



1. Na pierwszym planie Włodzisław Saar (Czepec) i Andrzej Szajewski (Kasper), w głębi — Arkadiusz Bazak (Dziennikarz), Wojciech Ziętański (Pan Młody), Leszek Herdegen (Poeta), Karol Podgórski (Nos), Stefan Szramel (Kuba), Kazimierz Witkiewicz (Gospodarz), Leszek Kubanek (Ojciec), Andrzej Mrowiec (Jasiek). 2. Scena zbiorowa, pośrodku Leszek Herdegen (Poeta) i Maria Nowotarska (Maryna)

„GDZIE ŚWIATŁA GOTOWEGO BRAKNIĘ...”

LEONIA JABŁONKÓWNA

Teatr im. Słowackiego w Krakowie: **WESELE** Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria: Lidia Zamkow, scenografia: Lidia Mintcz i Jerzy Skarżyński, muzyka: Stanisław Radwan, choreografia: Zofia Węclawówna. Premiera 27 marca 1969 r. (fot. W. Płewiński)

W programie *Wesela*, wystawionego obecnie na scenie Teatru im. Słowackiego, reżyserka, Lidia Zamkow, w obszernym szkicu wyjaśnia swoje stanowisko wobec utworu i daje ogólny zarys swojej koncepcji realizatorskiej. W tej wypowiedzi autorka wielokrotnie zaznacza swój wielki kult i pietyzm dla Wyspiańskiego, dla jego twórczej myśli i prekursorstwa jego dramaturgii. Ale nagle zamieszcza *passus*, który właściwie podważa wszystkie te zapewnienia i całkowicie dezorientuje czytelnika co do istotnych jej zamierzeń i poglądów. Oświadcza mianowicie: „Nie można słusznie i dialektycznie teoretyzować na temat jedności treści i formy, a następnie współczesne treści wtłaczać w formy

Kazimierz Witkiewicz (Gospodarz) i Katarzyna Meyer (Gospodyni)



zastane. Trzeba własnej organizacji tekstu i własnego obrazowania”.

O ile pierwsza część tego twierdzenia wydaje się najzupełniej słuszna, o tyle druga zdumiewa i wprawia w stan niepewności. Jest w tym jakaś podstawowa sprzeczność. Jeśli bowiem nie należy „wtłaczać” współczesnych treści w formę „zastaną”, to jak z tym połączyć „własne obrazowanie”? A cóż stanowi samą istotę, samą esencję tworu poezji — a takim jest chyba *Wesele* — jeśli nie obrazowanie? Jakże w ogóle wydobyć z dzieła poetyckiego jego „treść” inaczej niż przez „formę” — formę tego dzieła oczywiście — czyli właśnie przez obrazowanie? Przecież obydwie te elementy wiążą się z sobą integralnie, tworzą związek organiczny; na tym właśnie polega istota poezji — w przeciwieństwie do dzieła naukowego, czy ostatecznie do prozy (i to też nie zawsze). Są to prawdy oczywiste, trudno przypuszczać, by autorka o nich zapomiała; można więc tylko suponować, że użyła niezręcznego sformułowania.

Niestety, przedstawienie wykazuje, że reżyserka nader trafnie potrafi wyrazić swoje zamysły i ująć je w ścisłe definicje. Nie pióro ją tym razem zawiodło...

Rzadko w istocie zdarza się spektakl o tak uderzających sprzecznościach. Spektakl odznaczający się tytuł walorami widowiskowymi, tak fascynujący dynamiką i czysto teatralną ekspresją w poszczególnych sekwencjach, a zarazem tak wyzbyty siły dramatycznej i wewnętrznego napięcia w przebiegu ogólnym; tak bezwzględny i rygorystyczny w narzucaniu logicznego porządku kapryśnym meandrom imaginacji autorskiej, a tak w rezultacie bezładny i niejednorodny w stylu. Z taką zajadłością niweczący wszelkie elementy fantastyki, wszelki ślad symbolu, literackiej przenośni, każdą metaforę poetycką sprowadzający na grunt prozaicznej „prawdy życiowej” i logiki racjonalistycznej — a w końcu urwikłany w sieć sztucznie spreparowanej, mętnej i właśnie irracjonalnej metafory. Spektakl pełen znakomitych osiągnięć, przede wszystkim aktorskich, ale także i reżyserkich — w ujęciu poszczególnych obrazów, w rytmie dialogów, w charakterystyce postaci, w rozwiązaniach sytuacyjnych; a jednak w sumie chybiony, niekonsekwentny i, co najgorsze, fałszujący największe arcydzieło dramaturgii polskiej powstałe w XX wieku.

