

**Rec. : Stanisław Wyspiański. Studium  
artysty. Materiały z sesji naukowej na  
Uniwersytecie Jagiellońskim, 7-9 czerwca  
1995. Pod redakcją naukową Ewy  
Miodońskiej-Brookes. Kraków 1996.**

**Rec. : Ewa Miodońska-Brookes, „Mam ten  
dar bowiem: patrzę się inaczej”. Szkice o  
twórczości Stanisława Wyspiańskiego.  
Kraków 1997.**

Rafał Węgrzyniak

nej, perfekcjonistycznej formie, zharmonizowanej z wąską treścią, zawarł swą receptę na „długie trwanie”. Mówiąc zaś bez światłocienia: przeoczenie jego osiągnięć w pracy nad Sienkiewiczem byłoby oznaką ignorancji i niewiedzy. Piszący te słowa, jeśli nawet próbował podążać w badaniach nad *Trylogią* inną niż mistrz drogą, niejednokrotnie go spotykał.

Nie idzie bowiem o to, by czytać mistrzów użycie. Prawdziwi narzucają odbiorcy niecierpliwość obowiązek sumiennej lektury, a w jej świeckim obrządku postawę wertykalną z marzeniem o przyszłej (samo)dzielnoci. Wtedy należałoby po lekturze tomu Bujnickiego rzec: można na pewne kwestie mieć pogląd odmienny niż badacz albo inaczej je formułować, bo przecież w dążeniu do prawdy naukowej nie całkiem wyzbywamy się osobniczych idiolektów; jednak wiele się nauczyłem. Tyle są warte lekcje nieprzełacone.

*Bogdan Mazan*

STANISŁAW WYSPIAŃSKI. STUDIUM ARTYSTY. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995. Pod redakcją naukową Ewy Miodońskiej-Brookes. (Indeks osobowy opracowała Justyna Zarzycka). Kraków 1996. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 260, 2 nlb.

Ewa Miodońska-Brookes, „MAM TEN DAR BOWIEM: PATRZĘ SIĘ INACZEJ”. SZKICE O TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO. Kraków 1997. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 242, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr.

Za sprawą Ewy Miodońskiej-Brookes, autorki dwóch książek o dramaturgii Wyspiańskiego<sup>1</sup>, obszerny zbiór publikacji na temat jego twórczości powiększył się o kolejne dwie pozycje. Ukazał się bowiem tom gromadzący referaty wygłoszone na sesji *Stanisław Wyspiański. Studium artysty – jego praca i mit*, zorganizowanej w dniach 7–9 czerwca 1995 przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego i Muzeum Narodowe w Krakowie. Miodońska-Brookes przygotowała tę sesję i jest redaktorem naukowym tomu. Nieomal równocześnie siedem szkiców krakowskiej badaczki, poświęconych dramatom oraz inscenizacjom Wyspiańskiego, zebrano w książce, której tytułem stał się wers zaczerpnięty z *Not do „Bolesława Śmiałego”*: „mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”.

Krakowska sesja miała charakter interdyscyplinarny. Wzięli w niej udział historycy literatury, sztuki i teatru. Nie wszystkie wygłoszone wówczas referaty opublikowano w tomie. Pominęte zostały wystąpienia Roberta Siewiora *Ryszard Wagner a „Legenda” Wyspiańskiego* i Kazimierza Nowackiego *Zamierzenia inscenizacyjne Wyspiańskiego wobec współczesnej techniki inscenizacyjnej*. Dodano natomiast i umieszczono na początku tomu wypowiedź Tymona Terleckiego, nagraną w sierpniu 1995 w Oksfordzie przez Annę Kuligowską-Korzeniewską i przez nią opracowaną. Miodońska-Brookes we wstępie zapewnia wprawdzie, że tekst ów został „sformułowany specjalnie z okazji krakowskiego sympozjum” (s. 7), w istocie jednak należy on do szeregu wypowiedzi o ludziach teatru, opublikowanych na łamach „Dialogu” przez Kuligowską-Korzeniewską, nigdy natomiast nie autoryzowanych przez Terleckiego – od lat ciężko chorego i niezdolnego do pracy intelektualnej. Trudno pojąć, czemu ma służyć umieszczenie tekstu *Samotny, uniwersalny geniusz z Krakowa*<sup>2</sup>, chaotycznego i pełnego wątpliwych twierdzeń, w publikacji naukowej i przypisanie jego

<sup>1</sup> E. Miodońska-Brookes: *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1972; *Wawel-„Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1980.

