

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA
szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
WIKTOR GODYŃ

modelatorskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK

Prace modniarskie
MARIA MIEDZIŃSKA

maczy się tu często w płaszczyźnie psychologicznej, skojarzeniowej, że paralogizmy bywają niezbędne dla satyrycznej logiki postaci. Na poezję „Wesela”, poezję neologizmów słownych, rozluźnionej składni, odległej aluzji, elipsy myślowej i syntaktycznej — poezję, która obok olśniewających partii zawiera także potknięcia metafor, czy nawet gaffy stylistyczne w rodzaju owych słynnych „rąk ubroczonych po pas”, ale która cała poddana jest precyzyjnej logice dramatu — na poezję tę nie można patrzeć poprzez poetykę klasyczną. Patrzeć dziś trzeba poprzez romantyków polskich i poprzez późniejsze osiągnięcia awangardy poetyckiej dwudziestolecia, poprzez linię Czyżewski — Czechowicz — Gałczyński. To nie paradoks, że ich tomiki przybliżają nam tkanę poetycką „Wesela”; rosły na niej. (...)

Wiersza „Wesela” nie można, co ważniejsze, analizować w oderwaniu od dzieła, które jest utworem teatralnym. Niemal każdy fragment, który — rozpatrywany samoistnie — irytować mógłby bełkotliwym młodopolskim wielosłowiem, obrasta mrowiem uzasadnień, kiedy pamiętamy, że „Wesele” jest politycznym — a także literackim — pamfletem. Niesłychanie trudno w tym dziwnym dramacie oddzielić modernistyczne słabości stylu Wyspiańskiego, znane z innych jego utworów, od świadomych zamierzeń satyrycznych; to samo, co jest słabością „Legendy” czy „Akropolis”, często jest siłą „Wesela”.

Większość teatrów i wszyscy niemal komentatorzy zapominają na przykład o tym, że „Wesele” jest — weselem. Na wiejskich weselach przeważnie się pije. Pijacka aura dramatu (...) podmywa w rezultacie wszystkie treści utworu, każdy czyn i każde słowo opatruje drwiącym znakiem zapytania, każde mgliste majaczenie podszywa satyrą. (...) A nie chodzi przecież o kliniczne studia pijaństwa w naturalistycznym stylu, lecz o t o n, o tę nutę pijackiego rozpasania wyobraźni, niemożliwą w innym miejscu i sytuacji, nutę, która przynosi pierwszy klucz nie tylko do stylistycznych kontrastów „Wesela”, lecz i do jego treści.

Warto zwrócić uwagę na drugie jeszcze kluczowe zagadnienie i zarazem oś kompozycyjną „Wesela”. Jest nią sztycherza dysproporcja między pocziwym i małym światkiem myśli, wyobrażeń i sił gości weselnych, a wielkim zadaniem wyzwolenia narodowego, jakie zapragnęli podjąć. Ta dysproporcja, pocieszna i tragiczna, rzuca cień na wszystkie dialogi „Wesela”. Dzięki niej każda kwestia znów otrzymuje tu — raz ostry, raz delikatny, niemal nieuchwytny — cudzo-słów ironiili.



(...) Zastanawiano się nieraz, dlaczego dialog „Wesela”, który w towarzyskich rozmowach aż skrzy się dowcipem i precyzją sformułowań, właśnie u postaci wizyjnych wpada szczególnie silnie w grzmiącą i splątą gadaninę. Wyka dostrzegł w tym wręcz wewnętrzną sprzeczność „Wesela”, wynikłą ze sprzeczności artystycznych i ideowych, nurtujących twórczość poety. Na pewno nie należy ich przeoczać; czyż istotnie jednak mogły one spowodować pęknięcie równie prymitywne w dziele tak skądinąd dojrzałym i przemyślanym? Czyżby Wyspiański, tak wyrafinowane rozwijający elementy budowy „Wesela”, tak konsekwentnie prowadzący każdy wątek, nastrój, myśl, nie dostrzegł raptem pustki myślowej i łatwizn obrazowania, jakie grożą tekstowi Rycerza czy Wernyhory? Można tu snuć wielorakie przypuszczenia; czemuż nie zastanowić się zatem, czy nie mamy tu do czynienia po prostu z zamiarem pisarza? (...)

(...) Zjawy to postacie konwencjonalne, zbudowane z utartych wyobrażeń malarskich, literackich i historycznych, postacie, których nadprzyrodzoność nie jest zagadnieniem poważniejszym niż problem bogów w „Nocy listopadowej” — a które Wyspiański konfrontuje z gośćmi weselnymi po to, aby przypieczętować ideową klęskę zebranych. Nie „imaginacje”, lecz „kompromitacje” — oto formuła zjaw. (...)

(...) Dwa są tylko wyjątki od zasady kompromitacji. Jeden to Isia i Chochół, drugi to Maryna i Widmo. Oba poprzedzają korowód zjaw politycznych, są wstępem do nich.

WESELE

DRAMAT W 3 AKTACH

NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI
ODBITO W DRUKARNI UNIW. JAG.
NAKŁADEM AUTORA - KRAKÓW 1901
SKŁAD GŁ. W KSIĘG. GEBETHNERA.