Początek przedstawienia nie nasuwa jeszcze tak ciemnych horoskopów: akt i jest stosunkowo zwarty i jednolity, jasno tłumaczący koncepcję realizatorską. Jest to koncepcja

realistyczna, zmierną ku podbudowaniu każdej sytuacji, każdego akcydensu tzw. prawdą życiową. Odbija się to zarówno w scenerii, jak w charakterystyce postaci, w ich zachowaniu się, w ich wzajemnych relacjach.

Z podniesieniem kurtyny kolorowy, szalejący w wirze tanecznym tłum wypełnia scenę: kierezyje, pawie pióra, kraśne wstążki, połyskujące cekinami gorsety, poprzątkane czernią fraków i surdutów; druzbowie, drużyny, parobcy, młodzież z miasta, pany chłopcy, chłopcy pany, cały świat zaczarowany. Ale „zaczarowany” tylko w rozhasaniu, przez krótki moment tanecznego szaleństwa, zaraz potem ukazujący swoje bardzo przyziemne korzenie, swoją twardą i konkretną strukturę. Kiedy barwny, szumny korowód, rozsypuje się, wybiega ze sceny — odsłania się przed nami obszerna izba. Wnętrze ni to gospodarzkiej zagrody, ni to dworku wiejskiego, rozplanowane dość wiernie według didaskaliów autorskich, choć pozbawione wszelkich elementów „plotki o Weselu”, wyzbyte akcesoriów związanych z określoną, przechowaną w anegdocie biografią bohaterów. A więc żadnych wizerunków na ścianach, żadnych świętych obrazów czy matejkowskich płócien, żadnych rekwizytów przypominających o malarskiej profesji pana domu. Zagroda, jakich tysięcy można w Polsce znaleźć, w której spotykają się „sami swoi, polska szopa” powszednia i powszechna, zlokalizowana jednak historycznie i środowiskowo; secesyjne toalety towarzystwa miastowego, folklor krakowski w strojach chłopskich.

Scenografia utrzymana w stylu realistycznym, w szczegółach nawet naturalistycznym. Izbę przecina w poprzek wielki stół, zastawiony jadłem, butelkami z alkoholem: „zastaw gospodarski”, który odgrywa zasadniczą funkcję w widowisku; wokół niego koncentrują się niemal wszystkie kluczowe sceny tego aktu, przy nim gromadzą się wciąż uczestnicy wesela, raz po raz coś pojadając, częstogęsto zaglądając do kieliszka. Reżyserka odrzuca konwencję „szopkową”, podkreśla nieustannie autentyzm życiowy akcydensów akcji. Dwuosobowe dialogi przebiegają często w obecności osób trzecich, czasem nawet wobec wielu zebranych. Już na samym wstępie, po zejściu tańczących ze sceny, okazuje się, że za stołem siedzi grupa osób — stateczniejszych, czy może bardziej skorych do wypitki. Wśród nich, wyeksponowany już teraz, wyblady, z przepicia Nos (Karol Podgórski), snujący swoje bełkotliwe dywagacje o długim włosie Morawianki — dywagacje, które



1. Scena zbiorowa, pośrodku Aleksandra Górska (Zosia), Andrzej Szajewski (Kasper), Krystyna Hanzel (Haneczka), Andrzej Mrowiec (Jasiek). 2. Scena zbiorowa, pośrodku Nina Skołuba-Szmidt (Panna Młoda) i Wojciech Ziętarski (Pan Młody)

w różnych fazach fety weselnej będą powtarzać się coraz to nawracającym refrenem.