<sup>2</sup> T. Terlecki, *Samotny, uniwersalny geniusz z Krakowa*. „Dialog” 1996, nr 1.

autorstwa Terleckiemu. Skoro redaktorowi tomu zależało na obecności w nim Terleckiego, można było po prostu ogłosić polski przekład rozprawy *Wyspiański in Two Perspectives* lub *The Greatness and Ill Fortune of Stanisław Wyspiański*<sup>3</sup>. Otwierające sesję wystąpienie Ireny Sławińskiej *Wkład Antoniny i Tymona Terleckich w prezentację Wyspiańskiego na Zachodzie*, poświęcone opublikowanym w języku angielskim pracom tych dwojga omawiającym dorobek Wyspiańskiego w kontekście przede wszystkim europejskiej dramaturgii symbolistycznej, dodatkowo przemawiało za tym rozwiązaniem.

Dwa teksty mają charakter roboczych komunikatów. Maria Rydlowa przypomniała dzieje edycji *Listów zebranych* Wyspiańskiego, których redaktorem została po śmierci Leona Płoszewskiego w r. 1970, i scharakteryzowała listy do Karola Maszkowskiego z lat 1890–1894, mające się ukazać w tomie 3 tej edycji<sup>4</sup>. Marta Romanowska przedstawiła trzy wcześnie obrazy z lat 1885–1895: *Portret Beaty Matejkówny*, *Portret zbiorowy dzieci z rodziny Stryjeńskich* i *Dwie dziewczynki*, pozwalające odtworzyć proces wypracowywania przez artystę własnego stylu, szczególnie w portrecie.

Zaledwie dwóch uczestników sesji zdobyło się na próbę ogarnięcia całej twórczości Wyspiańskiego. Maria Podraza-Kwiatkowska (*Wyspiańskiego Kościół Boga czy Czarta*) zanalizowała motywy sataniczne oraz infernalne dochodząc do przekonania, że „jedną z najbardziej charakterystycznych cech myślenia” autora *Wyzwolenia* jest „ujmowanie zjawisk w ich podwójnej: pozytywnej i negatywnej roli” (s. 40). Dlatego w jego dramatach opartych „na antynomii” (s. 40) pojawiają się „czarty, szatany, biesy, płaczące, psujące próby polskich działań niepodległościowych” (s. 38). W rozważaniach badaczki zdumiewa brak kategorii tragizmu i zaskakują niektóre uwagi dotyczące *Wesela*. „W swoich sobowótorych rozmówcach, twierdzi Podraza-Kwiatkowska, postaci dramatu rozpoznają – przybyłe z piekła podświadomości – złe siły” (s. 36), „Chochoł jest oczywiście postacią o cechach szatańskich” (s. 36–37), a w zakończeniu sztuki „całe przedsięwzięcie znajduje w konsekwencji ujście w codziennym, usypiającym tańcu życia” (s. 38). Żadna z osób dramatu nie jest sobowtórem postaci, nie przybywa z podświadomości i nie uosabia zła, Chochoł pełni rolę Fatum, ale symbolizuje też odrzadzenie się życia poprzez śmierć, w finale *Wesela* zaś ukazany został taniec śmierci<sup>5</sup>.

Janusz Wałek dokonał przeglądu obrazów śmierci w dziełach literackich i plastycznych Wyspiańskiego i doszedł do przekonania, że jego „zasadniczym tworzywem była śmierć” (s. 41). Obsesja śmierci, nazwana niezbyt ściśle za Freudem „instynktem śmierci”, znalazła w tej twórczości przeciwwagę w „apoteozie życia, życia pojedynczego człowieka, życia narodu, życia sztuki” (s. 41). Wałek dostrzega w niej „z mroku śmierci przeszłości, z mroku śmierci własnej, w mrok letargu współczesnych rzucony imperatyw bycia” (s. 41). Autor w wystąpieniu, niestety, pominął zupełnie przejawy „instynktu śmierci” u postaci z dramatów: np. Marii z *Warszawianki*, Marysi z *Wesela*, Młodej z *Kłatwy* i Jewdochy z *Sędziów*. „Instynktem śmierci” dotknięte są u Wyspiańskiego także zbiorowości. To właśnie symbolizuje ostatni obraz *Legionu* (łódź kierowana przez Tanatosa) czy *Wesela* (chochoł i taniec). Wałek nie dostrzegł także związku między końcowym somnambulicznym tańcem śmierci w *Weselu* a sceną tańca Marysi z Widmem, skoro twierdzi, że owo „Wyobrażenie ma charakter liryczny, wyciszony, to jakby

<sup>3</sup> T. Terlecki: *The Greatness and Ill Fortune of Stanisław Wyspiański*. „Antemurale” 1970; *Wyspiański in Two Perspectives*. Jw., 1971.

