

Maria Jolanta Olszewska: Lucjana Rydla droga do polskiego Betlejem

Rydel wykonał gest narodotwórczy, a nie narodoburczy. Naród został przezeń utożsamiony z ludem. Rydel nobilituje go, przyznaje mu piastowski rodowód. Czyni go w Betlejem polskim uczestnikiem misterium narodzin Syna Bożego – pisze Maria Jolanta Olszewska w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Wesele i polska forma polityczności”.

*Wstań pieśni, wstań z drgających strun
I dzwoń i dźwięcz;
Przez blask wieczorny złotych łun,
Przez tryumfalne łuki tęcz
Płyn w lazurową nieba toń
I dźwięcz i dzwoń.*

Lucjan Rydel

Tadeusz Boy-Żeleński w swej z założenia anegdotycznej *Plotce o Weselu* (1922) utrwalił postać Lucjana Rydla jako groteskowy pierwowzór Pana Młodego[1]. Doprowadziło to do sytuacji, którą Edmund Jankowski nazwał „zaśmieszaniem” poety[2]. A przecież, na co z kolei zwrócił uwagę Stanisław Pigoń, a czego nie dostrzegł Boy, Stanisław Wyspiański potrafił „dosłuchać się w nim także nuty

głębszej”. Pan Młody przekazuje bowiem kilka ważnych prawd, chociażby w słowach: „Trza by mieć ogromną siłę, / siłę jakąś tytaniczną, / żeby być czymś na tej wadze, / gdzie się wszystko niańczy w bladze”[3]. W tym kontekście wciąż aktualne wydaje się pytanie postawione przez Ignacego Leśniakiewicza: „Co zostało z Rydla”[4]. Według autora artykułu z tej spuścizny zachowało się niewiele, a sam Rydel prezentuje się jako „drugorzędny dramaturg, zapomniany poeta, niedoceniony krytyk i poprawny popularyzator kulturalnej wiedzy”[5]. Czy rzeczywiście ten sąd jest zgodny z prawdą o poecie? Warto bliżej przyjrzeć się jego sylwetce.

Lucjan Rydel (1870-1918) wywodził się ze znakomitej rodziny krakowskiej. Jego ojciec był znanym okulistą i rektorem UJ. On sam był człowiekiem wykształconym: doktorem prawa, pisarzem i publicystą, poetą i dramaturgiem, tłumaczem, historykiem, krytykiem teatralnym, kierownikiem literackim i dyrektorem Teatru im. J. Słowackiego oraz działaczem społecznym. Jedną z jego pasji, było tłumaczenie *Iliady*. Nie ukończył swego dzieła przed śmiercią. Udało mu się jednak w 1907 r. odbyć podróż do Grecji. Plonem tego wyjazdu jest piękne opowiadanie *Ferenike i Pejsidoros* (1909) oraz zbiór szkiców *Z greckiego świata* (1910). Wykłady Rydla o historii i kulturze greckiej, które prowadził właściwie do końca życia w ASP w Krakowie, cieszyły się dużym zainteresowaniem. Był świetnym przewodnikiem po katedrze wawelskiej. Pisał o Wilnie i Warszawie.

W jego dorobku literackim dramat zajął ważne miejsce. Autor *Na marne* wypracował własną filozofię teatru, który traktował jako fundamentalne zagadnienie estetyczne i etyczne. Wyspiański chciał w nim widzieć dramaturga na miarę czołowych dramaturgów europejskich. Pragnął, o czym wielokrotnie wspominał w listach do

Lucjana, aby ten pisał wielkie dramaty. Stało się jednak inaczej. Rydel wybrał własną drogę artystyczną. Początkowo próbował swych sił w dramacie historycznym o wymowie patriotycznej, ale nie były to udane próby literackie[6]. Uważnie śledził przemiany, jakie zachodziły w obrębie współczesnej dramaturgii. Wkrótce podjął trud asymilacji nowych prądów w sztuce europejskiej na gruncie literatury polskiej. Zainspirowany przede wszystkim utworami Maurycego Maeterlincka (*Intruz*, *Wnętrze*, *Ślepcy*), dążył do stworzenia własnego wariantu dramatu symboliczno-nastrojowego. W ten sposób powstała symboliczno-nastrojowa jednoaktówka *Matka* (1891), a wkrótce *Dies irae*. Rydel uczynił te utwory „stylizacyjnym dialogiem literackim”[7], mogącym służyć za przykład realizacji nowych prądów w sztuce. Czytelna ich intertekstualność świadczy o tym, że punkt odniesienia nie stanowi dla nich otaczająca rzeczywistość, tylko kontekst literacko-kulturowy[8].