Nie tylko zresztą Nos wprowadzony jest już w ekspozycji, ale i wszyscy inni bohaterowie sztuki; także i ci, którzy w tekście oryginalnym pojawiają się dopiero w następnych aktach; np. Marysia i Gospodyni (tutaj, w tej pierwszej części wmontowana jest ich piękna scena we trójkę z Jagusią z aktu III) a także Isia, która już teraz coraz to płacze się wśród weselników, otoczona przy tym jeszcze gromadką dzieciarni. W następstwie okaże się, że ma to swoje bardzo istotne uzasadnienie w całej koncepcji reżyserskiej.

Cały ten akt utrzymany jest w tonacji zjadliwego sarkazmu, a nawet szyderstwa. Wszystkie wewnętrzne antynomie dramatu, — społeczne, ideologiczne, moralne — które w tekście odsłaniają się stopniowo, w miarę rozwoju akcji, tutaj ukazane są od razu, w jaskrawym świetle. Linia podziału między inteligencją i „ludem” rysowuje się ostrym konturem, nie pozostawia miejsca na żadne złudzenia. „Wyście sobie, a my sobie” — prawda, która u Wyspiańskiego ujawnia się z wolna, której większość bohaterów na początku jeszcze sobie nie uświadamia, albo stara się o niej zapomnieć, tutaj od pierwszej chwili bije w oczy. Nie tylko sceptyczny, cyniczny, bezwzględny w swym egoizmie Poeta (znakomity zresztą Leszek Herdegen), ale i Pan Młody (Wojciech Ziętarski) zdradza głęboką niechęć, rzec by można nawet — awersję do ciemnego zbiorowiska chłopskiego; awersję wyrosłą z głębokich urazów, z doskwierającego wciąż wspomnienia strasznej rzezi galicyjskiej. Wyrosła zresztą nie tylko stąd; jest w niej także rys przyrodzonej wzdury dla „innych”, rys pychy i wyniosłości. Ten Pan Młody nie tylko niczym nie przypomina swego Rydlowskiego pierwowzoru, ale stanowi wręcz jego przeciwieństwo; zniechęcony do życia, pełen kompleksów, ozywający się tylko pod wpływem podniecenia erotycznego; chwilami wydaje się, że skoło tylko prześpi się raz ze swoją Jagą, będzie miał jej dosyć i zacznie się rozglądać za nowym obiektem. Właściwie tylko Gospodarz (w doskonałej interpretacji Kazimierza Witkiewicza), ukazany tu jako prostoduszny, może i zany, ale nie grzeszący inteligencją brat-lata, zapalczywy, z sercem na dłoni i z permanentnym szumem alkoholu we łbie — tkwi niezmiennie w złudzeniach i naprawdę wierzy, że „chłop potęgą jest i basta”.

A chłopci ze swej strony także żywią głęboką nieufność, wzdurę, a nawet wrogość do „miejscowego państwa”. Antagonizmy uwidoczniają się przy każdej okazji, nie widać nawet próby jakiegos ich kłajstrowania. Przebijają to nawet w relacjach parobczaków i paniątek z miasta; nie ma porozumienia, skoro tylko pryśnie moment przelotnego zamknięcia zmysłów, przelotnej zachcianki erotycznej. „My jesteśmy tacy przyjaciele, co się nie lubią” — ta trzeźwa sentencja Żyda dotyczy nie tylko jego stosunku do Pana Młodego;

rozciga się właściwie na wszelkie międzyludzkie relacje.

