

Pamiętnik Literacki 2010, 2, s. 233-240



**Jan Błoński, Wyspiański wielokrotnie.
Oprac. i red. M. Borowski, M. Sugiera. Z
franc. przeł. J. i K. Błońscy. (Kraków 2007)**

Tomasz Lewandowski

Jan Błoński, WYSPIAŃSKI WIELOKROTNIENIE. Opracowanie i redakcja Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Wykłady z języka francuskiego przełożyli Janina i Krzysztof Błońscy. (Kraków 2007). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 264.

Wybitni twórcy teatru i dramatu XX stulecia fascynowali Jana Błońskiego już u początków jego aktywności pisarskiej, kojarzonych wtedy i zapewne dzisiaj ze słynną *Zmianą warty* (1961). Tymczasem przed opublikowaniem tego tomu i po jego opublikowaniu

autor portretu „pokolenia 56” miłośnikom teatru przypominał, głównie na łamach „Dialogu”, Luigiiego Pirandella i Jeana Giraudoux. Przybliżał dzieła Michela de Ghelderodego, Jeana Geneta, Eugène’a Ionesco, Antonina Artauda¹, a niektóre – jako admirator Boya, uhonorowanego mianem „Szekspira przekładu”² – przetłumaczył. Toczył też na łamach „Dialogu” (w r. 1958) rozmowy: *Dramat religijny XX wieku* (nr 6), *Sprawy dramatu poetyckiego* (nr 7) oraz *Humor absurdalny w teatrze i w życiu* (nr 8). Później objaśniał świat teatralny Samuela Becketta³. Przez długie lata prowadził studia nad twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza i Sławomira Mrożka, uwieńczone wydaniem prac monograficznych w końcu ubiegłego wieku⁴. Prace o tej „trójce pisarzy” wypełniały w znacznej mierze ów obszar badawczy Błońskiego. Trzeba dodać – nie jedyny.

Miejsce, jakie w tym obszarze zajął Stanisław Wyspiański, nie jest wbrew pozorom marginalne, choć krakowski uczone nie prowadził systematycznych studiów nad jego twórczością, co potwierdza *Notka bibliograficzna* załączona do omawianego tu tomu.

Obecność autora *Wesela* i *Akropolis* można dostrzec w tekstach nie poświęconych artyście bezpośrednio⁵: wiadomo, że utwory sceniczne, sceny, postacie, „skrzydlate słowa” Wyspiańskiego żyją w piśmiennictwie wybitnych jego następców, objętych uwagą badacza. Bywa też tak, że ta obecność daje o sobie znać nawet wówczas, gdy zostaje ukryta między słowami, niewyrażona. Oto jeden z przykładów. Odsłaniając zasadnicze trudności, jakie stoją przed historykami nowoczesnego dramatu, Błoński uwydatnia znamienne prawidłowość: „nigdzie silniej niż właśnie we współczesnym dramacie – nie objawia się dialektyczne napięcie między pragnieniem uniwersalności a dążeniem do odrębności rodzimej (często narodowej), do lokalnego autentyku... W parze dramat–teatr czynnikiem bardziej »kosmopolitycznym« był na pewno drugi, przystępniejszy i poręczniejszy w odbiorze. Dramat zaś odsyłał na ogół do narodowej literatury, wewnątrz tej literatury pozwalał się najlepiej wytłumaczyć (nigdzie nie widać tego lepiej niż w Polsce)”⁶. Nigdzie nie widać tego lepiej niż w twórczości Wyspiańskiego.

Problematyce uniwersalności i rodzimości dzieła poety, z rzadka podejmowanej przez badaczy całościowo⁷, autor recenzowanego tomu nie poświęca osobnego tekstu. Przewija się ona jednak w tych sekwencjach książki, które zmierzają do ustalenia miejsca artysty w ewolucji dramatu i teatru XX w. oraz dotyczą relacji: tradycja–nowatorstwo.

