

Katarzyna Fazan

Hamlet Wyspiańskiego: scena grozy jako dramat absolutny

1.

Stanisław Wyspiański we własnej inscenizacji *Dziadów* udowodnił, że cmentarz nie jest „dekoracją bezmyślnie skombinowaną”¹. Analizując *Hamleta* Williama Szekspira, powraca do tematu mogilnej przestrzeni jeszcze silniej scalając tło i postaci w jedno. Odczytuje – tym razem w polu wyobraźni – konsekwencje umieszczenia Hamleta w otoczeniu grobów i zmarłych. Szekspir wykorzystuje w tym celu całą pierwszą scenę piątego aktu, zróżnicowaną tematycznie i dramaturgicznie. W dziele Wyspiańskiego znajdziemy tak naprawdę uwagi wokół wykrojonych części tekstu, zapisane językiem oryginalnej interpretacji. Jak podkreślał autor studium, *Hamlet* staje się utworem świeżo przeczytanym i na nowo przemyślanym².

Nurt osobliwej refleksji Wyspiańskiego – często dyskusyjnej z punktu widzenia szekspirologicznej wiedzy³ – płynie nieoczekiwanymi meandrami i koncentruje się w paru ustępach tekstu na *Hamlecie* w obrębie cmentarnego pejzażu oraz na wybranym wątku jego dialogu z Horacym. Z jednej strony, rozumienie sceny zostaje wpisane w pojmowanie całej sztuki, jest rekonstrukcją dramatycznej struktury zorganizowanej w świecie immanentnej logiki utworu, z drugiej – fragment ten uzyskuje samodzielność i autonomię.

¹ Mowa o pierwszym wystawieniu Mickiewiczowskiego arcydramatu, obejmującym wszystkie jego części, dokonany w Dzień Zaduszny 1901 roku w krakowskim Teatrze Miejskim, którego adaptację oraz opracowanie scenograficzne wykorzystujące pejzaż cmentarny przygotował Wyspiański. Określenie „dekoracja bezmyślnie skombinowana” pojawia się w studium o *Hamlecie* i dotyczy różnych inscenizacyjnych konwencji oraz sposobów pokazywania dramatu Szekspira w teatrze. Wszystkie przytoczenia podane są za wydaniem: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. 13: *Hamlet*, Kraków 1961. Numery stron podano w nawiasach przy cytatach.

² Jak przypomina M. Prussak we wstępie do nowego wydania *Hamleta* w Bibliotece Narodowej, tekst ten powstał w ciągu dwóch tygodni, od 14 do 27 grudnia 1904 roku, w chwili zerwania przez artystę współpracy ze sceną krakowską. W dziele tym Wyspiański wyłożył koncepcje dotyczące aktorstwa i własną filozofię teatru. Zob. S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. i komentarze M. Prussak, Wrocław 2007, s. XX–XXI.

³ O osobliwościach interpretacji *Hamleta*, o geście twórczym jako nieoczywistym „powtórzeniu” oryginału pisze E. Miodońska-Brookes w: „*Hamlet*” Szekspira i Wyspiańskiego, zob. E. Miodońska-Brookes, „*Mam ten dar: bowiem patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997. Ostatnio o relacji między *Hamletem* Szekspira a Wyspiańskiego w perspektywie agonicznej, a nie czysto inspiracyjnej i interpretacyjnej pisała M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 70–86.

Przeprowadzone przez autora *Wyzwolenia* przepisywanie różnych elementów Szekspirowskiego arcydzieła potęguje samoistny byt literackich i teatralnych właściwości utworu w przestrzeni indywidualnych rozpoznań.

