

Teksty Drugie 1996, 2-3 , s. 106-121



Wyspiański

Dobrochna Ratajczakowa

ności oddającej się beztrąsko sofistycznym debatom? Wątpię w to. Dla nich on sam jest przykładem dwudziestowiecznego „człowieka bez właściwości”. W każdym razie, jako autor tekstów sprzed lat pięćdziesięciu, deklarując swoją niechęć do nowoczesności, czy może raczej do sposobu myślenia podważającego taką samą zasadę rzeczywistości, sytuuje się w centrum toczącego dziś sporu.

Marek Zaleski

Wyspiański

Pierwsze zdanie starej pracy Józefa Flacha (krytyka wyśmianego ongi przez Emila Haeckera za recenzję z *Hamleta* Wyspiańskiego) *Stanisław Wyspiański. Studium* z 1908 roku i dzisiaj brzmi wielce znamienne. „Ktokolwiek obecnie pisać zamierza o Stanisławie Wyspiańskim, musi sobie zdawać sprawę z niezwykle wielkich trudności swego zadania.” Wprawdzie obecnie inaczej rysują się nam trudności, o których myślał autor, niemniej przytoczona opinia wciąż pozostaje aktualna. Także ze względu na ogromną bibliotekę komentarzy, interpretacji, analiz otaczającą dzieło Wyspiańskiego. Wydaje się wręcz, że bez specjalnego ryzyka rzecz by można, iż chyba tylko Adam Mickiewicz cieszy się większym zainteresowaniem badaczy. W tej sytuacji trudno się dziwić, że pojawia się pytanie, w jaki sposób pisze się dziś o Wyspiańskim? a także — kim jest współczesny badacz jego twórczości dramatycznej? i jeszcze — czy istnieje jakaś uderzająca różnica między ostatnimi publikacjami a tymi z lat poprzednich? Odpowiedzi można udzielić po lekturze tomu studiów o dramacie i teatrze Wyspiańskiego, powstałego pod opieką wytrawnego tandemu redaktorów, Jana Błońskiego i Jacka Popiela¹, choć przedsięwzięcie będzie wymagać (niestety!) przywołania szeregu tekstów ze wspomnianej biblioteki komentarzy, egzegez, analiz, interpretacji. Bowiern jak zauważył przed laty Stefan Kołaczkowski, w pierwszym rozdziale książki *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie* (1922) „metody o dużym znaczeniu są pod pewnym względem stare: muszą tkwić głęboko w naturze stosunku człowieka do badanego przedmiotu” (s. 16).
Czytelnika tej pracy zbiorowej, jako tako obeznanego z „rynkiem wy-

¹ *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński i J. Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994.

spiańskologów”, uderza fakt, iż spośród jedenastu autorów aż ośmioro znajduje się „na dorobku”, przy czym troje z nich w nieodległym czasie, wydało oddzielne pozycje poświęcone dramatom Wyspiańskiego. To Miłostawa Bukowska-Schiemann („*Ja w tym śnie narodu przeklętym uśpiony*”. *Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny*, Gdańsk 1994), Maria Prussak („*Po ogniu szum wiatru cichego*”. *Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993) i Rafał Węgrzyniak (*Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1991). Nie jest to zresztą pełna lista ostatnio wydanych prac dotyczących tej dramaturgii, nie mówiąc o innych publikacjach o twórczości Wyspiańskiego. Omawiany zbiór wydaje się jednak na tyle reprezentatywny, że pozwala na szerszą refleksję nad współczesnym sposobem czytania jego utworów.

A zatem — jak pisze się dziś o Wyspiańskim? kto podejmuje to zadanie? jakie zaplecze metodologiczne ujawniają prace pomieszczone w interesującym mnie tomie? Bodaj najczęściej cytowani w nim badacze (choć jest to tylko obserwacja przybliżona, książka nie posiada bowiem indeksu, tak potrzebnego w tego typu publikacjach), to Ewa Miodońska-Brookes (również autorka jednego z artykułów) i Jan Nowakowski. Reprezentują oni krakowską „wyspiańskologię” w najlepszym stylu. Na dalszym planie pojawiają się ich poprzednicy, Stanisław Lack, Adam Grzymała-Siedlecki i inni, zaś tzw. tło epoki podmalowują studia Kazimierza Wyki, Tomasza Weissa, Marii Podraży-Kwiatkowskiej, dla których sens historycznoliterackiej przygody badawczej polega (przypomnijmy słowa Wyki z wywiadu z 1972 roku) na wytyczaniu nowych tras polonistycznej wspinaczki na szczyty. Młodopolska „szkoła krakowska” dominuje tutaj bezwzględnie. Cóż, że w nurt badań włączają się w tym tomie naukowcy z Gdańska, Warszawy, Poznania, coż że presja rozmaitych tematów wymaga wykroczenia poza krąg prac „Galileuszy” — bez względu na poszerzenie się grona znawców tej twórczości „szkoła krakowska” zachowuje swoją pozycję. Czy sprawia to genius loci? Trudno orzec. Niemniej badania nad Młodą Polską pozostają od lat krakowską differentia specifica i tu przede wszystkim pojawiają się przyciągające innych indywidualności.