Tom *Wyspiański wielokrotnie* wyróżnia się na tle dotychczasowego piśmiennictwa o artyście osobliwą różnorodnością tekstów i tym, że w wypowiedziach autora zauważalny jest zdecydowany dystans wobec obowiązującej od lat „zmowy czy przynajmniej litur-

¹ J. Błoński: *Michel de Ghelderode*. „Dialog” 1956, nr 4; *Wprowadzenie do Geneta*. Jw., 1959, nr 6; *Balkon, czyli zabójstwo Boga*. Jw., nr 10; *A. Artaud i teatr magiczny*. Jw., 1965, nr 2; *Giraudoux i tragedia*. Jw., nr 3; *Ionesco: genealogia stereotypu*. Jw., 1967, nr 1; *Pirandello: „Zamienione dziecko”*. Jw., nr 6. Zob. też A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*. Przekład i wstęp J. Błońskiego. Warszawa 1966.

² J. Błoński, *Szekspir przekładu*. Wstęp w: T. Żeleński (Boya), *Antologia literatury francuskiej*. W: *Pisma*. T. 14. Warszawa 1958.

³ J. Błoński, posłowie w: S. Beckett, *Teatr*. Przeł. K. Błahij [i in.]. Warszawa 1973.

⁴ J. Błoński: *Od Stasia do Witkacego*. Kraków 1992; *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994; *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków 1994; *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*. Kraków 2000.

⁵ Np. J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*. W zb.: *Przestrzeń i literatura. Studia. Tom poświęcony VIII Kongresowi Sławistów*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 199–201.

⁶ J. Błoński, wstęp w: J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i praktyce scenicznej*. Przekład, oprac. i uzupełnienia M. Sugiera. Wrocław 1995, s. 8.

⁷ Jedyną bodaj publikacją na ten temat jest praca T. Terleckiego *Stanisław Wyspiański: literacki dylemat narodowości i uniwersalności* (w zb.: *Literatura polska na obczyźnie*. Red. J. Bujnowski. Londyn 1988).

gii naukowości”⁸, rozpoczynającej się zwykle od rozbudowanych rozważań na temat: „*de la méthodologie avant toute chose...*” Błoński oferuje czytelnikowi, o którym stale pamięta, różnorodności: recenzję wybranych dramatów w opracowaniu Leona Płoszewskiego i Teresy Podoskiej (1955) ogłoszoną na łamach „Echa Tygodnia” i małą biografię artysty, serię nie zachowanych, niestety, w całości wykładów o twórczości Wyspiańskiego dla studentów slawistyki uniwersytetu w Clermont-Ferrand wygłoszonych w latach 1974–1976⁹, domkniętą przez edytorów szkicem *Wyspiański, Schiller i teatr monumentalny*, znanym dotąd tylko w wersji francuskiej. Kolejne części tomu wypełnione zostały studiami o kompozycji *Akropolis* oraz o projekcie przebudowy Wawelu, a następnie na temat postaci św. Stanisława w twórczości dramaturga i związków Wyspiańskiego z ówczesnym symbolizmem. Część ostatnia to dwa zapisy rozmowy z Konradem Swinarskim przed premierą *Wyzwolenia* w krakowskim Starym Teatrze.

O układzie kompozycyjnym tomu, złożonym z 6 wyodrębnionych działów, symetrycznych wobec siebie i wzajemnie się oświetlających, zaprojektowanym i opracowanym nader starannie przez Mateusza Borowskiego i Małgorzatę Sugierę, przesądziło zatem kryterium genologiczne. Na drugim zaś planie – stosowane zwykle w podobnych wydaniach jako prymarne – kryterium chronologiczne. Dopowiedzmy, że przyjęcie porządku *stricte* chronologicznego wykluczały wyjęte „ze starej szuflady” *inedita*, niektóre o trudnej do ustalenia dacie powstania. Podjęta przez edytorów decyzja jest ze wszech miar trafna. Zapewniła bowiem różnym świadectwom lektury dzieł Wyspiańskiego z lat 1956–1994 funkcjonalność i spójność.