O tym, że Wyspiańskiego interesował cmentarny typ ikonograficzny, świadczy jego list do Elizy Pareńskiej z prośbą, by pośredniczyła w znalezieniu reprodukcji malarskich dzieł współczesnych Szekspirowi: „angielskich, flamandzkich, holenderskich”, które przedstawiały „pejzaż, i to pejzaż cmentarny, pustkowie, gąszcz lasu, pienia czarownic, dzikie pola”⁴. Zakres poszukiwań obejmował zarówno „to, co z tych dzieł mogło wejść w Szekspira, lub odwrotnie, co ze Szekspira do tych współczesnych weszło”⁵. Oddziaływanie *Hamleta*, z czego zdawał sobie sprawę Wyspiański, było wszechstronne. Cmentarny dialog, zapisany w angielskim dramacie, nie tylko wpłynął na teatr, lecz także przeobraził sposoby realizowania w sztuce idei *vanitas*, okazał się ważny dla nowożytnej tradycji humanistycznej, która stanowiła alternatywę dla zanurzonej w średniowieczu linii rozwoju tematyki funeralnej, uwikłanej w realizację tematu *danse macabre*, a następnie w ideologię kontrreformacji⁶.

A jednak Wyspiański, zastanawiając się nad sceną cmentarną, w zasadzie nie uwzględnił funkcji malowniczej nostalgicznego pejzażu. Być może nastrojowy charakter tego toposu wydał się artyście jałowy – zużyty w kręgu wielu realizacji w wieku XVIII i XIX, w obrazach wyrażających smutek bujnej natury, żywej ramy płyt nagrobnych, kamiennych grobowców i rozmaitych artefaktów, naruszonych zębem czasu⁷. Nie znajdziemy na to bezpośrednich dowodów. Wyspiański nie podejmuje wprost dyskusji z dekoracyjną funkcją funeralnej rzeczywistości, lecz wpisuje osobliwą, ascetyczną wizję cmentarza w logikę własnego dyskursu o świecie myśli w *Hamlecie*.

Ostatecznie przeprowadzona przez Wyspiańskiego analiza Szekspirowskiego pomysłu, jest w zasadzie pozbawiona plastycznych uwag obrazowych. Wejście Hamleta w ustronny obszar grobów i śmierci zostało określone w kategoriach zdarzenia ważnego dla splotu okoliczności tragicznych, pojmowanych i nazywanych w świecie wewnętrznym głównego bohatera oraz widzianych z (domniemanej) perspektywy pisarskiej – z pozycji autora

⁴ Wyspiański kierował tę prośbę do Józefa Siedleckiego. Zob. S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 4: *Różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydłowa, Kraków 1998, s. 168.

⁵ O popularności elementów fantastycznych w niderlandzkim malarstwie krajobrazowym pisał J. Białostocki, który zauważył, że dzika i romantyczna sceneria, elementy dziwności były kształtowane analogicznie do malowideł teatralnych na scenie *à l'italienne*. Zob. J. Białostocki, *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe [w:] Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976.

⁶ J. Białostocki podkreśla: „idea *vanitas* występowała w barokowej poezji grobowej nie tylko w formie religijnej, inspirowanej potrydencką kontrreformacją, lecz także w formie humanistycznej, wywodzącej się między innymi z cmentarnego dialogu w Szekspirowskim *Hamlecie*”. Zob. J. Białostocki, *Plać śmierci*, Gdańsk 1999, s. 119.

⁷ Trzy najslawniejsze przedstawienia malarskie bezpośrednio związane z tą sceną wyszły spod pędzla E. Delacroix. Są to: *Hamlet i Horacja na cmentarzu* z roku 1839, późniejszy obraz pod takim samym tytułem z 1859 roku (oba znajdują się w Luwrze), na którym oprócz głównych bohaterów i grabarzy widać orszak pogrzebowy, oraz trzęście płótno (znowu pod takim samym tytułem) z roku 1835 (z Frankfurtu nad Menem), przedstawiające Horacego i Hamleta, który z czaszką w ręku siedzi na odwalonej płycie nagrobnej. Wszystkim tym obrazom towarzyszy aura wyrażona kolorystem nieba i otoczeniem pejzażowym. Zob. na temat tych przedstawień: *Shakespeare in Art*, ed. by J. Martineau, London 2003. O sposobie ukazania przez Delacroix'a Hamleta w aurze „osobliwej i upartej melancholii” pisał Baudelaire, zwracając uwagę na to, że jest to obraz „wyśmiewany i mało zrozumiany przez współczesnych”. Zob. Ch. Baudelaire, *Salon 1846 [w:] idem, Rozmaitości estetyczne*, przekł. i wstęp J. Guze, Gdańsk 2000, s. 96.