Kolejne dwa dramaty Rydla, czyli *Na marne* (1895) i *Z dobrego serca* (1897), są świadectwem zmian, jakie zaszły w jego postawie wobec życia. Odszedł od fascynacji dramatem symbolicznym i zwrócił się w stronę realizmu. W tym czasie wzorcem stała się dla niego dramaturgia Gerharta Hauptmanna, którego *Tkaczy* w czasie pobytu w Berlinie najpierw przeczytał, a następnie sześć razy oglądał na scenie. Kolejnych inspiracji dostarczali mu Artur Schnitzler, Georg Hirschfeld i Lew Tołstoj. *Na marne* oparte jest na konfrontacji dwóch postaw życiowych. Major, dawny powstaniec, symbolizuje tradycję patriotyczną, a jego wnuk Adam jest dekadentem, który stracił wiarę w sens życia, co popycha go do samobójstwa. Sztuka ta jest ostrzeżeniem przed biernością i fatalizmem. Z kolei *Z dobrego serca* traktuje o poświęceniu młodej dziewczyny, która po śmierci siostry postanawia wyjść za mąż za dużo starszego od siebie szwagra, aby uratować rodzinę.

Lata 1894–1897 miały dla Rydla szczególne znaczenie. Odbył podróż po Włoszech, w październiku 1894 roku pojechał do Berlina, gdzie spędził pół roku, studiując literaturę i sztukę. Jesienią 1895 r. zamieszkał w Warszawie, gdzie zetknął się ze środowiskiem miejscowej inteligencji. Publikował felietony i artykuły z historii sztuki oraz krytyki literackie na łamach czasopism takich jak „Biblioteka Warszawska”, „Tygodnik Ilustrowany” czy „Gazeta Polska”. Nawiązał znajomości w tamtejszym środowisku literackim. Poznał m. in. Henryka Sienkiewicza i Dionizego Henkla. Aktywnie włączył się w spór pokoleniowy na temat roli sztuki i artysty w społeczeństwie. Za podstawową wykładnię światopoglądową „nowej” literatury Rydel uznał wszechobecny pesymizm i oderwanie od życia, do czego odniósł się m. in. w cyklu felietonów *Mieszaniny artystyczno-literackie* i artykule *Ruch literacki za granicą* (1896) opublikowanym na łamach „Biblioteki Warszawskiej”. Jego recenzja *Melancholików* Elizy Orzeszkowej świadczy, że zaczął skłaniać się ku utylitaryzmowi. W 1896 r. uzyskał stypendium przyznane przez Akademię Umiejętności, dzięki któremu wyjechał do Paryża. Uczęszczał na wykłady w Collège de France, Sorbonie i École des Beaux-Arts. Pracował w Bibliotece Polskiej. Pod wpływem nowych doświadczeń powoli krystalizował się jego nowy światopogląd, o czym pisał w liście z Berlina z 19.01 1894 r. do Konstantego M. Górskiego:

Zdaje mi się, że mnie prawie zupełnie odszedł dekadentyzm lub, może słuszniej powiedzieć, że ja odszedłem od dekadentyzmu. Wyrosłem z tych majteczek. Świeżo czytałem ostatnie Maeterlinckiady i przyszło mi na myśl, że ten poeta niepotrzebnie mizdrzy się do swoich figur i sepleni do nich, jak niańki do małych dzieci[9].