Pierwsze wydanie „Wesela” (karta tytułowa)

(...) Chochołem i Isią wskazuje Wyspiański na mechanizm baśni ludowej, Marysią i Widmem przypomina prawa ballady romantycznej. Jedno i drugie powiąże się z treściami politycznymi „Wesela”: poetyka romantyczna — z resztkami ideologii romantyków w majaczeniach inteligencji; poetyka ludowej baśni — z atakiem na chłopomanię. (...)

*

(...) Drwinę, ironię, sarkazm można oczywiście rozumieć powierzchownie: jako dowcipy i natrząsania. Można jednak rozumieć ją głębiej: jako postawę pisarską. Tu właśnie ma swoje korzenie wstrząsający tragizm „Wesela”. Brak w tym utworze jakiegokolwiek ideologii, pod którą podpisuje się poeta; wszystko jest negacją. Takie rozczarowania rodzą się czasem z wielkiej miłości, kiedy zawala się gmach marzeń, wysiłków, złudzeń przez nią wznoszony, kiedy na moment nie wiadomo ani co dalej, ani po co dalej. Wyspiański — malarz urzeczony wsią, sam żonaty z chłopką; Wyspiański — poeta kształtujący się w zmaganiach z poezją i ideologią polskiego romantyzmu, wyrastający z nich; Wyspiański — patriota, niewątpliwie prawicowy, ale szczerze marzący o wielkiej wolnej Polsce, a oglądający jedynie małą i niewolniczą politykę Galicji — ten Wyspiański, który na weselu Rydla noc całą stał w drzwiach oparty o futrynę, tkwi w „Weselu” cały, jakby był jedną z postaci dramatu, zaś sztuka „Wesele” jego zjawą. Myślę, że nie tylko z pamfletem politycznym mamy do czynienia w „Weselu”; także z autopamfletem. Może dlatego właśnie „Wesele” jest tak dojrzałe artystycznie, tak wielowarstwowe, tak prawdziwe; może dlatego nie posiada pozytywnej ideologii. (...)

Obraz polityczny zawarty w dramacie jest prawdziwy, prawdziwy w każdym szczególe. Potwierdza nam go historia. Nawet to, co mogłoby być słabością, wzmacnia tylko jego wymowę. Brak pozytywnej ideologii oznacza w tym wypadku brak zafałszowań rzeczywistości, jakich nie ustrzegły się liczne utwory Wyspiańskiego. (...) Nasi współcześni spe-

cjaliści od „pełnego obrazu rzeczywistości” zapomnieli, zdaje się, na równi z poprzednikami, o zadaniach pamfletu. (...) Nie dostrzegali też (...) rzeczy bijącej dziś w oczy: jak dalece ten pamflet przerósł najśmielsze zamierzenia pisarza.

(...) „Wesele”, mierząc w chłopsko-pańskie bałamuctwo, atakuje istotnie szerszym frontem niż sprawę solidaryzmu. Rozbudowuje atak o konfrontacje historyczne wniesione przez zjawy: bije w przeszłość, w zdradę Hetmanów, w me-sjanistyczne nadzieje polityków romantycznych, uosobione w Wernyhorze, w kapitulancie stańczyków galicyjskich. Tropi nadto i mity solidarystyczne w ich wcześniejszych, romantycznych wcieleniach: to przecież Krasiński sformułował hasło „z szlachtą polską polski lud”, to przecież Mickiewicz pisał: skoro ubiorą się wszyscy w ubiory polskie i poznają się wszyscy i usiądą na kolanach matki — ona wszystkich zarówno uściśnie”. Atakuje wreszcie „Wesele”, podobnie jak „Warszawianka” — powstania polskie, robione bez programu, bez myśli politycznej, rękami ludu a głową szlachty oczekującej cudu, który ocali kraj. „Niech nie radzą, nic nie radzą, jeno niechaj w ciszy staną. Jutro Wielką Tajemnicą” — zaleca wszak Wernyhora. W rezultacie pamflet uderza o wiele głębiej i celniej, niż przypuszczał nie tylko Wyspiański, lecz i niejednen z komentatorów. (...)

(...) Uderza także w okres, którego Wyspiański nie miał już zobaczyć: w całe dwudziestolecie (międzywojenne — Red.). Fala solidaryzmu rośnie jeszcze w tych latach, spotężniała odzyskaniem niepodległości; solidaryzm stał się oficjalną ideologią kół rządzących. Tu leży przyczyna, dla której wygodniej było mówić komentatorom o krytyce niedojrzałości narodu, niż o pamflecie politycznym. Tu leży też przyczyna niedostrzegania ironii „Wesela”. (...) Pod Wernyhorą coraz chętniej dostrzegano Piłsudskiego: oto, gdy się pojawił, przepowiedziany przez wieszczą, naród — nagle „dojrzały” — stanął zgodnie przy nim, przysły chochole czary, pękło jarzmo niewoli... (...) Dlatego „Wesele” zrobiło w latach sanacji tak zawrotną karierę i dlatego właśnie endeck Ku-

WESELE



S M

1903

NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI
WYDANIE TRZECIE NIEZMIENIONE

Trzecie wydanie „Wesela” (karta tytułowa)

charski i „Myśl Narodowa” piórem Grzymały zgodnym chórem pokpiwali z pytyjskości programu Wernyhory. (...)