Tom pod redakcją Jana Błońskiego i Jacka Popiela zwraca jednak uwagę charakterystyczną „przyprawą” do krakowskiego modernistycznego „dania”, która dodaje „smaku” publikowanym tam tekstom: jest nią myśleniem teatrem, czytanie dramatu poprzez scenę, jednym słowem literacko-teatralna lektura Wyspiańskiego. Znamienny wy-

daje się fakt, iż teatrologi, głównie zresztą ze średniego i młodego pokolenia, wykorzystują dorobek badań literackich, a literaturoznawcy okazują się „zarażeni” delikatnie zarysowaną w ich tekstach refleksją nad teatrem. Powiedzmy dokładniej — poronną, ograniczoną postacią tej refleksji, przystosowaną do ich potrzeb. Upoważnia to do przypuszczenia, że być może mamy do czynienia z jakąś formą realizacji prognozy Edwarda Csaty, który w 1962 roku snując w „Dialogu” swe *Rozmyślenia nad dziełami Wyspiańskiego* napisał: „Dziś już także i dla wielu polonistów na pierwszy plan wybija się jego (Wyspiańskiego — przyp. D.R.) rola jako „człowieka teatru”. Można powiedzieć, że co odejmują mu jako autorowi, dodają jako „inscenizatorowi”, „twórcy scenariuszy”. Znamienne bowiem, że w aliansie teatro- i literaturoznawstwa widział Csato szansę nowego spojrzenia na dzieło Wyspiańskiego.

Taki kierunek badań wydawał mu się zapewne naturalny. Kryzys tradycyjnej filologii po dwakroć udowadniał, że badania dramatu odwołujące się do tej tradycji, jakże dalekiej od kwestii inscenizacyjnych i nie zaprzatającej niczyjej uwagi problemami sceny, „w coraz większym stopniu ujawniają swoją jałowość”. Dlatego też krytyk przewidywał, „że moda na teatrologię” będzie rosła — „oczywiście nie wśród samych badaczy teatru, ale wśród ich partnerów — filologów i historyków kultury.” Dla Csaty było to koniecznością, choć sceptycznie traktował wszelkie mody, chociaż ostrzegał badaczy przed jeszcze wówczas nie rozpoznanym do końca inscenizacyjnym „wytrychem”. Widział jednak tak ważną dla europejskiej tradycji nierozdzielność dramatu i teatru, jedynie w nauce sztucznie od siebie separowanych, co raziło zwłaszcza w przypadku Wyspiańskiego — „genialnego dramaturga” i co wcześniej bezskutecznie próbował przełamać. Wiktor Brumer w książce *Teatr Wyspiańskiego* (1933).

Opinie Csaty brzmią szczególnie aktualnie dziś, gdy odeszły w przeszłość żywe spory między zwolennikami tzw. literackiej i teatralnej teorii dramatu. Nazbyt jednak optymistyczny charakter ma nadal jego przekonanie o niezbędnych związkach między literaturoznawstwem a teatrologią. Przez ponad trzydzieści lat taki alians był niemożliwy, chociaż powstawały prace przerzucające mosty nad przepaścią, głównie poświęcone twórczości Wyspiańskiego. Ale bez tych prac — Leona Płoszewskiego (1957), Ireny Sławińskiej (1958) czy Aliny Okońskiej (1961) Jan Nowakowski nie mógłby w 1972 roku napisać, że interpretacja teatrologiczna posunęła „badania nad dra-

maturgią Wyspiańskiego w stopniu bardzo wydatnym” (s. 49). Oto bowiem prawie pół wieku po śmierci pisarza (nie bez wpływu dawnych artykułów Leona Schillera, przypominających w 1961 roku w jego *Teatrze ogromnym*, jasno wskazujących drogą wszystkim przyszłym komentatorom Wyspiańskiego, rosnącego znaczenia myśli Stanisława Brzozowskiego i jego *Legendy Młodej Polski*, gdzie czytamy słowa: „Myślał teatrem” czy tekstów Teofila Trzecińskiego, zebranych w wydaniu z 1968) uchwycono właściwy charakter jego utworów i pojęto je słusznie jako wyraz sztuki teatru (Nowakowski *Wyspiański. Studia o dramatach*, s. 48). Dzięki temu Wyspiański stał się jednym z nielicznych dramatopisarzy, których twórczość mogła połączyć literaturo- i teatroznawców. W wielu bowiem przypadkach, w rezultacie obustronnego zaniechania, dramat pozostał w polu niczym. Tymczasem gest integracji, współtworzący tom krakowskich studiów o Wyspiańskim, wydaje się konieczny, naturalny i twórczy.

Można powiedzieć, że łatwo z perspektywy teatru pisać dziś o Wyspiańskim. Łatwość to jednak pozorna i tę pozorność ujawnia odpowiedź na podstawowe pytanie — jak obecnie traktuje się jego twórczość. Na początek przyjrzyjmy się zawartości omawianego tomu.

Już sama kompozycja pozostaje tutaj znamienna: książkę otwiera obszerny przegląd Miłostawy Bukowskiej-Schiemann, mieszczący się w kręgu współczesnego antyromantyzmu, poświęcony „złym” sposobom lektury dramatów Wyspiańskiego, w którym pobrzmiewa echo dekonstrukcjonistycznego misreading. Echo staje się tym wyraźniejsze, gdy odświeżymy stare lektury, gdy sięgniemy choćby po wspomniany już tom Józefa Flacha, gdzie Wyspiański jest nazwany „tragicznym Donkiszotem” (s. 96), którego twórczość tak naprawdę jest zapoznana w społeczeństwie, choć przecież „poszedł za nim naród, jego huraganem porwany, jego błyskawicami oślepiiony, jego pieśnią oczarowany, jego grzmiotem ogłuszony” — nie pytając do kąd (s. 108). Podobnie brzmi diagnoza Brzozowskiego — „Czar artystyczny świata Wyspiańskiego powstał z intelektualnej porażki.” (*Legenda Młodej Polski*, 1910, s. 568) czy Józefa Mirskiego (*Mistyka Wyspiańskiego* 1921), piszącego o określającym stan dusz polskich pod koniec ubiegłego wieku „patriotyzmie nierealnym, świątecznym, nastrojowym”. Mirski ujawnia jego istotę leżącą u źródeł fałszywego odbioru dramatów „czwartego wieszca”, z samych utworów Wyspiańskiego wyprowadza klęskę jego idei, kontrastującą z tryumfem