To skomasowanie wszystkich faz konfliktu, który u Wyspiańskiego rozkłada się na trzy akty, wyeksponowanie ich od razu, w zagęszczeniu, dotyczy nie tylko spraw ogólnych, lecz także indywidualnych, psychologicznych. U Wyspiańskiego proces psychicznego dozrzwania każdego z bohaterów rozwija się na oczach widzów; każdy z uczestników dramatu stopniowo, krok za krokiem dochodzi do uświadomienia sobie własnych kompleksów; bolesny cierń, jaki każdy z nich nosi w duszy, nie ujawnia się zrazu; wyrwie się na powierzchnię, przedrze skorupę wygodnictwa, lenistwa myślowego, infantylizmu, tchórzostwa dopiero pod wpływem katalizatorskiego działania „seansu duchów” w akcie II. Ale to ujawnienie przynosi prawdę bolesną i twardą; trzeba wielkiej odwagi, wielkiej siły moralnej, wielkiego charakteru, by taki ciężar podźwignąć, by spojrzeć w oczy prawdzie o sobie samym i wyciągnąć z niej konsekwencje w postępowaniu. Bohaterów *Wesela* nie stać na taką postawę, na podźwignienie ciężaru tej prawdy; dlatego każdy z nich spycha ją czym prędzej w głąb podświadomości, „usypia duszę swą biedną” i zapada znów w sen letargiczny pod takt chocholej muzyki. Cały ten proces psychiczny ukazany jest w *Weselu* in statu nascendi; na tym przecież polega dramatyzm tej genialnej sztuki.

W przedstawieniu ta dramatyczność się zatracza, bo wszystkie antynomie zarysowują się od razu; niemal każda z głównych postaci — z wyjątkiem Gospodarza — już na samym wstępie obnaża się przed widzem — i nie tylko przed widzem, ale przed sobą. Jeżeli idzie o zasadniczy problem moralny i społeczny, to właściwie wyczerpuje się on już w akcie I; w takim ujęciu to, co później nastąpi, będzie już tylko ilustracją, teatralnym efektem urwidoczniającym stan rzeczy znany już z ekspozycji.

Trzeba jednak przyznać, że ten akt I, jako pewna zamknięta całość, poprowadzony jest znakomicie, w ostrym, podniecającym rytmie, porażając nas specyficznym czadem — wprawdzie nie czadem poezji, ale czadem dobrego teatru. Rolę się tu od świetnie zagranych ról. Poza wymienionymi już, trzeba tu wspomnieć przede wszystkim Pannę Młodą Ninę Skołuba-Szmidt, ujmującą prostotą i filuterynym zalotnym wdziękiem; pogodną, przeświebloną jakimś blaskiem wewnętrznym Gospodynię Katarzynę Meyer (ewokującą bardzo pięknie różne transpozycje *Macierzyństwa* w obrazach Wyspiańskiego); świetnie utrzymaną w stylu, pełną grandezzy i pobłażliwej wyrozumiałości, a przy tym wcale inteligentną Radczynię Marię Malickiej; soczystą Kliminę, Helenę Chanieckiej; rubasznego, zadziernego Czepca Włodzimierza Saara; znakomity duet Mariana Cebulskiego (Ksiądz) i Romana Stankiewicza (Żyd).

Lecz nade wszystko zachowuje się w pamięci kreację młodej aktorki, Teresy Budzisz-

-Krzyżanowskiej. Jej Rachel jest zupełnie odmienna od wszystkich znanych z tradycji scenicznych wzorców tej postaci. Nie jest to ani egzaltowana snobka, ani sawantka, ani wyrafinowana „inspiratorka wielkich skal”; jest uroczą, głęboko czującą dziewczyną, noszącą w sobie zaród prawdziwej, nieklamanej poetyczności; jest uosobieniem kobiecego czaru, tkliwości, tęsknoty. Ta Rachel mogłaby naprawdę ożywić martwy krzak róży... Ale jej na to nie pozwolą.

Przychodzi akt II; „wielka na dusze obława”, bezlitosna inkwizycja. Tortura snu, który wymusza zeznania, zniewala każdego — „czy to kapcan, czy to pan” — by wyjawiał, co mu w duszy gra.