<sup>4</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*. Teksty listów opracowała M. Rydlowa. Komentarz napisała M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego. Kraków 1997. S. Wyspiański, *Listy zebrane*. T. 3.

<sup>5</sup> Zob. S. Pigoń, *Goście z zaświata na Weselu*. W: *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*. Kraków 1947. M. Podraza-Kwiatkowska dwukrotnie przywołuje to studium (s. 37, przypis 12; s. 39, przypis 15), choć zaprzecza jego podstawowym twierdzeniom nie podejmując z Pigionem żadnej polemiki.

zjawia ze snu nie pozbawionego łagodnego zabarwienia erotycznego”, a „Bijący od widma chłód łagodzi wspomnienie połączonych dłoni, ciepłego, zielonego sadu” (s. 48). Mniejsza z tym, że badacz nie zauważa drastyczności sceny miłosnej między Marysią a Widmem i jej gwałtownego przebiegu. Gorzej, iż nie dostrzegł również motywu tańca w koło, który powraca w ostatnim obrazie dramatu, a symbolizuje właśnie poddanie się „instynktowi śmierci”.

Podwójnych egzegez doczekały się na sesji krakowskiej dwa utwory: „*Hamlet*”, popularnie określane jako studium o *Hamlecie*, i *Noc listopadowa*. Rozważania Dobrochny Ratajczakowej (*W labiryncie...*) i Ewy Miodońskiej-Brookes („*Hamlet*” *Szekspira i Wyspiańskiego*) obracają się wokół pojęcia studium, wprowadzonego do refleksji krytycznej o tym tekście przez Stanisława Lacka, oraz wokół sformułowania: „Labirynt zwany teatr”, pojawiającego się w dedykacji otwierającej dzieło. Ratajczakowa usiłuje ukazać studium o *Hamlecie* na tle myśli teatralnej doby modernizmu, bardziej intryguje ją jednak mitologiczny czy symboliczny sens labiryntu. Miodońska-Brookes, oponująca przeciwko dokonywanym przez wielu badaczy Wyspiańskiego próbom „oderwania jego myślenia o teatrze od problematyki tekstu, słowa, mowy” (s. 68), skupia się na lekturze tekstu i tropi w nim „symbol książki” (s. 69). Traktuje też „*Hamleta*” nie jako zapis projektu inscenizacji czy szkic adaptacji teatralnej, lecz jako utwór zbliżony do „metakrytycznej eseistyki” (s. 80), książkę „o dziele i twórcy, o dziele i procesie twórczym” (s. 80).