jego sztuki. Wątek ten podejmuje Janusz Wałek, który — w pięknym albumie *Świat Wyspiańskiego* (1994, s. 31) — stwierdza: „Autor, nie zrozumiany, bądź zrozumiany opacznie (...) poniósł klęskę.” Trwa wszak do dzisiaj niezwykle i rzadkie, a zanotowane przez Tadeusza Jaworskiego w 1905 roku „poruszenie umysłów przez Wyspiańskiego”, nazwanego przezeń patetycznie „kraterem wulkanu narodowego” (*Idea przewodnia w dramatach Wyspiańskiego*, s. 7). Współczesna badaczka idąc przede wszystkim tropem prac Sinki, Wasilewskiego, Brzozowskiego, Kotarbińskiego, Grzymaly-Siedleckiego, Lacka, Łady-Cybulskiego, Mirskiego, Wilhelma Barbasza *Wyspiański na tle romantyzmu* (1932), śledzącego najdrobniejsze filiacje i wpływy romantyków w dramatach „czwartego wieszca”, a z nowszych Łempickiej, Nowakowskiego, Miodońskiej-Brookes, Terleckiego, Jankowiaka — zwraca głównie uwagę na odczytywany przez krytyków z jego dramatów błędny odbiór społeczny dzieł romantycznych, stanowiący podłoże jego polemiki z powszechnymi wyobrażeniami idei, wywiedzionymi z dzieł wielkich poprzedników. Lektury te można — rzecz jasna — dopełniać, przykłady — mnożyć.

O świecie fikcji artystycznej, utrwalonej w sztuce, a współczesnej i przeszłość, i terażniejszość, „rzeczy wieczyste i bardziej rzeczywistej niż wszelka rzeczywistość, znamienna, ginąca niepowrotnie i fatalnie”, pisał (choć przywoływał ją w innym celu) Stanisław Lack (*Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, 1924, s. 179), o fikcji obrazu Mickiewicza, „zsyłającego cudowny sen na naród”, obrazu, który jest „fikcją stworzoną przez Słowackiego”, wspomina Barbasz (s. 241). „Upiorom Mickiewicza i Słowackiego” poświęcił Claude Backvis cały rozdział w swej książce *Le dramaturge Stanislas Wyspianski* (1952), zresztą nieobecnej w omawianym tekście „Narodowa *misreading*” ujawnia krąg najistotniejszych dla Wyspiańskiego problemów („co się kryje pod powierzchnią tak podstawowych pojęć, jak „czyn”, „ofiara”, „śmierć” — pyta Bukowska-Schielmann), pozwala (twierdzi dalej autorka) unieważnić dotychczasowe interpretacje dramatów, traktowanych zwyczajowo jako podwójny gest — krytyki i uznania. W tekstach, wpisanych w krąg tego samego „trującego” romantycznego czaru, tych samych stereotypów i wyobrażeń, nie dostrzegano — czytamy — dialogu z upiorami romantyzmu, polemiki z ideą ocalenia przez śmierć, z brakiem świadomości „stawania się winnymi i ofiarami mechanizmu stwarzania złudzeń”. Generalizacja wydaje się jednak nadmierna — wystarczy poczytać komentarze po-

przedników. Współtworząca dramaty Wyspiańskiego narodowa psychoanaliza nie została, zdaniem autorki, zrozumiana. Publiczność nie rozpoznała własnych urazów (a może rozpoznała je aż za dobrze?), twórca nie unicestwił dawnych wzorów, ale je restaurował i zaktywizował.

Nie bez powodu ten właśnie tekst wysunięty został na pierwsze miejsce w tomie. I można zrozumieć przyczyny takiej decyzji, choć przecież na dobrą sprawę rozpisuje on uwagę Jana Nowakowskiego, który wspominał o współtworzącej dzieło Wyspiańskiego swoistej psychoanalizie narodowych kompleksów (s. 13). Utwory Wyspiańskiego — zauważał Nowakowski „...ogarniają utrwalone w pamięci zbiorowej i w sztuce wyobrażenia dziejowych wydarzeń i same z kolei, jakby na nowo i na innym stopniu (...) takie wyobrażenia (...) formują i znowu przekazują wyobraźni zbiorowej” (s. 187).

Artykuł Bukowskiej-Schiellmann pokazuje dwustopniowe zniewolenie odbiorców tego dzieła przez społeczny stereotyp i samego twórcy przez poddaną temu stereotypowi publiczność. Ale — jak mi się zdaje — racja bytu tego tekstu leży także we wciąż aktualnym protestie przeciwko presji polskiej dziewiętnastowieczności, utożsamianej z romantyzmem, przeciw mesjanizmowi, zaduchowi śmierci, które są nieustannie obecne w naszym dramacie, teatrze, w refleksji badawczej, stanowi on apel o inną lekturę dzieł Wyspiańskiego, płynącą z istoty samej formy dramatycznej, co doskonale rozumie autorka następnej wypowiedzi — Ewa Miodońska-Brookes, zwracająca uwagę na fakt, że właśnie forma dramatyczna dzieła Wyspiańskiego wymaga stałej aktualizacji odbioru. Dlatego też tekst Bukowskiej-Schiellmann stanowi ukryte wezwanie do stałego uwspółcześniania lektury tego dzieła, wpisane w kontekst nowego przełomu stuleci, nowego kryzysu sztuki. Każdy schyłek i przełom rodzą dzieła obračunkowe, otwierają niepokojącą głęb, pozbawioną — zda się — przeszłości. Kryzys rysuje się jako stan wszechobecny i bezwyjściowy, co widać ostro zwłaszcza w naszej propagandowej, międzyepoce, nastawionej na refleksję nad dotąd dominującym aktem zmiany, nad nowatorstwem formalnym, które unieważniło „zwykłe” trwanie sztuki. Pojawiają się stare problemy w nowe szaty przebrane, wraca pytanie — jak czytać dziś Wyspiańskiego, czy nie stracił on swej aktualności?