dramatu. Cmentarz to miejsce najodpowiedniejsze dla dramatu myśli i tylko w jednym fragmencie studium Wyspiański zajmie się jego formą zewnętrzną, którą zasugeruje różnymi wyrażeniami związanymi z estetyką grozy. Autor mówi w swej analizie o toposie cmentarnym przez odkrywanie jego funkcji konceptualnej, a nie wizualnej, choć istota aktu „widzenia”, dane Hamletowi poprzez zmysł wzroku znaki i formy śmierci, odgrywają ważną rolę w aktach rozumiejącej percepcji.

Zanim odpowiemy na pytanie, co zobaczył Szekspirowski bohater (oczywiście Wyspiańskiego) wśród grobów, powrócić należy do uwag, które pojawiają się na samym początku studium, gdzie znalazło się sporo znaków zapytania dotyczących wpisanej w utwór perspektywy metafizycznej. Zaczyn ten jest ważny dla idei określającej odkrywczą funkcję rzeczywistości cmentarnej. Hamlet – zdaniem autora – nie wierzy w realność zjawy, tak jak nie mógł w nią uwierzyć Szekspir⁸. Wyspiański wyraża w związku z tym ogólniejszą wątpliwość, używa do tego słów Gustawa z *IV części Dziadów*, zastępując pojęcie ducha innym rzeczownikiem: „Więc żadnych nie ma duchów; świat ten jest bez duszy?” (s. 25). W odpowiedzi pojawi się wiązka rozmaitych sugestii, nigdy jednak autor studium nie wyartykułuje pewności bezpośrednio – ani w imieniu Hamleta, ani Szekspira, ani też nie podsunie czytelnikowi własnego sądu wypowiedzianego kategorycznie i jednoznacznie.

2.

Poszukiwanie w labiryncie studium rozproszonych dygresji, związanych z przypuszczeniami na temat „duszy świata”, nadprzyrodzonego wymiaru rzeczywistości, kieruje ku kwestiom elementarnym. Zdaniem Wyspiańskiego, myślowe i artystyczne ignorowanie fantastycznego zjawiska, przerzucone na postać sceniczną, to załączek nowej koncepcji dramatycznej, realizacja własnego pomysłu i oryginalnej konstrukcji dramatycznej. Szekspir, który połączył dwie tradycje starego i nowego teatru, przenosi to zadanie na sposób funkcjonowania inteligencji Hamleta: musi on uporać się z Duchem (być może przywidzeniem), który przekazuje „PRAWDE ŚWIATÓW INNYCH” (s. 31), a w zamian ma wyzwoić własną wolę „sięgnięcia tajemnic”.

⁸ Nietrudno przekonać się, że unieważnianie zjawy jest własnym pomysłem Wyspiańskiego. O niezwykłym sensie, jaki tkwi w pierwszych scenach dramatu ujawniających pozycję Ducha, istotną dla myślowej i teatralnej koherencji całego utworu, pisał współcześnie m.in. Stephen Booth, powołując się na źródłowe badania. Zob. S. Booth, *On the Value of „Hamlet”* [w:] *Shakespeare. An Anthology of Criticism and Theory 1945–2000*, ed. by R. McDonald, Oxford, 2006. Z innej perspektywy o koniecznej obecności Ducha pisze Hans Urs von Balthasar, podkreślając, że „są sztuki, w których człowiek jest otwarty na niewidoczną pozaziemską rzeczywistość, a zawiązanie węzła dramatycznego wychodzi właśnie od kontaktu z teraźniejszością zorientowaną jedynie na bohatera. [...] *Hamleta* Szekspira nie można sobie w żadnym razie wyobrazić bez ducha ojca, i by np. mogło go zastąpić sumienie Hamleta, który dowiedziałby się o popełnionej zbrodni. Fakt, że ów duch wyłania się z czyśćca, jest decydujący dla całego przebiegu akcji”. Zob. H.U. von Balthasar, *Teodramatyka*, przekł. M. Mijalska, M. Radkiewicz, W. Szymon OP, Kraków 2005, t. 1: *Prolegomena*, s. 258. O kulturowym i biograficznym znaczeniu roli Ducha wspomina także Greenblatt w rozdziale pt. *Rozmowa z umarłymi*. Zob. S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przekł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007.