Dwie badaczki podjęły się rewizji interpretacji *Nocy listopadowej*. Dla Marii Prussak („*Noc listopadowa*” – *dramat przeciwstawień*) jest to dzieło „o wyzwoleniu od przymusu historii, upodmiotowieniu jednostki, o rozpoznaniu wpisanej w ludzką egzystencję konieczności cierpienia” (s. 119). Miłostawa Bukowska-Schielmann (*Tematy „Nocy listopadowej”*. *Modele lektury*) twierdzi, że „przedstawione w dramacie autentyczne dzieje są tylko pretekstem dla postawienia zasadniczych pytań o człowieka” (s. 136). Dla autorki „najistotniejszy sens sztuki – sens etyczny” to „problem zdrady jako metody walki” (s. 122). W *Nocy listopadowej* „niemoc narodowego czynu wynika z niejasnych sumień: z żądz zemsty i walki »przez krew« splątanych z takimi wartościami, jak miłość i honor”, zdaniem badaczki bowiem Wyspiański uważał, że „Polsce bardziej niż czyn zbrojny potrzebny jest czyn duchowy” (s. 137). Ponieważ *Noc listopadowa* jest „ostrzeżeniem przed powtórzeniem przelewu krwi” (s. 126) i „wezwaniami do walki, ale przede wszystkim walki duchowej” (s. 137), to zgodnie z tą interpretacją niewątpliwie powinna być traktowana jako utwór pacyfistyczny. Prawdziwy kłopot ma autorka z postaciami mitologicznymi w dramacie. Wprowadzając je, „Odchodząc od reprodukcji rzeczywistości na scenie”, zdaniem Bukowskiej-Schielmann, Wyspiański po prostu „podkreśla, iż materiał, jakim się posługuje, jest fikcyjny” (s. 122). „Postaci fantastyczne, postaci mityczne służą tu tworzeniu fikcji. Fikcja teatralna Wyspiańskiego, będąc kopią kopii, chce mówić o czymś innym niż o świecie bezpośrednio ukazywanym. Sugeruje lekturę alegoryczną” (s. 122). Dzięki temu „już usymbolizowana płaszczyzna może być potraktowana jako fakt znany (»jałowy schemat«), który w lekturze ma ulec ukierunkowanej znaczeniowo transformacji lub metaforyzacji” (s. 123, przypis 9). Dlatego „w *Nocy listopadowej* – czytamy w rozprawie – powierzył Wyspiański inscenizację sceny narodowej sztuczным symbolom, marionetkom teatralnym. Teatralizacja jest przecież ujawnionym metajęzykiem *Nocy listopadowej*” (s. 127). „Światy fantastyczne Wyspiańskiego – stwierdza dobitnie badaczka – to światy sztuczne” (s. 127), a „rzekomy boski plan to fałszywa świadomość narodu” (s. 127). W świetle tych uwag łatwo pojąć, dlaczego wcześniejsi komentatorzy gubiąc się wśród „fikcji fikcji”, „kopii kopii” i „sztucznych symboli” wybierali fałszywy model lektury.

Nową propozycję odczytania utworu, opartą na „estetyce recepcji”, przedstawił Wojciech Bałus w wystąpieniu *Ożywianie posągów. Glosa do „Akropolis”*. Autor ten poszukuje w dramacie „ślada uwarunkowań – ideowych i estetycznych – budujących

określoną postawę widza”, świadectwa „stylu odbioru, pozwalającego ożyć rzeźbom i tkaninom” (s. 170). Franciszek Ziejka swój referat *Gręboszowskie inspiracje i nieporozumienia. Wokół „Kłatwy” Stanisława Wyspiańskiego* poświęcił realnym zdarzeniom, które zainspirowały dramaturga do napisania *Kłatwy*. Należały do nich zarówno konflikty między chłopami a dwoma kolejnymi proboszczami, ks. Henrykiem Otowskim i ks. Franciszkiem Kahlem, we wsi Gręboszów pod Tarnowem (oba spory opisał szczegółowo wójt, działacz ludowy i prototyp Sołtysa – Jakub Bojko – w *Zbiorze dokumentów, listów dot[yczących] wsi Gręboszów i okolicy z lat 1663–1910*, przechowywanym w Bibliotece Ossolineum), jak i kłęska posuchy, która nawiedziła Galicję w r. 1889, oraz przypadek spalenia na stosie Marianny Kozik w Porębie Radlnej w lipcu 1889, relacjonowany w prasie.

Włodzimierz Szturc (*Mowa jako rytm w teatrze Stanisława Wyspiańskiego*) zwrócił uwagę na muzyczne walory wiersza autora *Wesela*, na to, iż „melodia (czyli muzyczność) organizuje wypowiedzi postaci i całe sceny w jego dramatach” (s. 104). Katarzyna Fazan analizowała liryki (*Dramat myśli w liryce Stanisława Wyspiańskiego*), a Katarzyna Ewa Duda (*Nowa perspektywa badawcza rapsodów Stanisława Wyspiańskiego. Przykład jednej z analiz*) koncentrując się na rapsodzie *Święty Stanisław* ukazała mity kosmogoniczne i historyczne wpisane w poematy oraz związane z nimi projekty witraży do Katedry Wawelskiej. Dorota Kudelska (*Polska szkoła malarska według Słowackiego a witraże wawelskie*) usiłowała dowieść, że poglądy Juliusza Słowackiego na malarstwo historyczne miały wpływ na projekty witraży do Katedry Wawelskiej.