W omawianym tomie dzieło Wyspiańskiego funkcjonuje w złożonym ciągu odbić. Także odbić naukowych, głównie — rzecz jasna —

o literackim charakterze. Na pierwszym etapie ich powstawania notujemy prace powstałe pod wpływem starego filologizmu, genetyzmu, psychologizmu i „duchologii” narodowej, niedostatecznie uwzględniające właściwości artystyczne dzieła Wyspiańskiego. W latach międzywojennych utrwali tę sytuację wpływologia, potem analiza i interpretacja artystyczna, nie wychodząca na ogół z ram tradycyjnych kategorii i pojęć (tragizm, wino i kara, los, motywy *etc.*). Nie ma tu przejawów metody formalnej i strukturalizmu, nie ma fenomenologicznej świadomości, że dzieła te kreują świat „intencjonalnej fikcji” (K. Troczyński). Jednym z nielicznych wyrazów jasno sformułowanego autonomizmu staje się praca Brumera. Kolejny krok na tej drodze poczynią prace o muzyce, o malarstwie scenicznym Wyspiańskiego, scalające rozmaite sposoby artystycznej ekspresji w planie sceny (Borowy, Makowiecki, Okońska). Jeszcze dalej posunęły refleksję nad dziełem Wyspiańskiego prace zrodzone z ducha strukturalizmu (I. Sławińska) i teatrologii (J. Fabre, Z. Raszewski, L. Płoszewski, I. Sławińska, J. Got, T. Terlecki — aż do jego anglojęzycznej publikacji *Stanisław Wyspiański*, 1983). Ujawniły one złożoną wieloplanowość tego dzieła, strukturę spektaklu złączyły ze strukturą dramatu. W ten sposób palimpsestowość tekstu dramatycznego zaczęła korespondować z palimpsestowością refleksji krytycznej i badawczej. Oto kreacja dramatyczno-teatralna nadbudowana nad światem powszechnie znanych obrazów, toposów, mitów, legend „pokutujących” w zbiorowej wyobraźni, zrodzona na szlaku wiodącym z południa na północ Europy, kreacja podejmująca kulturowe wątki, dokonująca konfrontacji światopoglądów, wpisująca naszą sztukę w pejzaż domu-świata, a tym samym przełamująca narodowe ograniczenia i partykularne fobie. To twórczość kultury otwartej. Z racji specyfiki dramatu i dodatkowo wyobraźni Wyspiańskiego, jest to twórczość niemal bez przerwy obecna w całym szeregu odbić scenicznych, spektakli dawnych i współczesnych, w dokumentach teatralnych (np. spisy dekoracji, noty cenzury) i dokumentach odbioru (recenzje, prywatne zapisko, oficjalne polemiki, w obszernej bibliotece naukowych analiz i komentarzy. To twórczość cała w odbiciach, w dialogu tych odbić. Odnajdziemy wśród nich zarówno refleksję współautorów omawianego tomu, jak też moje uwagi — w jaki sposób czyta się dziś Wyspiańskiego, dziś — więc „na teraz”, nie „na zawsze”. Wiemy przecież, że nie istnieje lektura ponadczasowa, nie ma też jednej recepty wystawienia np. *Wesela*.

Kolejne teksty o literaturoznawczym zapleczu, gdzieniegdzie przecięte smugami refleksji teatrologicznej, pokazują zwierciadlaną materię dzieł Wyspiańskiego, a zarazem ujawniają dramatyczny sposób ich istnienia — w agonii, w starciu racji, a potem — w starciu interpretacji. Piękny artykuł Ewy Miodońkiej-Brookes to zapis dynamicznej lektury *Wyzwolenia*, w którym ma miejsce konfrontacja tragedii, sygnowanej wysokim wzorem Edypowym, z niemożliwością jej spełnienia, związaną z zabójczym wobec gatunku zniweczeniem tragizmu, z przesunięciem ciężaru uwagi literatury na zbiorowisko, antybohaterów. „Tragedia drobnoustrojów”, nic nie znaczących ludzkich mikroorganizmów i ich małej, bezdusznej roślinności zostaje tu skonfrontowana z historyczną już, Edypową, wielką skalą doświadczeń tragicznych i człowieczeństwa, „dzikie światło” „prawdy tragicznej” zestawiono z „niczym”, z mdłym blaskiem zwykłości, ze skarłatą terażniejszością, ze „skrzeczącą pospolicnością” uniemożliwiająca samopoznanie. Dwie wizje świata, egzystencji, sztuki — wysoką i niską, potrafiącą sprostać skali doświadczeń tragicznych i doświadczenia te eliminują — skonfrontowane w dramacie Wyspiańskiego, autorka obramowuje tekstem wcześniejszym (*Fantazy Słowackiego*) i późniejszym (*Grupa Laokoona* Różewicza), pokazuje drogę rozwoju dramatu, niemożliwość tragedii, brak szans dla bohatera, aby stał się współczesnym Edypem.

Wypada tylko dodać, że ten konflikt dawniej rozwiązywano i interpretowano inaczej — jako narodową dwoistość bytu, „nieproporcjonalny odskok między powszedniością a świętem, między rzeczywistością a złudą”, życiem a twórczością. „Żyjemy życiem „drobnoustrojów”, — pisał Wilhelm Feldman — a twórczość okazujemy w urządzaniu pogrzebów, obchodów, nabożeństw, widowisk — w marzeniach”. (*O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*, 1905, s. 46). Interpretacja Miodońskiej-Brookes wywieziona zostaje z tekstu, posiada znamię semantyczne i funkcjonalne, wskazuje na istotną zmianę w sposobie lektury Wyspiańskiego. Popatrzmy więc, jak dalej prezentuje się współczesne czytanie jego dzieł. Niekoniecznie dramatów — także projektu ukształtowania wzgórz wawelskiego, według Wyspiańskiego-Ekielskiego, co stało się tematem następnego artykułu, pióra Jana Błońskiego — *Walhalla Wawel*. „Jest w Wawelu siła fatalna, uwodna” — pisał w 1930 roku Czesław Łatawiec (*Walka o duszę narodu w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, s. 154), kontynuując rozważania Ostapa Ortwinia z „Krytyki”