Na przestrzeni tych lat intrygowały Błońskiego dramaty, problemy i kręgi tematyczne – niemal zawsze takie same. Dlatego powtórzeń, nierzadko dosłownych, czytelnik napotka niemało. Tak o tym piszą autorzy edycji w eseistycznym wstępie *Wzory powrotów i powtórzeń*, objaśniając jednocześnie wybór tytułu: „Powracają także dość podobne [...] sądy, analogiczne interpretacyjne propozycje i te same podpowiedzi cennych lektur prac innych badaczy. [...] Wydawało nam się zasadne, by swoistość tej publikacji podkreślić samym tytułem. I stąd właśnie wziął się ów *Wyspiański wielokrotnie*” (s. 14). A zachowanie niemal identycznych fragmentów nie jest jedynie wyrazem pietyzmu edytorów, lecz wynika też w znacznej mierze – tak można rozszyfrować intencje redaktorów – z przesłanek merytorycznych, sugerujących zarazem czytelnikowi ścieżki lektury: „powtórzenie nie musi wcale oznaczać bezdusznego kopiowania [...]. To, co na pierwszy rzut oka zdaje się w tekstach Błońskiego takie samo, za każdym razem pojawia się przecież w innym nieco kontekście, zostaje umiejętnie wykorzystane dla nieco innych potrzeb, jakoś inaczej buduje skrupulatnie zaplanowaną całość. Nawet dobrze znane sformułowania i wykładowe prezentują się wtedy w odmiennym świetle, pokazują pod nie znanym dotąd kątem, składają w zgoła inny myślowy i stylistyczny wzór, który, oczywiście, niesie ze sobą także nowe sensy” (s. 14–15).

Istotnie, z jednej strony Błoński tworzy wzorce powtórzeń w poszukiwaniu nowych tropów interpretacyjnych, których wszakże nie narzuca, lecz poddaje namysłowi czytelnika, z drugiej zaś – to też akcentuje wstęp Borowskiego i Sugierę – z właściwą sobie finezją eseisty i aforysty (ileż jej poświadczeń m.in. na kartach *Wszystkich sztuk Sławomira Mrożka!*) co raz to narusza konwencje gatunkowe, igra ich retorycznymi regułami, aby dla ożywienia swej wypowiedzi, nie zatracając przy tym ani na chwilę jej jasności i prostoty, wyjść na moment z roli recenzenta, autora biogramu czy studium historycznoliterackiego albo wykładowcy. Powtórzmy: uczony pamięta o czytelniku i widzu. Nie adresuje swych tekstów tylko do hermetycznego kręgu znawców, ale też unika skutecznie uproszczeń popularyzatorskich.

⁸ J. Błoński, *Romans z tekstem*. Kraków 1981, s. 7.

⁹ 1 III 1975 uczony pisał z Clermont do przyjaciela (J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*. Wstęp T. Nyczek. Kraków 2004, s. 527): „Musiałem napisać sobie kilkadziesiąt wykładów [...], ze dwieście stron po francusku i zupełnie zardzewiało mi pióro polskie”.

W *Recenzji z 1956 roku* Błoński nie kryje obaw przed prezentacją *Warszawianki*, *Kłótwy*, *Wesela*, *Wyzwolenia* i *Nocy listopadowej*, dzieł tak krańcowo odmiennych, a tym bardziej – przed odpowiedzią na pytanie, co w spuściznie Wyspiańskiego stanowi „część [...] bezwzględnie wartościową dla nas, ludzi żyjących w roku 1956” (s. 27). Wbrew dość powszechnym zachowaniom recenzentów i krytyków nie waha się sądu zawiesić. Odbiorcy byli bowiem pozbawieni stałego kontaktu z Wyspiańskim w dziesięcioleciu 1946–1956; odarte z samodzielności instytucje wydawnicze i teatralne zdemontowały naturalny proces recepcji dramatów. Dlatego krytyk sąd pozostawia czytelnikom. Sygnalizuje jedynie – kontynuowane konsekwentnie w kolejnych tekstach – takie odczytywanie jego książki, które odsłaniać będzie różnorodność „sposobów formowania scen dramatycznych” (s. 28). Inaczej mówiąc, zapowiada rozważania o twórcy teatralnym, odznaczającym się niekwestionowaną i jakże trudną do opisanía oryginalnością.