(...) Przez pół wieku, dzielące nas od krakowskiej premiery, „Wesele” nie zmalało. Urosło jeszcze. Nie tylko dlatego, że żyje już dziesiątkami zwrotów i formuł w potocznej mowie polskiej, jak „Gorie ot uma” („Mądrymu biada” — Red.) w mowie rosyjskiej. Dopiero dziś staje się naprawdę monumentalne — nie jako wieszczba, lecz jako pamflet. Historia dopisała doń przedłużenia tragiczniejsze niż taniec chocholi. (...) Potrzebny nam jest ten utwór urzekający, patetyczny, jadowity i gorzki — pamflet na polskie złudzenia narodowe, na politykę, która do grobu schodzi naprawdę dopiero dziś, w oczach współczesnego pokolenia.

Konstanty Puzyna

(Od Redakcji: jest to skrót artykułu Konstantego Puzyny, opublikowanego w „Przeglądzie Kulturalnym”, nr 29/1955. Artykuł ten zapoczątkował wówczas w prasie polskiej długotrwałą i zacięłą polemikę wokół „Wesela” i wokół tezy o jednolitej pamfletowości tego utworu. Autor artykułu niektóre swoje twierdzenia potem zmodyfikował, podtrzymując jednak nadal ową tezę zasadniczą i broniąc jej wielokrotnie, w sposób przekonujący w istotnym kierunku argumentacji, jeśli nie we wszystkich szczegółach. Nowe z kolei spojrzenie Konstantego Puzyny na „Wesele” — już z ostatnich miesięcy — prezentujemy w ostatnim artykule).

CZEKAJĄC NA WERNYHORE

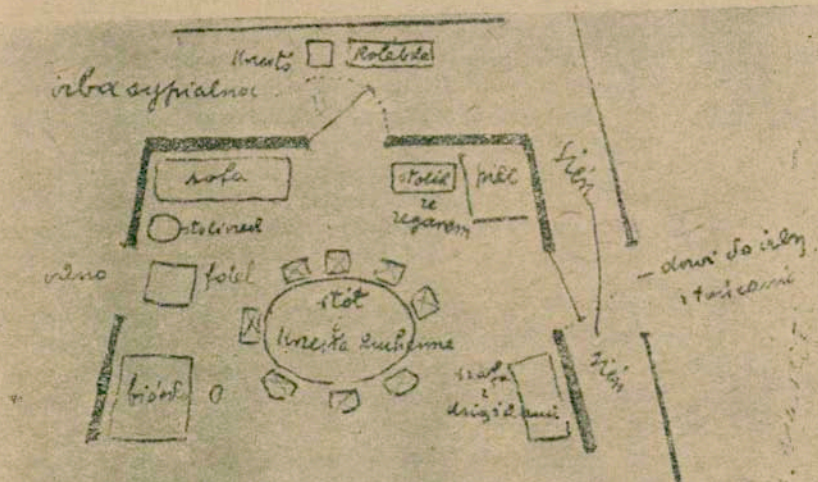
Dla wielu widzów paryskiej premiery „Czekając na Godota” Samuela Becketta, przyzwyczajonych do tradycyjnej „pièce bien faite” (sztuka dobrze zrobiona, czyli sprawna rzemieślniczo i przyrządzona wedle wypróbowanych wzorów — Red.), odkryciem i nowością był fakt, że nic się w tej sztuce nie dzieje. Nie ma właściwie akcji, nie ma fabuły, pod koniec sztuki jesteśmy w tym samym punkcie, co na początku. Dwóch włóczęgów czeka na nieznanego nam pana Godota, który nie przychodzi, ale może przyjdzie — to wszystko. A przecież napięcie dramatyczne nie opada. Przeciwnie — narasta, zgęszcza się jakby, ogarnia wszystkich, przenosi się ze sceny na widownię. Bo naprawdę w sztuce Becketta dzieje się bardzo wiele: Gogo i Didi czekają.

Każdy aktor wie dobrze, że czekanie jest działaniem. Jest działaniem niezwykle dramatycznym, bogatym w napięcia i rozładowania, w przyśpieszenia i retardacje, w odcienie psychologiczne i uczuciowe. Ale takie działanie to dla aktora bardzo trudna sprawa. To działanie wyłącznie wewnętrzne — wszystkie działania zewnętrzne mogą się wyrazić tylko poprzez kontrast, sprzeczność, poprzez własną pozorność wreszcie, nijakość, blahość, przypadkowość. Może być wiele tych zewnętrznych działań, mogą być żywe, wartkie, barwne — ale w dramacie oczekiwania będą w istocie równie nieważne,

jak nieważne są skąpe, szare, niezdecydowane słowa i czynności dwu włóczęgów Becketta.