Anna Kuligowska-Korzeniewska (*Czwarty akt „Wesela”*) omówiła stosunek Wyspiańskiego do rewolucji 1905 roku. W wystąpieniu tym pojawiły się wielokrotnie przywoływane spotkania Stefana Żeromskiego i Michała Sokolnickiego, a następnie Józefa Piłsudskiego z Wyspiańskim, których celem było uzyskanie poparcia poety dla działalności Organizacji Bojowej PPS, i dzieje *Hymnu Veni Creator*, ale także dotąd nie znane świadectwa recepcji *Wesela* i *Wyzwolenia* w r. 1905, zarówno w Galicji (opublikowany w socjalistycznym „Promieniu” *Czwarty akt „Wesela”* Franciszka Czaki), jak i w Królestwie. Powszechne wówczas było w opinii publicznej przekonanie, że rewolucja w Królestwie podważyła negatywny osąd społeczeństwa zawarty w *Weselu* i *Wyzwoleniu*.

Jan Ciechowicz w referacie *Po „Weselu”. Parodie, pastisze, kontynuacje* zestawił listę utworów literackich na różne sposoby nawiązujących do *Wesela*, przede wszystkim – dramaturgicznych i prozatorskich. (Wśród utworów poetyckich można wymienić chociażby *Polskę* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Piłsudskiego* Jana Lechonia, *Ojczyznę Chocholów* Kazimierza Wierzyńskiego czy *Afisz „Wesela”* z roku 1900 Stanisława Balińskiego.) Na liście Ciechowicza brak jednak wielu dzieł: *Róży* Żeromskiego, *Jana Macieja Karola Wścieklicy* Witkiewicza (Wścieklica jako nowe wcielenie Czepca), *Hipnozy* Cwojdzńskiego (aktorka-emigrantka podczas seansu hipnotycznego widzi izbę z *Wesela* i zmienia się w Pannę Młodą) czy *Pieszko* Mrożka (Grajek pełniący rolę Chochola).

Tom zamyka tekst Krzysztofa Pleśniarowicza poświęcony inscenizacji *Powrotu Odysa*, dokonanej w 1944 r. przez Tadeusza Kantora w podziemnym Teatrze Niezależnym w Krakowie, oraz nawiązującej do tej realizacji scenie w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, powstałym w r. 1988 w Cricot 2. Pleśniarowicz stara się rzeczowo opisać spektakl z r. 1944, grany w trzech różniących się wersjach, interpretuje scenę z *Nigdy tu już nie powrócę*, w której Kantor wygłaszał kwestie Odysa, ale też podkreśla powinowactwa sztuki Wyspiańskiego i Kantora.

W książce Ewy Miodońskiej-Brookes *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”* znalazło się siedem szkiców poświęconych wybranym zagadnieniom z twórczości Wyspiańskiego, na ogół wcześniej publikowanych; przedrukowana tu też została nieco zmieniona wersja referatu „*Hamlet*” Szekspira i Wyspiańskiego ze zbioru *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*.

Tom otwiera rozprawa „*Zdobytaj co dzień Boga i siebie na nowo...*” *Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*. Przystępując do omówienia „problematyki religijnej” w dramatach twórcy *Wesela* Miodońska-Brookes zaznacza, że utworom tym „daleko do jasności i jednoznaczności światopoglądowej” (s. 14). Zmusza to do śledzenia idei autorskich „na płaszczyźnie pytań, otwierania problemów, na drodze spojrzenia kierowanego od etapu i postawy przezwyciężonej, »przewalczonej w sobie«, już rozpoznanej — ku nie znanej jeszcze możliwości” (s. 11), a nie gotowych formuł. Badaczka zdecydowanie odrzuca jednak tezę Anieli Łempickiej o związkach twórczości Wyspiańskiego z filozofią Friedricha Nietzschego<sup>6</sup>. Pozwala na to, jej zdaniem, „uparta obecność motywu winy, skażenia, wyczuwalność rysu etycznego w całości bytu, a zwłaszcza w istnieniu ludzkim, namiętne pragnienie oczyszczenia, niezmiernie poważne pojmowanie grzechu jako stanu przyrodzonego człowieka, obsesja upadku i dźwignia się z niego” (s. 14) w pisarstwie Wyspiańskiego. Miodońska-Brookes nie zgadza się także z poglądem Czesława Miłosza, że w dramaturgii tej „jest już nieobecny wymiar metafizyczny ukształtowany wedle wyobrażeń chrześcijańskich”, że „Bóstwo u Wyspiańskiego jest wyłącznie nacjonalistyczne i jest nim Polska”<sup>7</sup>.