Odnotujmy na marginesie, że autor nie stroni od dygresji wspominkowych. Napomyka np., że w latach gimnazjalnych widział Ludwika Solskiego w legendarnej roli Starogo Wiarusa, a później, podczas studiów, spotykał na ulicy pannę Józefę Singer, przeistoczoną w sławną Rachelę z *Wesela*, o której życiowych powikłaniach dowiedzą się słuchacze slawistyki francuskiej, aby zobaczyć, jak „fikcja stała się prawdziwsza od rzeczywistości” (s. 61). Do ogromnego kopca krakowskich wspomnień młodopolskich Błoński dorzuca swoje – parozdaniowe, przybliżając i w taki sposób czytelnika do dzieła i otaczającej go aury teatralnej sprzed dziesięcioleci. Biogram artysty z kolei uwalnia tu i ówdzie spod rygorów słownikowego faktografizmu, wprowadzając m.in. własne sugestie czy propozycje interpretacyjne. Fragment o malarstwie, w którym nie omieszka przypomnieć, jak Wyspiański lubował się w pastelach jako pejzażysta podkrakowskich zakątków, zamyka uwagę o wyrażanej w oryginalnych formach malarskich „filozofii życia, pojętego jako proces nieubłaganego spalania się” (s. 30). To temat na osobną rozprawę dla historyka sztuki, dostrzeżony przez Zdzisława Kępińskiego¹⁰, lecz wciąż godny podjęcia. Można by, narażając się na zarzut małostkowości, upomnieć się o sprostowanie jednej z informacji: Wyspiański uczęszczał do Szkoły Sztuk Pięknych, a nie do Akademii Sztuk Pięknych, ale czy ta nieścisłość umniejsza urokliwe walory poznawcze tekstu nie przygotowywanego do druku?

O tym, jak opracować wykłady o polskim artyście dla cudzoziemców, powiadamia część II książki *Wyspiański wielokrotnie*, pozbawiona naturalnie jakichkolwiek metodycznych, dydaktycznych porad czy wskazówek wprost formułowanych. Powiadamia jako wzorcowa wypowiedź najstaranniej adresowana w każdym swym segmencie i słowie do słuchacza zadomowionego w innej kulturze. Wykłady o Wyspiańskim projektuje Błoński w ramach syntetycznej prezentacji tematu „dramat i teatr w Polsce w latach 1900–1950”, którego tok wyznaczają *Wesele*, *Matka Witkacego* i *Ślub Gombrowicza*.

Błoński wprowadza audytorium w świat polskiej kultury i literatury tak, by równoległe umiejscawiać dramaty Wyspiańskiego w szerszych horyzontach, by przybliżyć analogiczne procesy przemian gatunkowych w dramacie europejskim. Nic zatem zaskakującego w tym, że swoje wykłady inkrustuje wielokrotnie uwagami komparatystycznymi, formułując je niekiedy w celu ożywienia wyobraźni słuchaczy, ale też po to przede wszystkim, aby ich utwierdzać w przekonaniu, że artysta spod Wawelu poruszał się w samym centrum rewolucji teatru i dramatu jako nie znany poza ojczystym krajem jej współinicjator. Nieprzypadkowo zaczyna od *Wyzwolenia*, udatnie próbując uzmysłwić studentom, że oto sala wykładowa przeobraża się w teatr, dramat ten bowiem, po mistrzowsku scharakteryzowany, operuje oryginalnie szekspirowską konstrukcją teatru w teatrze, przypisaną twórczości Pirandella. Sygnalizuje podobieństwa Wyspiańskiego do Augusta Strindberga ze względu na oniryczny charakter postaci, oczywiste inspiracje wagnerowskie, powierzchowne analogie z dramatami Maurice’a Maeterlincka i uprawnione poprzez konkret historycz-

¹⁰ Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*. Warszawa 1984.

ny, polityczny czy społeczny asocjacje z teatrem Paula Claudela – zatem różne odmiany synkretycznego symbolizmu europejskiego, współokreślające miejsce dzieł Wyspiańskiego w historii gatunku.

Z powracającym również w opisie i w interpretacji *Wesela* kluczowym pytaniem o oryginalność i nowoczesność artysty Błoński łączy dwie istotne i wyeksponowane uwagi. Jedna ogólna, często nie doceniana bądź pomijana przez apologetów sezonowego nowatorstwa: „w wielu przypadkach to, co aktualne, zaciemnia nam wzrok, nie pozwalając dostrzec dostatecznie wyraźnie, że najnowocześniejsze i najbardziej popularne dziś tendencje mają swoje precedensy i swoje korzenie. Ich źródła biją daleko w przeszłości [...]. Na przykład, uważana za najbardziej aktualną, tendencja do przecinania więzów między teatrem rozumianym jako inscenizacja i teatrem rozumianym jako tekst zaznaczyła się bardzo wyraźnie już u takich pisarzy, jak choćby Wyspiański; nie zrodziła się ona przecież dopiero w epoce Artauda” (s. 46). Uwaga druga, rzucona w toku zabiegów porównawczych, sprowadza się do ogólnej – zapewne godnej podkreślenia ze względu na słuchaczy – tezy, że rozsnuwana sieć zależności i podobieństw różnego rodzaju w żadnej mierze nie niweczy całkowitej swoistości dramatu i teatru pisarza, ukształtowanego najpierw przez Homera, Szekspira, Corneille’a, Mickiewicza i Słowackiego, że usytuowanie *Wyzwolenia czy Nocy listopadowej* w obszarze europejskiego symbolizmu nie pomniejsza znaczenia ich lokalnego podglebia.