Rydel niestrudzenie szukał własnej drogi twórczej. Znalazł ją dopiero po powrocie do Krakowa, kiedy zakochał się w Jadwidze Mikołajczykównie. Decyzja o małżeństwie została podjęta w sposób przemyślany. Nie wynikała z mody na ludomanie czy artystycznych fantazji, tylko z głębokiej przemiany światopoglądowej poety[10]. W liście do Karola Górskiego z 2 sierpnia 1900 r. tak o tym pisał:

Wiedz tedy, że długo ważyłem w sobie wszystko, że całymi nocami nie spałem wnikając w siebie. Chciałem się zbadać i odpowiedzieć sobie na pytanie, czy piękne tło sielanki w czasie żniwa, urok stroju kolorowego, sama uroda niezwykła, nie mamia mnie i nie oślepiają na stronę wewnętrzną. Czy kochałbym tak samo, gdyby moja narzeczona nie była na tym tle i nie w tym uroku wiejskim przede mną. I o ile człowiek może siebie pociągnąć do odpowiedzi, i o ile może przejrzeć swoją duszę – przejrzałem. Wiem co mnie przykuwa do Jadwisi: Jej dusza. Nie spotkałem nigdzie na świecie takiej dobroci, takiej delikatności uczucia, takiej szczerości i prostoty. Po raz pierwszy byłem traktowany jak człowiek, a nie jako literacka firma. Po raz pierwszy widziałem, że można dbać więcej o to co ja wart jestem, niż to co warte są moje wiersze. Ten cały intelektualizm i dyletantyzm, tak nieznośny zwłaszcza w kobietach, ten snobizm artystyczny – tu nie istnieje. Zbrzydło mi od dawna pinczerowanie po salonach pseudoartystycznych. Mam dość tego najgorszego rodzaju kokietek, które kokietują mózgiem, a zimne są jak żaby za dotknięciem. Ja sam przetworzyłem się wewnątrz do niepoznania. Jestem więcej wart niż dawniej. Zrozumiałem nareszcie, że jest piękność moralna, wyższa nad piękność sztuki, że sam artyzm bez głębokiego podkładu człowieczeństwa jest zimny i pusty. Rozumiesz? Nie mam na myśli literatury moralizującej, tylko mi idzie o człowieka w artyście. Ja dotąd pod względem moralnym

reprezentowałem wartość null. Zdawało mi się zrazu, że sztuka może wypełnić życie w oderwaniu od życia. Teraz wierzę, że z uczuć ludzkich, z ludzkich miłości, z wysiłków moralnych człowieka wyrasta sztuka prawdziwa, o tyle o ile artysta jest człowiekiem[11].

Po ślubie Rydlowie osiedlili się w Bronowicach Małych, a po dwóch latach w Toniach, oddalonych od Krakowa o 7 kilometrów, aby od roku 1912 zamieszkać w domu odkupionym od Włodzimierza Tetmajera. Poeta aktywnie włączył się w życie gromady[12]. Wbrew pozorom nie chodziło o chwilowe zauroczenie wsią „bajecznie kolorową” i ludomańskie zapędy. Pięknym świadectwem pełnego szacunku podejścia Rydla do ludu była jego długoletnia przyjaźń z Antonim Kucharczykiem, znanym *poetą ludowym spod Krakowa*. Rydel uczył go zasad poetyki, wprowadził w krakowskie środowisko kulturalne i utorował drogę do Krakowskiej Oficyny Wydawniczej Friedleina, gdzie w roku 1905 ukazał się pierwszy tomik poetycki Kucharczyka *Blade kwiaty z wiejskiej chaty* w nakładzie 4 tysięcy egzemplarzy. Kucharczyk odwdzieczył się swemu dobroczyńcy, dedykując mu wiersz (*Lucyanowi Rydłowi*).

Autor *Zaczarowanego koła* podejmował wiele inicjatyw społecznych. W wiejskiej szkole wykładał chłopom historię i geografę polską. Uwieńczeniem tych działań stały się broszury historyczne: *Awanturnik XVIII wieku: książę „Denassów”* i *Królowa Jadwiga*; *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej* (1913) oraz podręcznik dla szkół ludowych pt. *Dzieje Polski* (1917). Rydel dawał odczyty po wsiach, zakładał czytelnie i biblioteki. W niedzielne przedpołudnia wypożyczał miejscowej ludności *Krzyżaków*, *Trylogię* Henryka Sienkiewicza, *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska, *Kazania* Piotra Skargi, *Listy* Jana III Sobieskiego z wyprawy wiedeńskiej czy tomiki poezji Jana Kochanowskiego. Nacisk

kładł na wykształcenie w chłopach świadomości historycznej i tożsamości narodowej. Widział dwa sposoby edukowania ludu – pierwszy za pomocą książek, a drugi za pomocą teatru. Chciał zatem „do ludu mówić przez scenę”[13]. Z tego powodu chętnie organizował przedstawienia, w których grali chłopci. W Toniach wystawił m.in. dwa akty *Kościuszki pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca.