1906. W studium *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego (O Wyspiańskim i dramacie*, 969, s. 141-142) Ortwin stwierdzał, że punktem wyjścia dla dramatycznej wyobraźni Wyspiańskiego było przeżycie architektury wawelskiej. Podobnie wypowiada się J. Walek, dla którego Wawel „jest miejscem nadrzędnym w całej twórczości Wyspiańskiego” (s. 25). Przypomnijmy także słowa Konrada, być może stanowiące ukrytą motywację zestawienia obu tekstów: „jakby wkoło mnie krąg // we wielkiej kutej sali // Bogowie rzędem stali: //na podnózkach wysokich posągi // Jakby to byli we Walhalli.” (dialog z Maską 10). Wawel, którego artysta „nie dostał”, podobnie jak nie otrzymał teatru (list do S. Lacka, z sierpnia 1905), zmienił się w jego wizji w swoistą polską Walhallę, stanowiącą przywołanie i uzasadnienie naszej państwowości. Poetycki i zarazem mistyczny tekst przestrzenno-architektoniczny, jakim jest projekt ukształtowania Wawelu według Wyspiańskiego-Ekielskiego, Jan Błoński interpretuje niczym tekst teatralny, niezwykłą, ogromną „dekorację”, nasycone znaczeniami miejsce dramatyczne.

Wyspiański wychodzi z architektury, pisze Lack i zauważa — zgodnie z jeszcze młodopolską manierą stylową — że w niej „tkwi życie zakłète”. W budowlu dramatycznej widzi „biegnące jakby niespokojne linie, milcząco i muzykalnie, jakby od jakiegoś początku ku jakieśmu końcowi, a w istocie nie biegnące wcale, a zawsze nieruchome” (s. 44). Analogiczne przekonanie wydaje się tkwić u podłoża decyzji redaktorów pomieszczających po pięknym tekście Błońskiego, artykuł Agnieszki Ziółowicz, poświęcony wieloznacznemu czasowi misterium w *Nocy listopadowej*, o której Józef Flach sądził (w 1908), że z tego dramatu „przed nieuprzedzonym sądem niewiele się ustoi”, że ocaleje jedynie dialog Demeter i Kory, ale „zwolniony z niestosownych dla niego ram łaźienkowskiego otoczenia” (s. 71). Na szczęście nie Flach ale Ortwin jest przewodnikiem autorki. Świat przedstawiony, który współtworzą „odmiennie istniejące i odmiennie waloryzowane warstwy jednej rzeczywistości”, ma tu wymiar historii, mitu i teatru, przy czym dialog toczy się pomiędzy różnymi „partnerami”: historia nie tylko przełamuje się z legendą, mit olimpijski współgra z eleuzyńskim, a teatr wysoki (w Łazienkach) towarzyszy niskiemu (w Rozmaitościach) — lecz powstaje pozorny chaos odbić — historia „przegląda się” w zwierciadle mitów i teatrów, legenda wykorzystuje lustro sceny, scena — legendy. Tekst Wyspiańskiego staje się w tej lekturze niemal wypowiedzią postmodernisty, odsłania pa-

radoksalność swej formy, konstrukcji, idei. Ziółowicz wyprowadza dramat zarówno poza „tragedię gruntu” (Lack), jak poza jesienny i „grobowy” czas akcji (W. Borowy, *Łazienki a „Noc listopadowa” Wyspiańskiego. Studia i szkice literackie*, t. 1, 1993, s. 98, 106).

Autorka, konstruując swoisty chronotop spektaklu, jako zasadniczy punkt odniesienia własnych działań (zapewne niejako przy okazji, bo nie pomieszcza tych pozycji w przypisach) poszerza spostrzeżenia Lacka, zafascynowanego teatralnością sceny w *Rozmaitościach* i Zygmunta Lubicza Zaleskiego, który teatralność *Nocy* wiązał z podstawowymi kategoriami spektaklu i łączył z obecnością widza (*Sen „Nocy listopadowej”. Wyspiański żywy*, 1957, s. 182). Zresztą w wielu wypadkach aktualizowana tradycja interpretacyjna pozostaje niekompletna, odnosi się wręcz wrażenie, że badacze dokonują różnie motywowanych wyborów bibliograficznych (od przypadkowego „zapomnienia” po obawę przed załamaniem czystości wyводу i „pęknięciem” tekstu). Nie chciałabym tego jednak ujmować w kategoriach naukowego „grzechu”, choć zapewne, gdyby spojrzeć z perspektywy dawnych stanów badań (choćby jednego zagadnienia), można by pomyśleć niedobrze o współczesnych autorach. Brak całościowego zaplecza badawczego nie pozwala im też (i ich czytelnikom) zdać sobie jasno sprawy ze stopnia nowatorstwa obecnych interpretacji. Wszak porównanie współczesnego tekstu ze sposobami traktowania dramatu przez starszych badaczy wydaje się konieczne zarówno dla określenia jego odrębności, jak też stopnia zakorzenienia w tradycji.