Odsłaniają je wielostronnie i przejrzyście zachowane fragmenty wykładów o *Weselu*, w których opis i interpretacja przybierają formę opowieści bogatej w dygresje i aluzje do historii i kultury francuskiej oraz pełnej „myśli, co nienowe” dla odbiorców oswojonych z tym dramatem od dawna. Ta opowieść, osnuta na kanwie wiedzy obiegowej, rzecz można: kanonicznej, nie nuży ani przez moment. Zawiera bowiem również obserwacje dokonane – powtórzmy – z odmienniejszą niż dotąd perspektywą. Ukazując np. scenę zachowania postaci, Błoński przedstawia akcję komedii obyczajowej, przeobrażającej się w dramat społeczny – „jako stałe zawieszenie” (s. 72), jako opóźnianie rozwiązania zagadkowych spotkań, co niepostrzeżenie, ale przecież nieustannie, poszerza wiedzę o tych postaciach. Tak konstruowana akcja – uwidoczniła od sceny 1 w dekoracjach – służy unaocznieniu „sfałszowanej szczerości” (s. 73) ludzi (lecz nie osób dramatu, obdarzonych „zwykłym ludzkim szacunkiem”, s. 74), wynikającej z poczucia zbiorowej niemocy, zagubienia, rozchwianej tożsamości. Unikatowość *Wesela* – powiada Błoński – na tym też polega, że to poczucie zostało ujawnione przede wszystkim widzowi teatralnemu pośrednio i dobitnie, z mistrzowską sugestywnością – w pozostałych dramatach w takim natężeniu nie spotykana.

Te uwagi wspierają niekwestionowane przeświadczenie uczonego, powtarzane i uzasadniane po wielekroć: „Wyspiański to pisarz co się zowie teatralny” (s. 96). Wspierają je formułowane już przez młodopolskich egzegetów opinie o dominacji obrazu nad słowem i późniejsze – o scenariuszach teatralnych i fundamentalnym znaczeniu przestrzeni scenicznej, organicznie związanej z architekturą, o sztuczności i marionetkowości postaci, podporządkowanych kreowaniu wizji teatralnej, wreszcie o przewadze tekstu jako propozycji inscenizacyjnej nad tekstem literackim. Takie spojrzenie na Wyspiańskiego znajduje pośrednio potwierdzenie w fascynacji reżyserów i banalności wypowiedzi krytyków, choć są wśród nich autorzy doskonałych rozpraw, szkiców i artykułów. Zaznacza się też w wartościowaniu. Błoński nie oszczędza bohatera swoich wykładów. Nie ukrywa, że dramaty – naszpikowane w różnych fragmentach powtórzeniami, zdaniem kalekimi, dętym patosem czy językowym niedbalstwem – „łatwo nudzą w lekturze, zwłaszcza czytelnika pozabawionego wyobraźni teatralnej” (s. 138). Wyjątkami – *Warszawianka*, *Kłątwa*, *Wesele* i *Sędziowie*. Ostatniemu z nich uczony przyznaje z pełnym przekonaniem miano „jednej z niewielu prawdziwych tragedii, jakie powstały w XX wieku” (s. 95)¹¹. W latach siedem-

¹¹ Błoński powtarza tę ocenę w artykule *Dramat i przestrzeń* (s. 209), uznając *Sędziów* za „najczystsą tragedię całej polskiej dramaturgii”.

dziesiątych, zauważmy, był to raczej pogląd odosobniony, podobnie jak nie spotykane wówczas pełne uznanie dla monografii Adama Grzymały-Siedleckiego z r. 1909, zdaniem większości badaczy – zdezaktualizowanej.