Badaczka ogranicza się do analizy jednego zagadnienia, które określa „czysto hasłowo: Sędzia, Sądzić, Sądzony” (s. 14). Przeciwwstawienie omylnego osądzania ludzkich czynów przez człowieka sprawiedliwemu sądowi Bożemu dostrzega Miodońska-Brookes w *Kłątwie*, *Bolesławie Śmiałym* i *Skalce* oraz w *Sędziach*. Ponadto w *Powrocie Odysa* i *Zygmuncie Augustie*, gdzie tytułowe postacie obdarzone są świadomością, że „życie ich od początku naznaczone jest winą” (s. 37), widzi autorka „dwie skrajnie odmienne wersje egzystencji człowieka, dwie różne postawy ludzkie. Jedna tchnie ciemną tonacją rozpacz, druga trudną, ale mocną nadzieją, jedna przeklina Boga — wroga człowieka, wszędzie odślania zło i nicosć, druga afirmuje ufność w Jego miłosierdzie” (s. 37).

Pogląd ten szerzej rozwinęła badaczka w szkicu „*Powrót Odysa*” i „*Zygmunt August*” *Stanisława Wyspiańskiego — kontrastowe koncepcje ludzkiej kondycji*. Potraktowanie dramatu o *Zygmuncie Augustie* na równi z *Powrotem Odysa* jako ostatniego dzieła pozwala autorce na dokonanie „korekty obrazu ewoluowania postawy Wyspiańskiego — człowieka i pisarza” (s. 48). Obok utrzymanego w duchu „tragizmu fatalistycznego” i ukazującego „bezsens świata” (s. 70) *Powrotu Odysa* charakteru puenty „ogniskującej kierunek przemian światopoglądowych pisarza” (s. 47) nabiera w ten sposób również *Zygmunt August* z opartym na chrześcijańskiej religijności obrazem egzystencji człowieka pojmowanej jako „dar i łaska” (s. 39), dążenie do zjednoczenia „z wolą i planem Boga”, zdobywanie „własnym wysiłkiem podobieństwa Boga — Króla i Ojca” (s. 69).

Szkic *W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu* rozpoczyna się nawiązaniem do uwagi Jana Błońskiego o specyficznie polskiej formie dramatycznej, jaką ma być panorama służąca ukazaniu „poszczególnych momentów zbiorowej świadomości” (s. 77); istotną rolę odgrywa tu Chór pełniący funkcję postaci dramatycznej. Zdaniem Miodońskiej-Brookes, w XX-wiecznej dramaturgii polskiej „ilekroć mamy do czynienia z próbą kreowania duchowego konterfektu zbiorowości Polaków [...], tylekroć powstaje kwestia znaczącej obecności lub znaczącej nieobecności Chóru pośród osób dramatu” (s. 79). Autorka przygląda się więc, jaką rolę Chórowi wyznaczili: Mickiewicz w *Dziadach*, Słowacki w *Lilli Wenedzie*, *Złotej Czaszce*, *Królu Agisie* i *Zawiszy Czarnym*, Norwid w *Zwolonie*, *Wandzie*, *Tyrteju* i *Za kulisami*, Wyspiański w *Wyzwoleniu*, Miciński w *Termopilach polskich*. Zdegradowany Chór odnajduje badaczka w *Zielonej Gęsi* Gałczyńskiego, *Osmędeuszach* Białośzewskiego, *Jaskini filozofów* Herberta, *Kartotece* Różewicza oraz w *Kurdeszu* i *Kto ty jesteś* Brylla. Miodoń-

<sup>6</sup> A. Łempicka, *Nietzscheanizm Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

<sup>7</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Warszawa 1982, s. 142.

ska-Brookes dowodzi, że Wyspiański w *Wyzwoleniu* jako pierwszy „wyartykułował sytuację kryzysu uniemożliwiającego, a zarazem »uniepotrzebniającego« istotną obecność persony Chóru w dramacie” (s. 94). *Wyzwolenie* tym samym dało początek nurtowi groteski w XX-wiecznej dramaturgii polskiej.