Taka struktura dramatyczna nie jest jednak, wbrew pozorom, wynalazkiem naszych czasów. Już w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia odkrywa ją dramat statyczny Maeterlincka. Jego „Ślepcy” (1891) to również dramatyzacja oczekiwania. Pozornie nawet bardziej tragiczna, bo Ślepcy czekają na to, co nieuchronne, przerażające i co w końcu przyjdzie na pewno: na śmierć. Ale właśnie dlatego napięcie dramatyczne wydaje się tu słabsze niż w „Czekając na Godota”. U Becketta bowiem włóczędzy wcale nie na śmierć czekają, a przynajmniej — nie sposób tego dowieść. Czekają na coś, co jest niepewne, co może przyjdzie, może nie przyjdzie. Szamocą się między rezygnacją i nadzieją czekają na cud. Ten cud jest upragniony: jeśli przyjdzie, odmieni całe ich życie, nada mu celowość i sens. Cud nie nadchodzi — i życie pozostaje to samo, absurdalne, jałowe, rozpaczliwe. Ale przecież jest szansa! Może cud jednak nastąpi? I dopiero ta nikła szansa, ta isierka beznadziejnej nadziei rzeczywicie dramatyzuje sytuację sceniczną, nadaje sztuce wymiar i siłę tragedii.

Lecz i Beckettowski wariant dramatu oczekiwania nie jest nowością całkowitą. W kilka zaledwie lat po „Ślepcach” Maeterlincka podejmuje już taką właśnie strukturę dramatyczną dwu różnych pisarzy w dwu różnych krajach Europy. Jednym jest Czechow. W „Trzech siostrach” (1901) mamy przecież analogiczny dramat oczekiwania na cud, dramat równie statyczny, gdzie zewnętrznych zdarzeń — w przeciwieństwie do Godota — jest wprawdzie bardzo wiele, ludzie zaręczają się, żenią, rodzą się dzieci, wybucha pożar, ginie w pojedynku baron Tuzenbach, rozkwita i kończy się miłość Maszy, ale wszystkie te zdarzenia są właściwie nieistotne, pozorne, nie zmieniają niczego. Jedyne zdarzenie, które mogłoby wyrwać trzy siostry z ich beznadziejnej wegetacji w małym miasteczku, nadać ich życiu sens i blask — to wyjazd do Moskwy; i cała sztuka jest czekaniem na ten



- izba białona ~~nie~~ białutna, - meble stare
- na sofie, kilka potatników.
- na stolecie w głębi na obręcz siatek.
- na stolecie w głębi. M. Borka Ostrobramska
- na stolecie z prawej M. Borka Ostrobramska.
- na stolecie na lewo M. Borka Ostrobramska.

Szkic sytuacyjny izby weselnej nakreślony przez Wyspiańskiego

wyjazd, który nigdy nie nastąpi. A drugim pisarzem, który niemal równocześnie — w roku 1900 — buduje taką strukturę, jest Wyspiański. Dramat, o jakim mowa, to „Wesele”.

W „Weselu” bohaterowie także czekają na cud, choć owo czekanie zamyka się w innym kręgu spraw. U Becketta rzecz rozgrywa się w planie egzystencjalnym, dotyczy kondycji ludzkiej w ogóle; u Czechowa — w planie psychologiczno-obyczajowym, dotyczy konkretnego środowiska inteligencji rosyjskiej na przełomie stuleci; u Wyspiańskiego — w planie politycznym, dotyczy sytuacji narodu polskiego u progu naszego wieku. Sto lat wcześniej naród ten utracił niepodległość. Przez cały wiek XIX walczy rozpaczliwie o jej odzyskanie: pokolenie za pokoleniem zrywa się do walki wyzwoleniczej — i przegrywa. Ale wszyscy żyją oczekiwaniem. Kiedyś przecież przyjdzie właściwy moment, owa „chwila dziwnie osobliwa”, kiedy będzie można znów chwycić za broń — i zwyciężyć. Ta atmosfera polityczna, duszna, nieruchoma, lecz naładowana elektrycznością, atmosfera ciszy przed burzą, która nie nadejdzie — to materia poetica „Wesela”.

W pierwszym akcie nie dostrzegamy jej prawie. Jest tylko wesołość, ruch, muzyka, radosne podniecenie — i prywatna, towarzyska sensacja: w chłopskiej chacie pod Krakowem odbywa się wesele poety z miasta i wiejskiej dziewczyny. Zjeżdżają się na nie chłopci w odświętnych ludowych strojach oraz inteligenci z Krakowa — artyści, dziennikarze, politycy — i trochę niezręcznie, choć z najlepszą wolą, próbują przełamać pierwsze lody. Chata należy do innego inteligenta — malarza, który tu osiadł, ożeniwszy się z siostrą obecnej panny młodej. A mieszane małżeństwa to nie snobizm czy moda. To ideologia: zebrani na weselu goście sądzą, że klęski poprzednich powstań wynikły z braku wewnętrznej jedności narodu, ze wzajemnej nieufności między szlachtą a ludem. Nieufność tę trzeba przełamać, jeśli walka o niepodległość ma się zakończyć zwycięstwem. Samemu Wyspiańskiemu nieobca jest ta naiwna idea międzyklasowej solidarności on także ma chłopkę za żonę, a goście weselni to jego bliscy