Wydaje mi się jednak, że na tę właściwość wielu dzisiejszych prac badawczych można także patrzeć z punktu widzenia nowoczesnego literaturoznawstwa, odrzucającego (czy zawsze słusznie?) „nieprzydatne starocie”, dalekie od refleksji strukturalno-semantycznej, która wyraźnie dominuje w omawianym tomie. Natomiast jeśli zobaczymy tę kwestię z brzegu teatrologii, nader radykalnie przekreślającej dorobek lat minionych, w jej obronie przemówi stosunkowo świeża tradycja badawcza, rezygnująca z odleglejszych odniesień do przeszłości, hołubiąca zaś krąg własnych dociekań. Z drugiej jednak strony odnotujmy, że w żadnym artykule nie pojawia się zestaw Barbary Kocówny z przygotowanego na 50-lecie śmierci Wyspiańskiego „Pamiętnika Teatralnego” (*Wyspiański — człowiek teatru*). Tu właśnie — między innymi — znajdujemy omówienie artykułu o planowanej przez Wyspiańskiego przeróbce *Lili* Mickiewicza na li-

bretto operowe — który to szczegół mógłby znaleźć miejsce w przypisach do kolejnego, klarownego tekstu Magdaleny Popielowej *Logika sztuki i logika historii. O paradoksach „Bolesława Śmiałego” Wyspiańskiego*.

Autorka porusza w nim kwestię wewnętrznej sprzeczności pomiędzy logiką historii i logiką sztuki. Reżyser Sceny i Reżyser Dziejów tworzą „z niczego” swe dzieła, którego sensy autorka wydobywa konfrontując dramaty i jego satelickie utwory, a rezygnując ze zwykłej łączącej z *Bolesławem Skalki*. Prawda historii odległa jest od prawdy sztuki — wolnej od szablonów, wychodzącej poza „ostrożne prawdopodobieństwo”, wprowadzającej nowe zasady budowy dramatu (Nowakowski, 140). Wprawdzie autorka przywołuje tradycję Bolesławowskiego tematu (za książką A. E. Balickiego z 1905 roku), ale brakuje mi tutaj spiskowej tragedii Antoniego Hoffmana, przy wszelkich różnicach poetyki — akcentującej i samotność, i królewskość Bolesława. Balicki nie znał tej tragedii, dopiero w latach międzywojennych wydanej przez Ujejskiego, a wystawionej wcześniej (1815) niż tragedia Franciszka Wężyka (1816). Autorka też odrzuciła pokrewne (choć niekiedy zagmatwane) rozważania Lacka nad stosunkiem tego dramatu do historii, wykreśliła studium Barbasza, zatrzymującego się nad *Liliami*, i według niego potraktowanymi przez Wyspiańskiego jako artystyczny dokument wizji Bolesławowskiego czasu (s. 294, choć ten problem sama porusza). I pokazuje, jak na temat przeklętego króla Wyspiański narzuca woal ballady: legendarny Piotrowin stanie się zamordowanym rycerzem z ballady Mickiewicza, sceniczną rzeczywistość dopełni „zaświat przedstawiony”, teatralne życie dopowie teatralna śmierć. Ukrytym bohaterem tego ładnie napisanego tekstu stanie się logika sztuki, rzutowana na plan mitu — istniejąca poza potocznością, poza życiowym doświadczeniem. Nie pierwszy raz w tym tomie okaże się, że dla współczesnego interpretatora dramatów Wyspiańskiego najważniejsze jest dziś nie tyle spojrzenie sub specie semioticae, lecz jego dopełnienie perspektywą sfunkcjonalizowanej semantyki, wydobyć gry wieloznaczeń.

W następnych artykułach mit, dramaty i teatr przenikają się wzajemnie i dopowiadają w okrucinach odbić-interpretacji. Tekst Rafała Węgrzyniaka, poświęcony wpływom dzieł Wyspiańskiego (także wystawianych w Jidysz, we Lwowie i Krakowie) na twórczość i świadomość narodową polskich Żydów stanowi łącznik pomiędzy literaczką a teatralną częścią zbiorówki. Otwiera ją Maria Prussak, która

rekonstruuje sytuację związaną z wystawieniem *Legionu* w czwartą rocznicę zgonu Wyspiańskiego (1911) i pokazuje, że dramat odczytywano jako dzieło „czwartego wieszca”, włączając go w dominującą — jak sądzono — malarskość jego wizji, co w efekcie dało tło pozabawione dramatu, jak wpisywano utwór w „konwencjonalne, uładowane ramy pseudoromantycznej tradycji i stylizowanego uniesienia patriotycznego”. Autorka dopełnia nie wymieniony przez siebie, a opublikowany w 1957 roku w „Pamiętniku Teatralnym” przegląd Edwarda Krasińskiego *Wyspiański na scenach polskich*, w którym spektakl Solskiego został tylko wspomniany.

Ten właśnie tekst najlepiej koresponduje z artykułem Miłostawy Bukowskiej, ujawnia długowieczność schematu interpretacyjnego, konsekwencje „złej” teatralnej lektury dramatu. Przeciwstawne zachowanie twórcze staje się przedmiotem wypowiedzi Elżbiety Kalemby-Kasprzak o *Akropolis* Grotowskiego według Wyspiańskiego. Badania literaturoznawcze i romantyczna tradycja okazują się „niezbędną perspektywą interpretacji”, choć właśnie w tym przypadku niewierność współczesnego twórcy, zrodzona z nowej autonomii teatru, zadecyduje o powstaniu dzieła niezwykłego. Grotowski jest rewelatorem tego procesu, ale i nowatorem w duchu Wyspiańskiego: także dla niego kreacja artystyczna pozostaje aktem samowiedzy i wolności. Ruina Europy-Katedry to symbol zniszczonego porządku świata.

Grotowski „pisze” na scenie swoje *Akropolis*, swoje *Wesela* tworzy Wajda. Joanna Walaszek wydobywa fascynację Wajdy tym arcydziełem, które pozostaje wyzwaniem do stworzenia arcydzieła nowego, arcydzieła sztuki teatralnej lub filmowej. Filmowymi środkami Wajda osiąga (w 1972 roku) podobny efekt, jak Wyspiański w teatrze. Spektakl z roku 1991 jest odmienny — pojawia się wierność słowu i jego brzmieniu, rymowi, barwie, melodii. Nowatorstwo i twórcza zdrada ustępuje poszukiwaniu trwałych wartości, do tej pory rzadko eksponowanych. Bo też ukrytym bohaterem wszystkich „teatralnych” tekstów jest czas, wydarzenia polityczne, społeczne, artystyczne współdecydują tu o kształcie zrealizowanego dramatu. Interpretacje kontekstowe tym bardziej wydobywają perspektywę dramatycznego arcydzieła. Dominuje ono ponad czasem, współbrzmi z momentem historycznym, nieustannie ożywiany mit wciąż rozszerza swoją pojemność.