Rydel marzył o stworzeniu teatru ludowego z prawdziwego zdarzenia, którego idea wywodziła się z pozytywistycznego programu „pracy u podstaw”. Dał temu wyraz w artykułach *Teatr ludowy (w Sali strzeleckiej)* („Czas” 1900, nr 300-301) oraz w *Teatr wiejski przyszłości* („Przegląd Powszechny” 1903, z. 3, s. 313-338). Rydel uważał, że w organizowaniu teatru ludowego trzeba wziąć pod uwagę mentalność ludu i jego zainteresowania. Wskazywał na atawistyczne przywiązanie chłopów do ziemi i ich konserwatyzm. „Ci ludzie nie na żarty mają religię, ona nie jest dla nich martwą i obojętną formułką”[14]. Wiara polskiego ludu „wbrew pozorom nie jest [...] naiwna, dziecinna, ani salonowa, tylko oparta na szczerzej, głębokiej modlitwie. Ważny jest okres w roku, kiedy chłopci dysponują wolnym czasem, a przypada on na Adwent, Karnawał i Wielki Post. Jest to czas szczególnego skupienia i pobożności, dlatego naturalne wydaje się, że dramat chłopski ze swej istoty powinien być dramatem religijnym. Ten teatr ludowy, podporządkowany cyklem liturgicznym, „musiałby mieć bardzo poważny, wybitnie religijny charakter”[15]. Ponieważ rytm życia na wsi wyznaczają cykl biologiczny, prac na polu i cykl liturgiczny, z tego powodu poeta zaproponował podporządkowany im repertuar. I tak okres śródkowy – od Nowego Roku po Matkę Bożą Gromniczną wypełniałyby jasełka, a na sztuki wesołe – komedie obyczajowe z życia ludu, krotkowile z tańcami i przyśpiewkami byłyby czas od Matki Bożej Gromniczej do Środy Popielcowej. Szczególną uwagę Rydel, świadomy, że w różnych zwyczajach, obrzędach, zabawach ludowych, baśniach i

legendach zawarte są pierwiastki dramatyczne, poświęcił jasełkom, czyli wywodzącym się ze średniowiecza przedstawieniom o Bożym Narodzeniu. Jasełka, „owe najstarsze i najrzewniejsze pomniki ducha narodowego”[16], których nazwa pochodzi od staropolskiego słowa „jasło”, czyli żłób, powinny – według poety – być wyzyskane po literacku. Należy wywieść je z przekazywanych z pokolenia na pokolenie średniowiecznych kolęd i kantyczek. Powinny mieć „miejscowy, swojski, czysto polski charakter”[17], ponieważ – jak pisał – „biblijna Palestyna nie istnieje. Rodzi się tu, między nami, wśród mroźnej polskiej zimy, a Betlejem leży w Polsce, gdzieś w Krakowskiem, Proszowskiem czy w Sandomierszczyźnie”[18].

Ze względu na chłopską wrażliwość i strach przed świętokradztwem, Rydel nie widział możliwości wystawiania Męki Pańskiej w konwencji sztuk pasyjnych z Oberammergau [Misterium Pasyjne w Oberammergau to spektakl wystawiany co 10 lat w bawarskiej miejscowości Oberammergau od 1634 roku, z udziałem lokalnej społeczności – przyp. red.]. Wysoko natomiast ocenił sztuki o charakterze hagiograficznym poświęcone polskim świętym, ponieważ – jego zdaniem – „święci prowadziliby za sobą całą Polskę”[19]. Wskazywał na św. Wojciecha, św. Stanisława, św. Kingę, św. Jana Kantego i św. Józafata Kuncewicza. Poeta doceniał połączenie treści religijnych i historyczno-patriotycznych. Był przekonany, że widzom największą przyjemność sprawiłoby oglądanie na scenie ulubionych świętych, polskich władców, bohaterów narodowych, postaci z legend i baśni. Rydel tłumaczył, dlaczego takie sztuki jak *Kościuszko pod Racławicami* Anczyca i *Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy* Elżbiety Bośniackiej nie nadają się na scenę teatru ludowego. Chłopów nie interesują historie miłosne i obyczajowe, wolą – tego był pewien – bohaterskie pieśni epiczne. Jednocześnie przestrzegał przed wystawianiem w teatrze ludowym sztuk, sprowadzających się do