Wokół *Wyzwolenia* – dramatu w sposób prekursorski ukazującego tym razem niemożność przedstawienia świata w kategoriach tragizmu, a zatem niemożność uprawiania tragedii jako gatunku – osnuta jest też rozprawa „*Tragedia Edypa*” i „*tragedie drobnoustrojów*”. *Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości. Glosy do „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego*. W *Wyzwoleniu* Konradowi gotowemu – niczym Sofoklesowy Edyp – do „śmierci-rozpoznania” przeciwstawione zostają Maski zdolne do „bezsświadomej, bezdusznej wegetacji drobnoustrojów” (s. 155). To postępowanie Wyspiańskiego porównuje badaczka z zabiegami Miłosza w *Œconomia divina*, Herberta w *Posłańcu* i Różewicza w *Grupie Laokoona*, odwołujących się do „pojęcia i struktury tragedii jako dzieła sztuki” (s. 150), by dokonać osądu współczesnej cywilizacji.

W szkicu *Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów”* Miodońska-Brookes traktuje dokonaną w 1901 r. inscenizację dramatu Mickiewicza jako „konkretne dzieło teatralne, projekt i po trosze jego realizację” oraz „element większej autorskiej całości” (s. 123). Zwraca uwagę na związki między otwierającymi i zamykającymi inscenizację *Dziadów* scenami na cmentarzu a powstałym również w r. 1901, opublikowanym zaś dopiero pośmiertnie, *Requiem*, w którym „wypowiadający się [...] podmiot zakorzeniony w istnieniu ludzkim jest integralną częstką cmentarza, kimś istniejącym na różnych poziomach rzeczywistości jednocześnie; w grobie, w ziemi, pośrodku ludzi, wśród żywych, w bezkształcie materii i w »pozakształcie« czystego ducha” (s. 124). Autorka podkreśla, iż dominantą inscenizacji „stają się różne warianty kwestii współlbycia, udzielania się, współprzeżywania” (s. 131), i stara się dowieść, że „najdobitniej wydobyty wątkiem” w adaptacji *Dziadów* była „idea powszechności obcowania osób i dusz”, wiążąca się „z osobistym problematem Wyspiańskiego jako człowieka i artysty, problematem pełnym cierpienia i zwątpienia, ale także heroiczej nadziei” (s. 136).

Ostatni, jeśli nie liczyć szkicu o *Hamlecie*, tekst książki (*Stroić się w żurawie skrzydła*) poświęcony został pojawiającemu się w *Weselu* motywowi „istoty skrzydlatej; taka; także samych skrzydeł jako *pars pro toto* pozwalająca wydatnić aspekt lotu i lotności” (s. 174), a szczególnie „żurawca” z autocharakterystyki Poety. Poprzez analizę motywu żurawia w liryce polskiej autorka dochodzi do stwierdzenia, że w poezji modernistycznej stał się on „ptakiem lotów szukających snu-śmierci, pięknej i patetycznej” (s. 184). Wywiedziony z wierszy Tetmajera motyw żurawia służy do rozprawienia się z właściwościami „poezji przed r. 1900” (s. 174) sprawiającymi, że w „prawdę i moc” słów „nie wierzą wypowiadający je, używając ich jak ładnych przedmiotów” (s. 188). W *Weselu* bowiem, przekonuje badaczka, Wyspiański poddał także „weryfikacji dykcję literacką swego pokolenia” (s. 174).

W szkicach Ewy Miodońskiej-Brookes uderza świadome ograniczanie obszaru rozważań do wybranych motywów czy zagadnień. Autorka uchyla się często od podjęcia interpretacji całego dzieła. W swych komentarzach dąży do głębi i precyzyjności. Nie unika przy tym błędów. „Dawid i jego bracia, Dawid i Saul, Dawid i Absalom” nie pojawiają się na kartach *Biblii w Genesis* (s. 16), lecz oczywiście w obu *Księgach Samuela*. Trudno mówić o „świecie zewnętrznym” wobec „domu i miasteczka” (s. 32) Joasa, gdyż *Sędziowie* dzieją się na wsi. Dość karkołomnie brzmi stwierdzenie, że „krąg motywów biblijnych wykorzystanych przez Wyspiańskiego” w *Sędziach* „i przywołanych *expressis verbis* ogranicza się [...] do *Starego Testamentu* zgodnie z wymogami konsekwencji wyboru środowiska, w jakim umieszczeni zostali bohaterowie dramatu” (s. 34). Badaczka przyjmuje niewątpliwie błędnie, że Wyspiański czyniąc głównymi postaciami dramatu Żydów dokonał tylko „wyboru środowiska”. W *Sędziach* zderzone