Błoński wykładowca docenia naturalnie nie tylko dawne komentarze. Podsuwa słuchaczom nową, atrakcyjną w tamtym czasie, propozycję czytania *Wesela*, jaką otwiera analiza fenomenu karnawału, przeprowadzona przez Michaiła Bachtina w monografii o twórczości Rabelais'ego. Zachęcając do takiej lektury dramatu, napomyka równocześnie o karnawałowych tematach malarstwa Jamesa Ensora i dramaturgii Ghelderodego, artystów bliskich w pewnym sensie Wyspiańskiemu (s. 59–60). Takie ostrożne próby komparatystycznych przybliżeń podejmuje dla wzmocnienia kontaktu ze studentami, dla rozbudzenia ich twórczej wyobraźni. I nie sposób dopatrzeć się w takim postępowaniu „zdobnictwa na nauce”¹². Błoński obmyśla koncepty znakomite, zda się – „na oczekaniu”. Oto jeszcze jeden przykład. Objasniając tyrały i bełkotliwy monolog Gospodarza wykrzyczany w scenach 29 i 30 aktu II, dokonuje pozornie karkołomnego, a przecież ze względu na audytorium – niezwykle cennego zestawienia: „przychodzi chwila, kiedy widz ma wrażenie, że słucha patriotycznego Ionesco” (s. 81). Wydawać by się mogło, iż to przewrotny pomysł na zbliżenie odbiorcy do dzieła Wyspiańskiego, ale przecież uprawomocniony tym, że ów odbiorca został uprzednio oswojony z podstawowymi składnikami historycznego otocza dramatu, a *eo ipso* – uwolniony od ewentualnych pokus prezentystycznych.

W studiach i szkicach składających się na części III i IV tomu dominuje znów Wyspiański – pisarz teatralny. Ale tym razem na artystę patrzy Błoński nieco inaczej, przenosząc uwagę na inne aspekty teatralizacji dramatu, wyznaczone przez *Akropolis*, *Bolesława Śmiałego* i *Skalkę*, utwory powiązane ściśle fascynacją artysty mitem założycielskim Wawelu, które prowokują do rozważań nad przestrzenią dramatu i teatru oraz – kwestia to ciągle niedostatecznie rozpoznana przez badaczy – nad architektonicznymi pasjami piewcy polskiego Akropolis, rozbudzonymi jeszcze w latach gimnazjalnych.

Oryginalną introdukcję do przedstawionych tu wywodów stanowi znakomite i odkrywczcze studium komparatystyczne *Walhalla Wawel*, przygotowane w oparciu o rysunki artysty, broszurę Władysława Ekielskiego *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu. Obmyślenie St. Wyspiański i W. Ekielski w latach 1904–1907* (Kraków 1908) i niemieckie studia o Walhalli. Błoński koncentruje się na szczególnie trudnym zadaniu rozszyfrowania symbolicznych znaczeń pejzaży i budowli, w jakie przez wieki obrastały trzy zamkowe przestrzenie spotkań historii i mitu. Są to: Walhalla skandynawska, znana z *Eddy* – miejsce wytchnienia, zabawy i refleksji o jednostkowych herosach, Walhalla niemiecka, położona nad Dunajem koło Ratyzbony, zaprojektowana przez pisarza, grafika i architekta epoki romantyzmu Leo von Klenzega, naznaczona ideą „rozwoju plemienia ku wielkości”, i Walhalla wawelska, pomyślana jako „uzasadnienie prawa do niepodległego państwa” (s. 172), wolnego od konfliktu ołtarza z tronem oraz tak zdecydowanie wyzbytego obcych Wyspiańskiemu mesjanistycznych uzurpacji, zauważalnych w Walhalli niemieckiej. Do tego fundamentalnego znaczenia Wawelu dociera Błoński odkrywając sensy i motywacje decyzji o lokalizacji wielu znanych budynków: Sejmu, Senatu, Kurii Biskupiej, Akademii Umiejętności; o stylach historycznych, które odsłaniają wszystkie oblicza wzgórze zamkowego – pogańskie i chrześcijańskie, słowiańskie i europejskie, ludowe i krakowskie, państwowe i kościelne... I dostrzega też – obok wielu innych szczegółowych postanowień projektodawców – także to, że Zamek Królewski ma być pusty, pozbawiony pamiątek narodowych, pusty, bo czeka na gospodarza, na polski rząd. Uczony tworzy studium do portretu Wyspiańskiego – architekta, oddanego bez reszty marzeniu o wolnym, dobrze zorganizowanym państwie, nie zatracając w swych wywodach perspektywy teatralnej. Podkreśla,

¹² Określenie „zapożyczone” ze znanego artykułu K. Irzykowskiego o *Zdobnictwo w poezji* („Museion” 1913, z. 11–12).