Najpierw Isia; ale Isi sen się nie ima, okazuje się najbardziej trzeźwą i praktyczną osobką na tym weselu: Isia po prostu była świadkiem, jak dorośli wykrzykiwali coś dla żartu w stronę chochoła za oknem i teraz sprytnie wykorzystuje ten motyw dla ukoleśniania niemowlęcia, które matka powierzyła jej pieczy. Isia przejmuje tekst Chochola i usypia nim dziecko niby kołysanką. Może to właśnie w duszę tego niemowlęcia zapadnie motyw chochoła i w jego podświadomości ożyje? Bo poza tym nie ma go w dramacie, został skazany na banicję. A więc, myślimy sobie, jest to inscenizacja, w której „własne obrazowanie” reżysera znajdzie dla siebie odrębny, całkowicie obywatelający się bez metaforycznych „uosobień” klucz interpretatorski.

Ale nie; bo już za chwilę materializuje się senne widzenie Marysi; pojawia się Widmo, odbywa się taniec miłosny z umarłym (trzeba tu zresztą zaznaczyć, że scena ta jest znakomicie poprowadzona, nareszcie pozbawiona tradycyjnie żałośliwej i monotonnej nuty, którą, nie wiedząc czemu, stale się jej nadaje; nareszcie Marysia — Maria Kościalkowska rozgrywa ją tak jak trzeba, pełna miłosnego żaru i uniesienia; tu właśnie mamy przykład świeżej i twórczej, przelamującej tradycyjny stereotyp interpretacji). A więc widocznie tylko Isia została wyjęta spod ogólnego prawa?

I znowu zaskoczenie: bo Dziennikarz (Arkadiusz Bazak) obywa się bez Stańczyka; ma wprawdzie widzialnego partnera, ale wielokrotnionego, uosobionego aż w trzech postaciach swoich sobowtórów; tylko że są oni milczący, Dziennikarz sam się przed nimi spowiada, oskarża (mówiąc tekst i swój, i Stańczyka), sobowtóry tylko w milczeniu wykonują dokoła niego sztywne obroty. Znow zatem odmienny klucz interpretacyjny, znow inna maniera stylu, tym razem ekspresjonistyczna.

Ale amplituda wahań tej huśtawki wciąż się powiększa. Dla odmiany Poeta w ogóle nie przeżywa żadnej udręki sennej, nic mu się nie zdwiduje, po prostu „dramat układa”, mozołąc się na naszych oczach nad znalezieniem odpowiednich rymów i figur poetyckich dla jakiegos sztuczki o czarnym rycerzu. Sądząc po jego zabiegach, nędzny z niego



1. Na pierwszym planie Arkadiusz Bazak (Dziennikarz). 2. * * * (Weselnik), Andrzej Szajewski (Kuba), Włodzimierz Saar (Czeplec), Maciej Nowakowski (Wojtek)

wierszorb; brak mu koncepcji myślowej, brak nawet wprawy w rzemiośle literackim... I znów inna metoda „obrazowania”: Dziad (Jerzy Sagan) rozładowuje swój „kompleks Szeli” sam stając się na chwilę Szelą. Trzeba zresztą przyznać, że kiedy pokurczony, zgięty w pałak, zniedołężniały kaleki starowina unosi się nagle, urasta w potężnego chłopca i chrypi: „Chce mi się tu na weselu żyć, hulać, pić!” — ma to przejmującą wymowę i jest świetnym efektem teatralnym. Ale jaką myśl wspólną wyrażają te tak rozbieżne sekwencje? Nie stają się przecież odzwierciedleniem owej walki wewnętrznej, owego bolesnego zmagania się z tym, co uśpione drzemie w człowieku; stają się po prostu ilustracją — czasem mniej, czasem bardziej udaną — pewnego stanu psychicznego, pewnie cechy danego osobnika, którą przeważnie mieliśmy już możliwość poznać uprzednio, w pierwszej części widowiska.