Stanisław Wyspiański: Dziewczyna za oknem. Pozowała
do obrazu Haneczka Rydlówna (Haneczka z „Wesela”)

znajomi. Tak! Wszystkie postacie realne tej sztuki istniały przecież naprawdę i wesele takie naprawdę się odbyło. Był na nim i Wyspiański; podobno całą noc stał oparty o futrynę drzwi i milcząco przyglądał się zabawie. Już wtedy w myślach rysowało mu się „Wesele” — dramat, który stał się drwiącym pamfletem politycznym i zarazem autopamfletem na własne złudzenia poety. Stał się komedią i tragedią równocześnie, wielowarstwową i wieloznaczną jednym z najsobliwszych arcydzieł politycznego dramatu poetyckiego.

Przez cały akt pierwszy toczy się więc zabawa i w krótkich migawkowych scenkach poznajemy zebranych: dwa światy próbują się porozumieć, choć widać co chwila, że nie takie to proste. Ale wszyscy wydają się wierzyć, że różnice, co ich dzieli, są pozorne wobec wspólnego marzenia o wyzwoleniu. Łączmy się więc, kochajmy! Pod koniec aktu rozochocony Pan Młody, w poetyckim uniesieniu, zaprasza na wesele całą przyrodę zza okna, „wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy, pioruny, brzęczenia, śpiewy”. Zaprasza też chochoła — krzak róży z ogrodu owinięty w słomę na czas zimy i wyglądający jak dziwaczna postać ludzka. „Czy on nas aby posłucha, bo to głucha psiajucha” — śmieje się Panna Młoda. I w rozbawionym tłumie gości kielkuje już — wywołany zwykłym żartem, ale od początku obecny w ich podświadomości — nastrój napięcia, niepokoju, oczekiwania.

Z początkiem drugiego aktu nastrój się zgęszcza. W izbie zjawia się zaproszony Chochół. Widzi go na razie tylko usypiające dziecko, córeczka gospodarzy — pod koniec dramatu zobaczą go już wszyscy zebrani. Zapowiada, że przybędą tu nowi goście: „co się komu w duszy gra, co kto w swoich widzi snach”. Jest już po północy, w przyległej izbie dalej trwa zabawa, ale rozbawienie ustępuje znużeniu i nerwowemu rozdrażnieniu. Ludzie zmęczeni tańcem i alkoholem zaczynają się odłączać od innych, coraz bardziej zajęci własnymi niewesołymi myślami. I kolejnym uczestnikom wesela zaczynają pojawiać się widma. Są z pogranicza majaku i jawy, wyrastają z podświadomości indywidualnej bohaterów,



Anna Mikołajczykówna, żona Włodzimierza Tetmajera
(Gospodyni)

ale stanowią zarazem emanację podświadomości zbiorowej. Wcielają się w postaci-symbole, wciąż żywe w narodowej wyobraźni, obrosłe legendą, popularyzowane przez poezję i malarstwo, a związane bezpośrednio ze sprawą wyzwolenia narodowego. Zjawy to gorzkie i szydercze: demaskują słabość i indolencję zebranych, brak realnego programu walki wyzwoleniczej, poetyczne marzenia bez pokrycia. Przerastają indywidualnością gości weselnych, jak narodowa tradycja przerasta siły zebranych. Być może powinny mieć wymiar kilkumetrowych nadmarionet. A raczej nie, przeciwnie: zjawy są właśnie normalnej ludzkiej wielkości, to tylko uczestnicy wesela nagle przy nich karleją. Wizualnie można by to pokazać jedynie w filmie, nawet teatr lalek nie oddałby narastania takiej zmiany proporcji. Ale może to wszystko nie potrzebne, może wystarcza samo słowo poetyckie, tekst Wyspiańskiego?

Wesele realne staje się teraz tańcem pozorów. Już nie liczą się flirty, sprzeczki, sytuacje, gwar, barwa, śmiechy, ponure rozmyślanie. Istotne jest tylko to, co przyjdzie, co musi przyjść. Godot? Na końcu korowodu zjaw przybywa wreszcie ktoś dawno oczekiwany, choć nikt dotąd nie wymówił jego imienia. To Wernyhora, półlegendarny lirnik ukraiński z XVIII wieku, tradycyjny symbol szlachecko-chłopskiego sojuszu w walce o Polskę niepodległą. Pojawia się Gospodarzowi, ale widzi go już kilka osób, nie jedna. Wręcza Gospodarzowi złoty róg, którego dźwięk poderwie masy do walki; a kiedy odjeżdża, koń jego gubi złotą podkowę. Gospodarz jest pijany, ale róg i podkova nie są przecież złudzeniem. Można je wziąć do ręki, obejrzeć. A zebrani tak bardzo chcą uwierzyć, że doczekali!