że to, co istotnie łączy Wawel i Walhallę, tkwi właśnie w niej, w nadawaniu określonej przestrzeni znamion widowiska, w „teatralizacji architektury”, wcześniej obecnej np. w *Legionie* i *Hamlecie*.

Ogłoszone w omawianym tomie po raz pierwszy *Uwagi o „Akropolis”*, powstałe pod koniec lat siedemdziesiątych, otwiera opis sakralnej przestrzeni dramatu, w której symbolikę narodową katedry wawelskiej – wbrew oczekiwaniom odbiorców – Wyspiański dawkuje nader oszczędnie. Na planie pierwszym, zgodnie z ówczesnymi regułami rozumienia katedry jako księgi świata, umieszcza historię trojańską i Jakubową, eksponując ich uniwersalne dla naszej tradycji znaczenia i obrazy kondycji jednostki i zbiorowości, obrazy zmagania z wyborami między biernością a czynem, wolnością a koniecznością, śmiercią a zmartwychwstaniem. Błoński wprawdzie nie odmawia całkowicie słuszności tym wcześniejszym interpretacjom i inscenizacjom *Akropolis*, które akcent główny kładły na cechy misterium narodowego, ale nie tai, że rozmijają się one niejednokrotnie z tekstem dramatu. Następnie prezentuje uszczegółowione opisy czasu, w którym rozgrywa się dramat w jego świeckim i sakralnym wymiarze, opisy statycznych postaci z *Iliady*, odwzorowujących pojęcie losu, oraz postaci biblijnych, upodmiotowionych, aktywnych, świadomych ludzkiej wolności i poczucia grzechu. Odślania kolejne fazy „zaszyfrowanej” akcji *Akropolis*, uznawanego uprzednio zgodnie za utwór afabularny, zbudowany z serii autonomicznych żywych obrazów czy różnych ujęć tematu śmierci i zmartwychwstania. Te drobnozgodowe opisy autor podporządkowuje próbie całościowej egzegezy, poszukując miejsc wspólnych historii Hektora i dziejów Jakuba, które wraz z prologiem i epilogiem mieszczą się w jednym schemacie fabularnym, nie są czterema wariacjami na ten sam temat. Błoński przekonywająco dowodzi, iż dramat wiąże mocno historię Hektora z historią Jakuba. Obydwie łączy „opowieść o dojrzewaniu człowieka”, zaprezentowana w istocie przez „jednego bohatera w dwu osobach, osobach przedstawicieli dwu tradycji cywilizacji europejskiej, helleńskiej i żydowskiej. Z królestwa tragicznej konieczności przechodzi on jakby do królestwa wolności...” (s. 204–205). Ta wykładnia *Akropolis* podważa zarazem opinię o syntezie i tożsamości Chrystusa Apolla, rozróżnianych przecież wyraźnie w didaskaliach. A skoro Wyspiański zbudował postać bohatera dwoistego, to Apolla należałoby pojmować jako atrybut Salwatora, Chrystusa-Zbawcy. Słuszność niniejszej propozycji interpretacyjnej, zaznacza Błoński, może potwierdzić inscenizacja dramatu.