kaznodziejskich wywodów. „Pod tym względem jest chłop jak każdy inny: lubi, by mu sens, kwintesencję pozwolono wyciągnąć samemu, a nie narzucano mu jej gwałtem”[20]. Rydel twardo obstawał przy sztukach „o szlachebnym, religijnym i bohaterskim nastroju”[21], ponieważ tylko takie mogą zainteresować ludowego odbiorcę, zwłaszcza kiedy

[t]o i wątek tych przedstawień byłyby czerpane wprost ze znanego mu i ulubionego świata podań, wierzeń i legend, które przeważnie nawet są wytworem ludowej wyobraźni. We wszystkich tych tematach tkwi na dnie religijno-patriotyczna myśl, której szerzenie i głoszenie musi być głównym obywatelskim celem zarówno tego teatru, jak wszelkiej innej uczciwej i rozumnej działalności na polu oświaty ludowej[22].

Obszerny fragment artykułu Rydel poświęcił rozważaniom na temat formy dramatycznej. Optował za tekstem wierszowanym, gdyż potęguje on nastrój podniosłości, nadając postaciom scenicznym pewną szlachetność. Doceniał literacką wartość języka ludowego, który jest „przepysznym, staropolskim językiem, stylem żywym, obrazowym i dobitnym, który często jędrnością przypomina Reja, bogactwem i wspaniałością – Kochanowskiego, siłą i prostotą – Skargę”[23]. Rydel podnosił także kwestie praktyczne. Sztuki w teatrze ludowym powinny być wystawiane tanim kosztem. Twierdził, że za bilet chłop powinien zapłacić niewielką kwotę. Aby zapewnić frekwencję na przedstawieniach, najlepiej byłoby dawać je po jarmarkach, odpustach czy w trakcie pielgrzymek do świętych miejsc. Powinny być krótkie, tak aby jednego dnia można było dać ich kilka, co zapewni większą widownię.

Z tych przemyśleń, dotyczących modelu teatru ludowego, powstało *Betlejem polskie*, budowane na fundamencie ludowej pobożności. Sztuka, napisana na prośbę Towarzystwa Kółek Rolniczych, została wystawiona przez Tadeusza Pawlikowskiego we Lwowie 29.12.1904 r., a w roku 1905 w krakowskim Teatrze Ludowym. Z powodzeniem *Betlejem polskie* grano na różnych scenach amatorskich, w tym w Toniach i Bronowicach. Popularność tego tekstu potwierdziło wydanie książkowe *Betlejem polskiego* (1906) z pięknymi ilustracjami Włodzimierza Tetmajera. Rydel musiał zmierzyć się z tradycją szopki bożonarodzeniowej, wywodzącej swą genezę od szopki urządzonej przez św. Franciszka w Greccio (25.12.1223) i podlegającej przez wieki ewolucji pod względem formy i treści. *Betlejem polskie* ma budowę synkretyczną i kolażową. W swej strukturze łączy jasełka, pastorałkę, kolędę, kantyczkę, szopkę, misterium, moralitet i mirakle oraz teatr marionetek w jedną całość, w której można wyodrębnić elementy ludowo-religijne, synkretyczno-folklorystyczne i narodowo-patriotyczne. W jasełkach Rydla Jezus rodzi się na polskiej ziemi, w górskiej szopie, na tle rodzimego pejzażu, wśród ubogiego ludu. Do żłóbka przychodzą pasterze, rzemieślnicy, kobiety, dzieci, wielcy władcy polscy, bohaterowie, obrońcy i męczennicy Ojczyzny. W korowodzie z darami kroczą Piast, Chrobry, Łokietek, Kazimierz Wielki, Jadwiga, Władysław Jagiełło, Zygmunt August, Stefan Batory, Władysław IV, Jan Kazimierz i Jan III Sobieski, a za nimi podążają husarz skrzydlaty, konfederat barski, kosynier, legionista, powstaniec 1863 roku i dzieci z Wrześni. Ten pochód w każdej chwili może zostać powiększony o nowe postacie. Całość przedstawienia kończy chóralny śpiew zgromadzonych na scenie postaci. Na tle dźwięku organów i bicia dzwonów rozbrzmiewa modlitewna prośba o boże błogosławieństwo, co zostało wyrażone za pomocą słów kolędy Franciszka Karpińskiego: „Podnieś rączkę Boże Dziecię, / Błogosław Ojczyznę miłą”. Ta pełna