Dramat oczekiwania Wyspiański instrumentuje mistrzowsko. Lecz inaczej niż Beckett. Rozpisał przecież ten dramat nie na duet dwóch włóczęgów, ale na tłum, na wielką orkiestrę. Dlatego temat czekania zadźwięczy najpierw przelotnie i półzartem w wesołym allegretto pierwszego aktu, potem już serio powraca w partiach poszczególnych instrumentów,

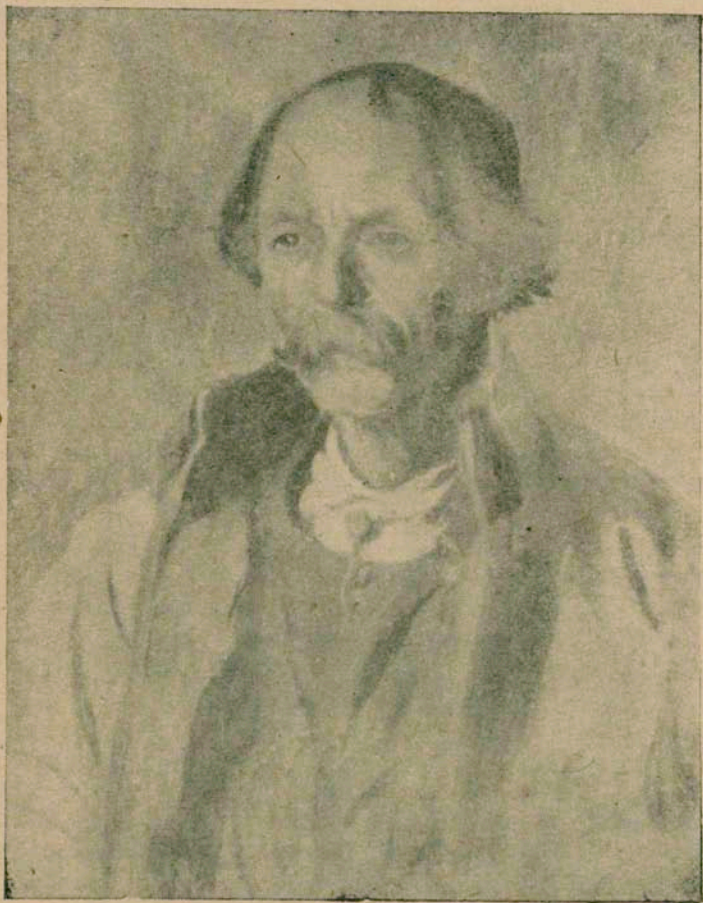


Błażej Czepiec (Czepiec w „Weselu”) z żoną

wreszcie całą orkiestrę ogarnie. I dlatego Godot Wyspiańskiego — inaczej niż Godot Becketta — przybywa jednak na scenę. Musi scalić wędrujący kapryśnie temat oczekiwania w kulminacyjne orkiestrowe tutti. Ale przecież Godot Becketta także już kiedyś przyszedł, jeśli wierzyć obu włożegom. Tylko teraz nie przychodzi.

„Teraz” u Becketta to cała sztuka. U Wyspiańskiego to właśnie owo tutti: akt trzeci. Wernyhora kazał zebranim czekać na znak wybuchu powstania. Noc przesila się w ranek, wszyscy są senni, ale coraz podatniejsi na zbiorową psychozę. Nadśluchują, czekają. Czekają jak Gogo i Didi: na cud, na wyzwolenie, na Godota. Przecież obiecał, że da znak. Ale znaku nie ma, cud nie następuje. Jest tylko drwina: zamiast Wernyhory powraca Chochół. To on daje znak: tańczcie dalej, „ja muzykę zacznę sam”, przecież to obojętne kto wam zagra, dla was każdy Godot jest dobry, choćby słomiany wiecheć. I znieruchomiały w oczekiwaniu tłum z wolna powraca do swego tańca pozorów. Nie beztroskiego już — monotonnego, mechanicznego, zwolnionego jak w makabrycznym śnie. Ale może kiedyś nadejdzie prawdziwy Godot, cud, przebudzenie?