Książkę zamykają dwa przyczynki teatrologiczne — komentarz Ja-

na Michalika do spisu dekoracji Wyspiańskiego w inwentarzach sceny krakowskiej z 1905 roku (to dekoracje do *Warszawianki*, *Wesela*, *Dziadów*, *Wyzwolenia* i *Bolesława Śmiałego*) oraz notatka Marioli Szydłowskiej o stosunku galicyjskiej cenzury teatralnej do *Wesela*, *Kłątwy* i *Legionu*. Moralność publiczna i „moralność polityczna”, względy religijne — to główne czynniki wewnętrznych dyskusji wokół pozwoleń na spektakle. A cenzorska interpretacja dzieła okazuje się jedną z wielu interpretacji możliwych. Oba teksty mają skromne zadanie: pragną weryfikować hipotezy, rozwiewać wątpliwości, podać do wiadomości nowe dokumenty teatralne.

Czy ten skrótowy przegląd zawartości tomu może nam dać choćby cząstkową odpowiedź na pytanie — jak dziś pisze się o Wyspiańskim? U podłoża publikowanych w nim tekstów odnajdujemy na ogół refleksy analizy strukturalnej. Wydaje się ona w tym przypadku wręcz naturalna i niezbędna — wszak dramaty Wyspiańskiego, wписыwane w perspektywę arcydzieła, idealnie odpowiadają tej procedurze. Ujawnia ona doskonale ich modelowy charakter, pozwala „sprawdzić” funkcjonalność każdego komponentu. Jest jedno słowo „ale”: perspektywa arcydzieła ma nie tylko wymiar literacki, ale i teatralny. Nie jest to kwestia bezwzględnie nowa, choć długo pozostawała ukryta pod powierzchnią wyłącznie literackiego spojrzenia na te dramaty. Teatralność Wyspiańskiego wiodła byt utajony, choć musiała oddziaływać na jego komentatorów, długo korzystających z dobrze wydeptanych ścieżek badawczych i krytycznych. Znamienne zresztą, że pierwsze wydania jego dramatów traktowano w kategoriach premier teatralnych.

Znamienne, że i dzisiaj nie jest inaczej. W gronie literaturoznawców świadomość teatralna pozostaje nadal zamaskowana, tyle że teraz ukrywa się ją raczej gorzej niż lepiej, przestała też być sprawą nieprzyzwoicie nową. Występuje tutaj zresztą w innej funkcji — autonomia teatru wspiera autonomię literatury, stanowi wyraz ogólnej autonomii sztuki. Takie stanowisko ujawnia omijany przez autorów tomu album Janusza Wałka, pokazujący twórczość Wyspiańskiego z perspektywy syntezy sztuk. A przecież w liście do Rydla znajdujemy znamienne wyznaczenie: „dramat był zawsze moim marzeniem — doprowadzić każdą myśl — każde pojęcie — kompozycję każdą do dramatu, bo, jeśli można się tak kochać, to ja kochałem się w scenie — Zdawało mi się, że ona stoi najwyżej ze sztuk (...).” Dzieje się tak niejako na przekór chwilowości bytu spektaklu, w tym przypadku

zniweczonego przez trwałą żywotność, przez nieustanną aktualność i sceniczną obecność tych dramatów. Ranga ich współczesnych realizacji po raz n-ty poświadcza banalną prawdę o niezwykłej mocy inscenizacyjno-twórczej sztuk Wyspiańskiego. A ich interpretacje ponownie przekonują, że nowoczesność i wyjątkowość ich znaczenia, ściśle związana z „twórczą zdradą” ich autora, poniekąd programuje dążenie do nowatorskiej lektury.

Takie skazanie na innowacyjność interpretacyjną zmusza autorów do koncentracji uwagi na jednym dziele, jednym zagadnieniu, czasami na drobiazgu, każe ujawniać — choćby w drobnych spostrzeżeniach i migawkach — teatralną naturę przedmiotu swych rozważań, mówić o składnikach czasoprzestrzeni, postaci obrazu, dialogu... Literackie funkcje tych elementów konstrukcyjnych współgrają z funkcjami scenicznymi. Lektura tekstów odbywa się niejako „w przejściu”, w długo niezauważanej lub ledwo, ledwo rysowanej sferze „pomiędzy” — literaturą (dramatem) i teatrem (spektaklem). Rzec by można, że wiele tekstów realizuje niektóre z tez Wiktora Brumera, traktującego dramat jako scenariusz inscenizatorski (*Teatr Wyspiańskiego*, 1933, s. 35), a wpisane weń projekty muzyczno-malarskie — jako integralne części spektaklu (s. 7, 17, 20). Mikroobserwacje otwierają tu jednak drogę do analiz w znacznie większej skali, prowadzą w makrokosmos dramatycznych znaczeń, charakterystyczne, że większość prac pomieszczonych w omawianym zbiorze pozostaje pod urokiem semantyki.