Oprócz wykładów francuskich poświęconych *Weselu* szkice obejmują krąg dramatów zrośniętych organicznie z Wawelem. Ostatnie: *Święty Stanisław w twórczości Wyspiańskiego* oraz *Teatr symbolizmu i historia* są ze sobą ściśle powiązane. Dotyczą *Skalki* i *Bolesława Śmiałego* oraz tekstów autokomentarzy i towarzyszących im rapsodów. Błoński zwraca uwagę na zmagania Wyspiańskiego z trudnością uchwycenia wzajemnych relacji między biskupem a monarchą, którego dramaturgiczną sylwetę poeta kreśli bez większych oporów. Te zaś stawia mu nieustannie postać Stanisława. Co ważniejsze, artysta nie ujmuje owych relacji w perspektywie historii politycznej, społecznej czy narodowej, przekazanej w zapiskach kronikarskich i legendach kilkakrotnie popularyzowanych przez dostawców tragedii historycznych, budowanych według antykwarycznej receptury, melodramatów, doskonale znanych narracji dziejopisów. Intrygę polityczną wyraźnie pomniejsza, a nawet – jak dowodzi Błoński – zawiesza już w akcie I *Bolesława Śmiałego*. Starcie Biskupa z Królem żyje w historii monumentalnej, przypomnianej przez badacza na podstawie ustaleń Stanisława Lacka, Stefana Kołaczковского i Jana Nowakowskiego. Żyje jako konfrontacja zbiorowej pamięci o świętości Stanisława z pamięcią o Bolesławie Śmiałym, dwóch pamięci o wielkich duchach i wydarzeniach, które uwydatniają istnienie i gwarantują przeżywanie wartości podstawowych: mądrości i męstwa, potęgi i świętości, wolności i sprawiedliwości, narażanych na negację wtedy, gdy ich rzecznicy przekraczają granicę swego powołania, gdy je absolutyzują. Tak motywuje Wyspiański tragedię protagonistów obydwu dramatów – podkreśla Błoński. W *Argumentum* najpierw odczytuje myśl, że

spór Biskupa z Królem, choć zrodził kult św. Stanisława, ważny zwłaszcza w okresie scalania państwa, dał początek czasom rozbiorów, ponieważ przez wieki prawa państwa nie zdołały przełamać dominacji praw narodu. W tym autokomentarzu do *Bolesława Śmiałego* pisał Wyspiański: „królestwa nie mamy, a na Wawelu ostała się trumna (świętego). Święta trumna” (cyt. na s. 221). Błoński, nawiązując do monografii Kołaczkowskiego *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie* (Poznań 1922), wysnuwa z *Argumentum* domysł, że wartości przez Króla i Biskupa reprezentowane i desperacko wywalczane dają się połączyć, a stanowiska bohaterów obydwu tragedii – pojednać dzięki providencjonalistycznemu marzeniu poety.

W tych szkicach o dylogii Błoński postępuje podobnie jak w *Uwagach o „Akropolis”*. Wskazuje w nich znaki łączności pomiędzy czterema aktami dramatu, a przede wszystkim między historią trojańską a Jakubową. Odnajduje powiązania między obydwoma dramatami, zauważalne w ciągłej fascynacji Wyspiańskiego to Królem, to Biskupem, co też uwidaczniają – jak wiadomo – rapsody. Błoński teatrolog proponuje reżyserom, aby odrzucić ujmowanie tych sztuk jako dylogii, pozwalającej dramaty wystawiać osobno, zgodnie z teatralną tradycją, i połączyć je w jednej inscenizacji, stworzyć całość ukazującą równocześnie działania i myśli protagonistów. Wtedy akt I *Bolesława Śmiałego* następowałby po akcie I *Skalki*... I nie ukrywa, że owa koncepcja powstała z inspiracji Kołaczkowskiego. Czy Wyspiański planował takie jednoczesne wystawienie obydwu tragedii, trudno orzec. Pozostajemy w kręgu domniemań. To, oczywiście, nie osłabia oryginalnej propozycji uczonego, skierowanej do następców Konrada Swinarskiego. Fragmenty wywiadów z tym znakomitym reżyserem, domykające tom, dobrze korespondują ze szkicowanym w nim portretem wielkiego człowieka teatru.

Dla znawców artysty, polonistów i historyków sztuki, piszących „zawsze o Nim”, od których spodziewać się można jakże potrzebnej monografii Wyspiańskiego, niejedna myśl Jana Błońskiego z pewnością okaże się ważna i cenna.

Tomasz Lewandowski

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza –
Adam Mickiewicz University, Poznań)

Abstract

The reviewer discusses Jan Błoński's texts about Stanisław Wyspiański produced between 1956–1994, which include interpretations of *Wedding*, *Acropolis*, *Bolesław the Bold*, *Skalka*, as well as the rebuilding project exegesis of Wawel Royal Castle prepared by Wyspiański in with cooperation with an architect Władysław Ekielski.