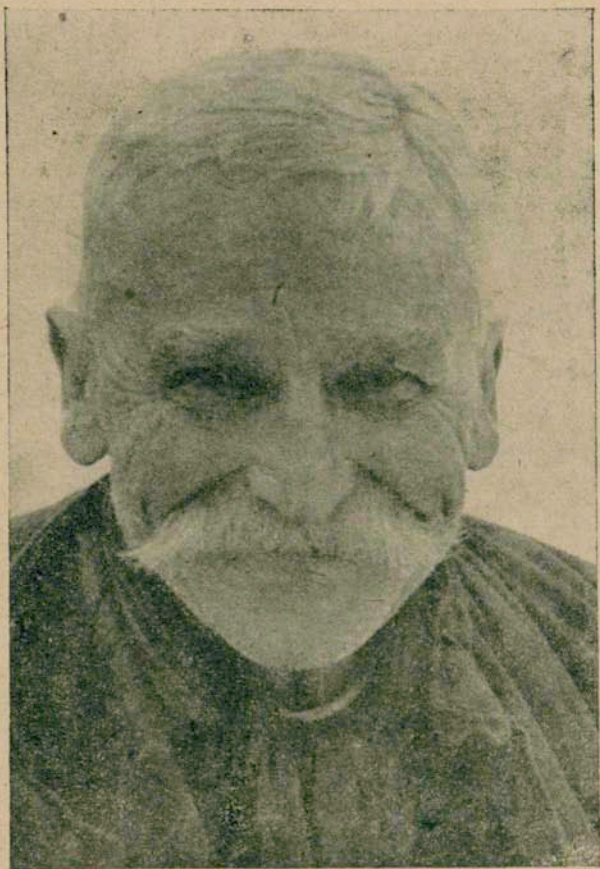
W stosunku do dramatu Becketta „Wesele” znajduje się więc jakby na przeciwległym krańcu tej samej skali. W „Godocie” czeka na cud jednostka ludzka, współczesny Everyman, rozbity na dwie postacie sceniczne tylko po to, by toczył się dialog, nie monolog. Scena jest pusta, przestrzeń nieokreślona, kostiumy szare, nijakie, słowa skąpe, jakby kalekie, zająkliwe, wynajdywanie z trudem i wypowiadanie byle jak. W „Weselu” oczekuje cudu ludzka zbiorowość, konkretna, określona geograficznie i historycznie: tłum postaci, gdzie nie ma głównego bohatera, tłum bajecznie kolorowy, wirujący w ciasnym wnętrzu wiejskiej chaty, roztańczony, poddany rytmowi muzyki. I rytmowi temu poddane jest słowo: wiersz sceniczny, bujny, rozlewny, migoczący to mową potoczną, to patetycznym uniesieniem, to drwiną, to salonowym komplementem, to nastrojową mgłą poezji. Jeśli



Jacek Mikołajczyk (Ojciec) ojciec Marii (Marysi), Anny (Gospodyni) i Jadwigi (Panny Młodej). Portret pędzla Jadwigi Tetmajerówny (czyli Isi, wnuczki modela)

dramat Becketta jest arcydziełem teatralnej ascezy, to dramat Wyspiańskiego jest arcydziełem „théâtre total” (teatru „pełnego — całkowitego” — zużytkowującego w zespoleńiu i sprzęgnięciu wszystkie teatralne środki wyrazu — Red.). A jednak wewnętrzna struktura obu dzieł, ich dramatyczne założenie — są prawie takie same.

Czy to podobieństwo może mieć jakieś znaczenie? Chyba tak. Przez blisko pół wieku „Wesele” uchodziło za dzieło właściwie nieprzekładalne: zbyt polskie, zbyt związane z polską wsią, polską poezją i malarstwem, polską historią polityczną, by cudzoziemiec mógł cokolwiek z niego zrozumieć. Ale czas płynie i coraz inne warstwy „Wesela” wyłaniają się na plan pierwszy. Nie tylko obca publiczność może dzisiaj zrozumieć „Wesele” właśnie poprzez „Czekając na Godota”. Także i dla nas, Polaków, coraz bardziej zacierają się już aluzje literackie i towarzyskie, narodowa symbolika zjaw, pamflet polityczny na konkretne ugrupowania i postawy z lat dziewiętnastych. Coraz częściej sami czytamy „Wesele” poprzez Godota: jako dramat marazmu, niemocy i namiętnego oczekiwania na coś, czego nie będzie. Tak ostatnio czyta „Wesele” Adam Hanuszkiewicz; mówił o tym parokrotnie w publicznych dyskusjach. Czyta jako dramat polityczny oczywiście, nie egzystencjalny, jak u Becketta. Ale wcale nie tylko polski i nie tylko historyczny. Wystarczy zresztą przeglądać w gazetach sprawozdania z posiedzeń Rady Bezpieczeństwa, by pojąć, ile jeszcze małych narodów na świecie żyje w atmosferze czekania na Godota i mechanicznego tańca pod byle muzykę. Dzięki Beckettowskiemu uogólnieniu i dziennikarskim relacjom z różnych stron świata „Wesele” przestaje być dzisiaj sztuką egzotyczną (egzotyczną dla cudzoziemców — Red.). Nabiera — dobrze to, czy źle — treści uniwersalnej. Choć nie wszystkich na szczęście dotyczy.



Kasper Czepiec (Kasper w „Weselu” — syn Błażeja Czepca wójta). Zdjęcie z 1955 roku. (Fot. S. Senisson)

(Szkic ten, opublikowany w „Dialogu” nr 4/1966, pisany był na użytek czytelników i widzów zagranicznych, w związku z występami warszawskiego Teatru Powszechnego w Londynie. Zawiera jednak tak doniosłą z perspektywy dzisiejszej interpretację „Wesela”, tak klarowną przy tym i przekonującą ekspozycję treści i budowy dramatu, że artykułem Puzyny uważamy za stosowne zamknąć pomieszczone w tym programie materiały krytyczne. *Redakcja*).