W lekturze tomu uderza mniej lub bardziej ujawniana semantyczna orientacja autorów (z kronikarskiego obowiązku dodajmy, że nie wszystkich i że ma ona charakter „naturalny”, nie powołuje się na wywody teoretyków, lecz wyrasta z naszej „wyspiańskologicznej” tradycji i potrzeby podjęcia tego rodzaju badań nad twórczością Wyspiańskiego). Dominuje tu nie tyle nastawienie na świat znaków dramatyczno-teatralnych, ile dramatyczno-teatralnych znaczeń, co znów wydaje się poniekąd naturalne. Wszak właśnie semantyka odpowiada na pytanie o żywotność tych dramatów, odkrywa w Wyspiańskim modernistę, oferującego współczesnym postmodernistom cały gąszcz sensów, odsłania zmiennokształtność jego dzieł, ich otwarcie na rozległe ciągi odbić-interpretacji, artystycznych i naukowych. Realizacje sceniczne stają tu obok komentarzy badawczych, przyglądają się sobie, podejmują ze sobą grę, dialogi „zewnętrzne” korespondują z wewnętrznym zdialogizowaniem utworów. Tom

Błońskiego-Popiela pokazuje doskonale wieloperspektywiczność współczesnej lektury, zderzającej plan sztuki z planem jej odbioru, w dramacie i teatrze skupiającej całą tę twórczość. W omawiany zbiór wpisana jest — jak można sądzić — pamięć o tym, że oko widza jest zwierciadłem dramatu, a lustro sceny odbija jego sposób widzenia zjawisk.

Nie dziwi zatem, że przede wszystkim poczucie teatralności dramatów Wyspiańskiego współtworzy tu refleksję badawczą, że odeszły w cień traktowane autonomicznie kategorie malarskości i muzyczności — spektakl Wajdy związę tę ostatnią przede wszystkim z wypowiedzianym słowem. Jesteśmy przecież w teatrze — wydają się mówić autorzy — i tylko w teatrze. Badają więc udramatyzowane mity, topoi, uteatralizowane obrazy rozmaitej proveniencji (biblijnej, antycznej, psychoanalitycznej), wprowadzają kategorie intertekstualne, akcentują znaczenie tradycji dramatyczno-teatralnej oraz kontekstu symbolizmu, posługują się przy tym w sposób niemal niedostrzegalny, lekki, jakby nieważki, zaadaptowanymi przez teatrologię chwytami strukturalistów. W interpretacji dramatów (a one właśnie szczególnie mnie interesują) odkrywamy też echo dekonstrukcjonizmu. Wzmacnia ono świadomość alternatywności współczesnych inspiracji — wobec wcześniejszych odczytań czy kolejnych spektakli, świadomość ich wymienności i nieostateczności, w teatrze związanej przecież z chwilowością egzystencji dzieła scenicznego. Tu każde odczytanie zyskać może za moment znamię „złej” lektury.

Ale jednocześnie teksty z omawianego zbioru zachowują delikatną patynę dawnych badań: nie pozostają obojętne na związek dramatów z autorem, mającym wobec życia „uczucie wzdrgliwego niezaspokojenia” (Backvis), z Krakowem, ze specyficzną aurą młodopolskiego przełomu wieków, prześwietlanego przez „rentgenowskie oczy” twórcy (Terlecki). Dzieje się tak zapewne dlatego, że przy Wyspiańskim nie można o tym zapomnieć, że autor ten przetwarzając zbiorowe wyobrażenia, powszechne mity i symbole, zakorzenił swój teatr w konkretnym czasie i przestrzeni, że wyprowadzał go także z polskiego partykularza w kulturowe uniwersum Europy. Ale taka jest przecież natura teatru, zawsze silniej niż literatura związanego z realiami miejsc i epok.

Tom zredagowany przez Jana Błońskiego i Jacka Popiela przekonuje nas o banalnej prawdzie „wiecznożywości” dzieła Wyspiańskiego. Z banału jednak bywają różne wyjścia, niekoniecznie w kolejny banał.

W tej lekturze Wyspiański jawi się jako wyznawca autonomii sztuk, twórca rodzimej wersji ich syntezy dokonanej na podłożu dramatu i teatru, autor nowoczesnych „końców wieku”. Koniec wydaje się wciąż ten sam i nadal pozostają nie rozwiązane kwestie podstawowe. A na interpretatorów wciąż czeka nowoczesne i nowatorskie dziełszyfr stworzone w anachronicznym zaścianku, wciąż pozostaje do napisania monografia tej twórczości. Wiem, kto powinien napisać ją jak najszybciej, wiem — ale nie powiem.

Dobrochna Ratajczakowa

Prywatna summa przygód Nowej Fali

1. Tadeusz Nyczek komentuje poezję Nowej Fali od samych jej początków, od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Komentuje ją nie tylko jako krytyk, ale także współuczestnik nowofalowego ruchu, którego historia jest w sporej mierze jego własną, intelektualną i artystyczną przygodą. Świadek zdarzeń, uczestnik sporów, wydawca i przyjaciel poetów, jest Nyczek jak mało kto predestynowany do pokazywania całościowego obrazu Nowej Fali, do podsumowywania jej zysków i strat — tak, jak one wyglądają od wewnątrz, jak są widziane z perspektywy twórców ruchu. Taką właśnie, półprywatną sumą nowofalowych doświadczeń, w której wiersze sąsiadują blisko z krytycznoliteracką wypowiedzią — jest antologia *Określona epoka*¹.

2. Ułożona przez Nyczka książka jest przede wszystkim antologią wierszy, a dopiero potem — poetów. Nadrzędnym celem jej autora jest, mówiąc inaczej, rekonstrukcja takiego sposobu widzenia świata, stylu myślenia i systemu wartości, który może być przypisany wszystkim twórcom Nowej Fali, który stanowi wspólny dorobek wielu poetyckich indywidualności... Realizacji tego zamierzenia służy tematyczny układ książki; przy czym: kolejność pojawiania się tematów–problemów odzwierciedla zarówno strukturę, jak dynamikę, kierunek przekształceń nowofalowego oglądu świata. Książkę otwierają wiersze, które najbardziej bezpośrednio i w naj-

¹ *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993 i komentarze*, wybrał, ułożył i skomentował T. Nyczek, Kraków 1994, Oficyna Literacka.