przecież zostały religijność *Starego i Nowego Testamentu*, judaizm i katolicyzm<sup>8</sup>. „Ajschylosowe Erynie przedzierzgnięte w Eumenidy” nie »przechodzą mimo« zostawiając Orestesa i Mykeny wolnymi, zdolnymi do życia” (s. 92). Dwie pierwsze części *Orestei* dzieją się bowiem w Argos, a ostatnia, *Eumenidy*, w Delfach, potem w Atenach. Trudno się też zgodzić z badaczką, że w *Wyzwoleniu* „medium, poprzez które prawda zostanie osiągnięta”, to „sztuka czy w szczególności – poezja” (s. 92). Jest nim niewątpliwie teatr. Wszystkie kwestie związane z dokonaniem autora *Wesela* jako inscenizatora i scenografa w krakowskim Teatrze Miejskim wspomniane są w rozprawach zaledwie na marginesie. Świadome i konsekwentne przesuwanie na drugi plan działalności teatralnej Wyspiańskiego wynika w książce z próby przeciwstawienia się dominującej w myśli krytycznej opinii o „swoistej niewydolności językowej, o dysproporcjach warsztatu pisarskiego w stosunku do uzdolnień wizjonerskich, oryginalności i siły pomysłów kształtujących raczej obraz niż konstrukcję tekstu poetyckiego” (s. 174). Miodońska-Brookes zwraca więc uwagę na „Myślenie słowem i myślenie o słowie” (s. 174) u Wyspiańskiego.

Na podobnej zasadzie autorka odrzucając pogląd o Wyspiańskim jako o pisarzu pozostającym pod wpływem filozofii Nietzscheańskiej usiłuje go przedstawić jako poetę religijnego, silnie związanego z katolicyzmem. Cechy rewizji ma też próba zwrócenia uwagi na prekursorski charakter tej twórczości w stosunku do XX-wiecznej literatury polskiej, a tym samym zaprzeczenia rozpowszechnionej opinii o anachroniczności dzieł Wyspiańskiego. W tym sensie „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*” przynosi propozycję odmiennej lektury oraz interpretacji dorobku autora *Wyzwolenia*. Uprzytomnia też potrzebę napisania nowoczesnej monografii. Zarówno ostatnią książką, jak i poprzednią: *Wawel-„Akropolis”*, ujawniającą łatwość poruszania się badaczki po obszarze historii literatury, sztuki i teatru, Ewa Miodońska-Brookes dowiodła, że jest do tej pracy predestynowana.

Rafał Węgrzyniak

Jadwiga Zacharska, *FILISTER W PROZIE FABULARNEJ MŁODEJ POLSKI*. Warszawa 1996. Wydawnictwo DiG, ss. 196.

Młoda Polska od kilku już dziesięcioleci należy do okresów dziejów polskiej literatury najintensywniej (obok romantyzmu) penetrowanych przez znaczne grono badaczy, których bogaty dorobek stanowi – dla każdego historyka literatury pragnącego wnieść swój wkład do istniejącego stanu wiedzy – wyzwanie o niemałej skali trudności. Książka Jadwigi Zacharskiej, po pierwsze, dowodzi niewątpliwej orientacji autorki w nader powikłanej problematyce epoki, po wtóre zaś świadczy o tym, iż udało jej się uzyskać wartościowe merytoryczne rezultaty w analizie jednego z podstawowych – dla artystycznej i światopoglądowej samowiedzy modernizmu – wątków problemowych tego okresu.

Kategoria filistra (filisterstwa) należała właściwie od początku do „podręcznego”, oczywistego arsenału pojęciowego, służącego określaniu (tu: przez negację) swoistości stanowiska modernistów – przez nich samych, przez ich krytyków czy (później) badaczy. Dopiero jednak książka Zacharskiej w pełni miarodajnie dowiodła – co jest rzucającą się w oczy pierwszą wartością pracy – że owe jakoby „oczywiste” i „samo przez się zrozumiałe” pojęcie nie miało nigdy ani autonomicznego, ani jasno określonego, ani (nierzadko) merytorycznie uzasadnionego znaczenia. Tworzyło natomiast rozmyty zbiór różnorodnych, zmiennych cech – egzystujących połowicznie jako

<sup>8</sup> Zob. M. Prussak, „Sędziowie”. W: „Po ogniu szum wiatru cichego”. *Wyspiański i me-sjanizm*. Warszawa 1993.