Jan Mikołajczyk z żoną i wnuczką; družba na weselu Rydla,
a w dramacie Jasiek, który zgubił złoty róg. Zdjęcie z 1955 r.
(Fot. S. Senisson)

Stanisław Wyspiański

NIECH NIKT NAD GROBEM MI NIE PŁACZE...

Niech nikt nad grobem mi nie płacze
krom jednej mojej żony,
za nic mi wasze łzy sobacze
i żal ten wasz zmyślony .

Niech dzwon nad trumną mi nie kracze
ni śpiewy wrzeszczą czyje,
niech deszcz na pogrzeb mój zapłacze
i wicher niech zawyje.

Niech kto chce grudę ziemi ciśnie,
aż kopiec mnie przywali.
Nad kurhan słońce niechaj błysnie
i zeszlą glinę pali.

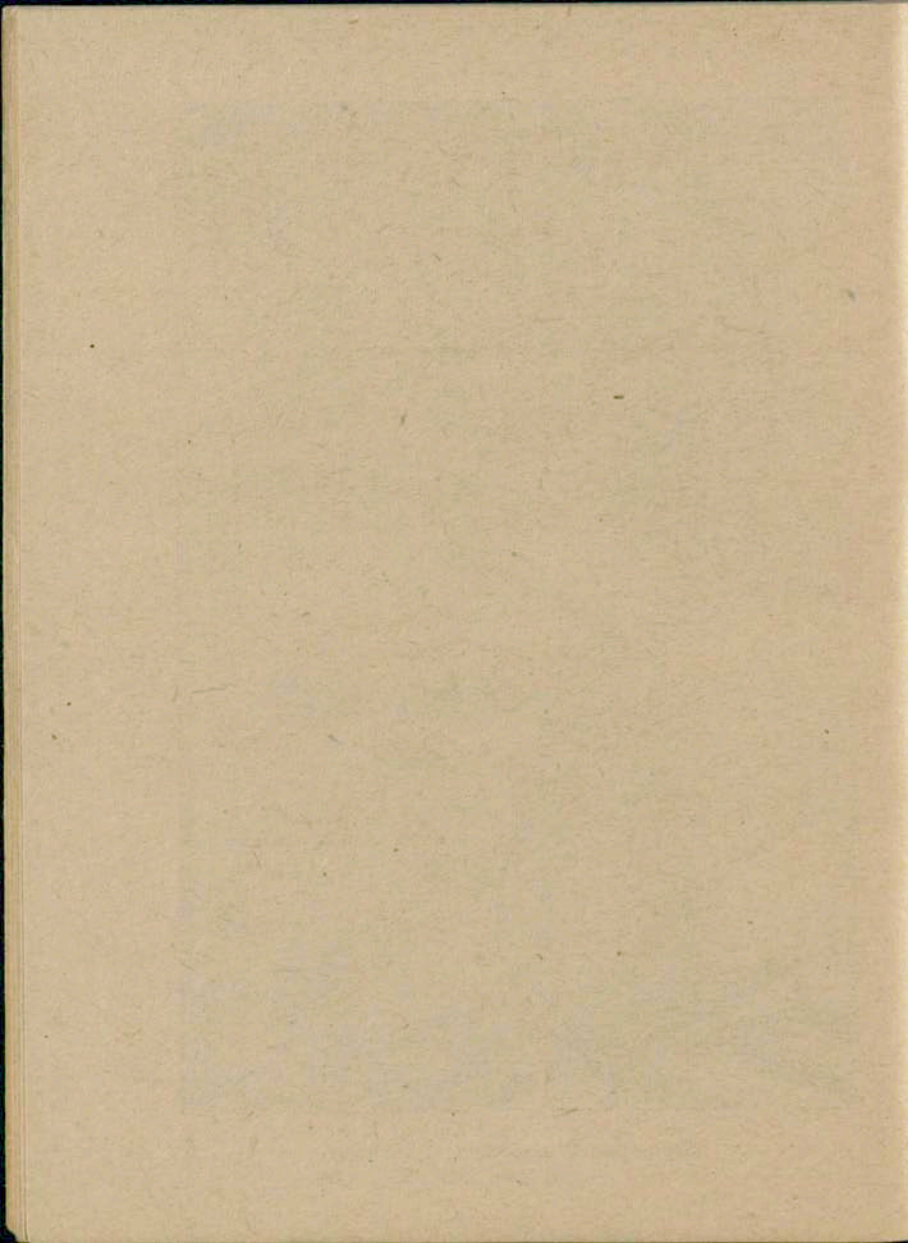
A kiedyś może, kiedyś jeszcze,
gdy mi się sprzykrzy leżeć,
rozburzę dom ten, gdzie się mieszcze,
i w słońce pocznę biec.

Gdy mnie ujrzycie, takim lotem,
że postać mam już jasną,
to zawołajcie mnie z powrotem
tą mową moją własną.

Bym ją posłyszał, tam do góry,
gdy gwiazdę będę mijał —
podejmę może po raz wtóry
ten trud, co mnie zabijał.



Stanisław Wyspiański: Chocholy



Cena zł 3,—

ARCHIWUM

Państwowego Teatru Dolnośląskiego
w Jeleniej Górze

Nr.: 265