Lecz oto zbliża się sekwencja najważniejsza, obraz najbardziej wieloznaczny, moment szczytowy tego aktu: zwid Gospodarza. Pojawia się widomie? Czy też Gospodarz znów poprowadzi „monolog wewnętrzny”? Czy reżyserka posłuży się tym razem metaforą autora, czy zaskoczy nas nowym przejawem własnej inwencji i zdobędzie się na jakąś nieoczekiwaną, wymyślnie „uprawdopodobnioną życiowo” transkrypcję symbolu?

Ani jedno, ani drugie. Przybył Gość do Gospodarza: szary czelczyna, którego ogładamy tylko od tyłu, wygłaszający swój tekst na jednej monotonnej nucie. Pozbawiony uroków malowniczej tajemniczości, ale nie okupujący tego precyzją wyabstrahowanej myśli. Co ta figura oznacza? Nie jest, rzecz prosta, Wernyhorą matejkowskim, bo ta realizacja zrywa przecież radykalnie z wszelką „matejkowszczyzną”. Ale kimże jest w takim razie? Złudą zrodzoną z pijackiego zamroczenia? Ależ to chyba wynika z całą oczywistością z samego kontekstu dzieła. Rzecz tylko w tym, że Gospodarzowi jawi się on właśnie jako Wernyhora, jako pełen dostojęstwa „Pan-Dziad z lirą”. Jedno więc z dwojga: albo należy go tak właśnie pokazać — albo nie pokazywać zupełnie. Jeśli bowiem tak bardzo należy się wystrzegać wszelkiej symbolistyki, jeżeli trzeba aż tak bardzo dbać o to, by naiwni prostaczkowie na widowni nie uwierzyli — broń Panie Boże! — w realność „duchów”, to nie wolno ich w ogóle ucieleśniać. Nie w tym rzecz przecież, że wygląda on inaczej niż to się zdaje Gospodarzowi, lecz że w ogóle nie istnieje. Jest wytworem czystej imaginacji.

Różnica polega na tym, że Wyspiański te twory imaginacji uosabia według swojej zadziwiającej, niepowtarzalnej poetyki; reżyserce ta poetyka nie odpowiada, przekłada nad nią własne „obrazowanie”. Co kto woli. Ja wole Wyspiańskiego.

Ale szczyt zamieszania następuje w finale. Zgodnie z oryginałem cały ansambl uległ niesamowitej magii, zastygł w oczekiwaniu na zjawienie się Archaniola, na cud złotego rogu. Prawdę mówiąc, trąci to jakąś przestarzałą symboliką; jakże, wszyscy razem popadli w katalepsję? Także i zdeklarowani

sceptycy — Poeta, Pan Młody? A więc może jednak, w finale, własne obrazowanie Wyspiańskiego doczekało się rehabilitacji? Próżne nadzieje: gdy oszalały z niepokoju i trwogi Jasiak (Andrzej Mrowiec) daremnie usiłuje powołać skamieniałych do życia, do rzeczywistości, z opresji ratuje go zbawczą radą... Isła. Isia, wyspana, zakręcająca warkoczyki, doskonale rzeczywista i trzeźwa, obejmuje funkcję Chochola. No, bo przecież

chodzi o prawdopodobieństwo życiowe; przecież słomiane straszdyło wymyka się rygorom logiki racjonalistycznej. I w imię tej logiki, w imię prawdy życia, Isia wdrapuje się na skrzynię, imitując grę skrzypeczek na kawałku drewna i zabawia się naśladowaniem piania koguciego. Pod wpływem tej muzyki — zapewne także w imię owej prawdy życiowej i nieublaganej logiki — cały tłum, połączony w śnie kataleptycznym, formuje się w pary, które obracają się w koło, a za chwilę w polonezowym szyku szumnym korowodem przemierzają scenę. A więc jednak — metafora. Tylko — co ona oznacza? W jakim związku zostaje z całością utworu?