cudów i dziwów noc narodzenia Pańskiego w Betlejem polskim została połączona z mitem pasyjnym i rezurekcyjnym. W ten sposób Rydel w biblijną historię zbawienia wbudował barwny fresk narodowych dziejów. Posłużył się zakodowanymi w powszechnej świadomości historycznej znakami religijno-patriotycznymi po to, by „«Polska szopa», satyryczny symbol z *Wesela* Wyspiańskiego, odzyskała w *Betlejem polskim* swój pierwotny, ludowo-sakralny sens, wzbogacony przez Rydla znakami historii o wyjątkowej sile wzniecania emocji narodowych”[24].

Fabuła *Betlejem polskiego*, traktująca o narodzinach Jezusa, nakierowana jest na objawienie Tajemnicy, ale również na to, aby „polska chałupa” z *Wesela* odzyskała ludowo-sakralny oraz patriotyczny charakter. Noc wigilijna staje się nocą spełnienia nadziei wolnościowo-niepodległościowych Polaków. Matka Boża Betlejemka przeobraża się w Matkę Bożą Korony Polskiej. W widzeniu Rydla szopa transformuje w Betlejem, czyli święte miejsce, gdzie narodził się Chrystus-Zbawiciel. Co ważne, jest to „polskie” Betlejem: „A to Polska właśnie”[25]. Rydel wykonał zatem gest narodotwórczy, a nie narodoburczy. Naród został przezeń utożsamiony z ludem. Rydel nobilituje go, przyznaje mu piastowski rodowód. Czyni go uczestnikiem misterium narodzin Syna Bożego. Buduje nie tylko mitologię chłopską opartą na folklorze, ale promuje ideę chłopskiego mesjanizmu. W tym widzi źródło narodowego odrodzenia i odbudowanie wspólnoty. „Polska to jest wielka rzecz”[26] – mówi Poeta do Pana Młodego w *Weselu*. W tej świętej dla obu twórców przestrzeni spotkali się Wyspiański i Rydel.

Maria Jolanta Olszewska

Przypisy:

[1] Boy wielokrotnie wyśmiewał Rydla w *Słówkach*.

[2] E. Jankowski, *Rydel: poeta „zaśmieszony”*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 3/2, s. 133–139.

[3] S. Pigoń, „...*Gdzie się wszystko niańczy w bladze*”. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 4, s. 6.

[4] I. Leśniakiewicz, *Co zostało z Rydla*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 27, s. 4.

[5] Tamże.

[6] Tradycje patriotyczne Rydel wyniósł z domu, gdzie kultywowano pamięć o walkach narodowowyzwoleńczych.

[7] L. Tatarowski, *Twórczość poetycka Rydla*, [w:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, Wrocław 1983, s. XI.

[8] Tenże, *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, s. III–XIII.

[9] *Listy L. Rydla do K. M. Górskiego*, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 177.

[10] S. Pigoń, dz. cyt., s. 6.

[11] [cyt. za:] L. Tatarowski, *Wstęp*, s. LXVII.

[12] B. Miszczyk, *Lucjan Rydel – mniej znane karty z życiorysu. Działalność oświatowa*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, Kraków 2007, nr 25, s. 133-140.

[13] L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska, Warszawa 1966, s. 137.

[14] Tamże, s. 142.

[15] Tamże, s. 143.

[16] Tamże, s.144.

[17] Tamże, s. 144.

[18] Tamże.

[19] Tamże, s. 148.

[20] Tamże, s. 152.

[21] Tamże, s. 153.

[22] Tamże, s. 152.

[23] Tamże, s. 155.

[24] L. Tatarowski, dz. cyt., s. LXXVIII.

[25] S. Wyspiański, *Wesele*, akt III sc. XVI, Warszawa 1999, s. 215.

[26] Tamże, akt II, sc. X, s. 126.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