Przypomina się *Rzecz o wolności słowa* Norwida i jego samotna, heroiczna walka o prawo autora do własnej wizji, walka o nie-naruszalność Słowa. To słowo „jako przez czasy wszystkie w sposób wieloraki cierpiało ucisk” — tak i dziś podlega bezustannym przeinaczeniom, traktowane z lekceważącą pychą przez tych, co czują się powołani do naprawiania jego rzekomych błędów i rozjaśniania jego „ciemności”.

Aż śmiech bierze (...)

Przyznawać autorstwo komu? — pieśni echom!
I dowiedzieć się, ile wiadomość jest nowa,
Ze nie są jednym słowem dwa odmienne słowa,
Ze przepisarz, opisarz, spisowacz,
stenograf, To nie autor!...

Niewiele się, jak widać, zmieniło od czasów Norwida. Przynajmniej w teatrze.

LEONIA JABLONKÓWNA

Kajzar, Szajna i Wyspiański

Teatr Współczesny im. Wiercińskiego we Wrocławiu: BOLESŁAW ŚMIAŁY Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria: Helmut Kajzar, inscenizacja plastyczna: Józef Szajna, muzyka: Andrzej Żarycki, układy ruchowe: Stanisław Brzozowski. Premiera 14 marca 1969 r. (fot. G. Wyszomirska)

W roku jubileuszowym autora *Wesela* zmierzył się z jego twórczością także reprezentant najmłodszego pokolenia naszych reżyserów, Helmut Kajzar. Zmierzył się z Wyspiańskim nie tym najlepszym, najbardziej niewątpliwym, ale z Wyspiańskim specyficznym, trudnym, nasuwającym wiele kłopotów i wątpliwości — Wyspiańskim z *Bolesława Śmiałego*. Sprawa stała się niezmiernie interesująca nie tylko ze względu na wynik, ale też na sam stosunek młodego reżysera do autora i utworu.

Kajzar zamieścił w programie szczerze wyznanie: „Prawie wszystko, całe moje doświadczenie różni mnie od Wyspiańskiego, każe mi być wobec niego obcym. Jego teatr to panoptikum, gabinet osobliwości.” Po takich oświadczeniach można było oczekiwać rzeczy jak najgorszych, albo bardzo osobliwych. Może to i paradoksalne, ale nic podobnego nie nastąpiło. Kajzar zaczął samodzielnie, inteligentnie i przenikliwie odczytywać utwór. Szukać jego filozofii, jego sensu — nie poza nim i nie poza Wyspiańskim, ale w nim samym, w „siatce pojęć” Wyspiańskiego, w jego ideach i metafizycznych symbolach. Odrzucił gąszcz interpretacji i komentarzy. „Praktycznym wyjściem z tej gmatwaniny pytań — napisał — 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?”

Cóż więc znaczy *Bolesław Śmiały* w tym przedstawieniu? Nie jest sztuką historyczną naświetlającą i oceniającą polityczny konflikt króla Bolesława i biskupa Stanisława w XI wieku. Nie jest sztuką historiozoficzną, ani polityczną. Bo nie jest nią przecież *Bolesław Śmiały* u Wyspiańskiego. To my, pod wpływem późniejszych badań i interpretacji, przywykliśmy ów konflikt traktować w rzeczywistych kategoriach historycznych, jako starcie władzy duchowej i świeckiej, starcie o cha-

rakterze wyraźnie politycznym. U Wyspiańskiego, który pisał *Bolesława* nie znając jeszcze *Szkiców historycznych jedenastego wieku* Tadeusza Wojciechowskiego, ten konflikt jest właściwie poza historią, traktowany jest nie historycznie, ale w kategoriach etycznych i metafizycznych. Oczywiście można *Bolesława Śmiałego* (i często tak się robi) spreparować historycznie i politycznie, zgodnie z naszą dzisiejszą wiedzą, wyobrażeniami i tendencjami. Tylko że znajdujemy się wtedy zupełnie poza problematyką i myślami, jakie zawarł w tym dramacie Wyspiański.

Maja Komorowska (Krasawica) i Wojciech Zasadziński (Król)