Wyspiański, przy okazji lektury Szekspirowskiego dramatu, po wielokroć wraca do pytania o ludzką zależność od świata umarłych. Jego zdaniem, Hamlet znajduje się nieustannie pod działaniem śmierci. Wstępuje w jej rejony poprzez doświadczenie realnej straty: od chwili zgonu ojca nie może otrząsnąć się ze smutku i rezygnacji. Odczucie braku, pustego miejsca wyzwala głęboką melancholię⁹. Rozwarstwienie utworu na dwie perspektywy poznawcze: legendy i rzeczywistości, na obszary „nocy i dnia”, prowadzą interpretatora Szekspira do ujęcia w formie dialektycznej dwóch warstw utworu. Dla jednego poziomu struktury tekstu główną reprezentacją śmiertelności jest wizja frenetyczna, zanurzona w symbolice fantastycznej, znamionująca czas odwiedzin duchów, porę, gdy „nastaje ów »czarodziejski, straszny okres nocy, w którym się podnoszą groby i same piekła wyziewają na świat zarazę«...” (s. 48); dla drugiej, późniejszej struktury, znamieną staje się aura dnia, sygnalizująca inny typ poznania. Nagromadzenie pytań retorycznych w rozważaniach dotyczących istoty nadprzyrodzonego bytu niepokoi, a równocześnie prowadzi ku nieoczywistym wnioskom. To, co w nocy przerażające –

[...]

to w dzień tym więcej to blednie.

I trwoga mija w dzień wszelka.

Stamtąd nikt nie wraca.

Cóż to za grobem jest?

Czy inne życie?

Czyli kres?...

Jakie to mogą być w śnie tym wiecznym marzenia?

Jakie to krainy, skąd nikt nie wraca?

Cmentarz. A zatem PEJZAŻ, wyobrażający cmentarz.

Przyjrzyć się więc grobom i cmentarzom, pejzażowi cmentarza i ludziom cmentarnym, grabarzom, cmentarne to rzemiosło uprawiającym. (s. 48–49)

Pomysł, by konstruować dochodzenie do prawdy w serii pytań, zaznacza wahanie i wątpliwości, zdradza intencję wprowadzenia dynamiki poszukującej, jest wyrazem potrzeby aktywnego rozumienia jądra metafizycznej tajemnicy. Podmiot wypowiedzi jest tu nieoczywisty, poszukiwanie rozstrzygnięć staje się zadaniem, które krąży od Szekspira poprzez Hamleta do Wyspiańskiego, zostaje postawione także przed czytelnikiem studium. „Jakie to krainy, skąd nikt nie wraca?” – sformułowane pytanie zakotwicza ludzką świadomość w obrębie miejsca pochówku, stającego się miejscem centralnym. Już samo powiązanie cmentarza z porą dnia, siłą inteligencji, z umysłowym – a więc w jakimś sensie racjonalnym – obszarem ludzkiego poznania, wydaje się zaskakujące i nieoczywiste z punktu widzenia kulturowych i myślowych stereotypów.

Cmentarz jako tło akcji tworzy konkretyzację specyficznie wyrażonej grozy. Wyspiański w swym rozumieniu tego miejsca dobitnie podkreśla jego „ponurość” i „posępność” oraz wspomina o „widmach brutalnych grabarzy” i o „gnijących szczątkach zmieszanych z grobową ziemią”, jednak nie rozwija tego tematu opisowo: lapidarność zmysłowego uję-

⁹ Melancholijna aura Hamleta to bardzo dobrze znany sposób ujawniania istoty kondycji Szekspirowskiego bohatera. Wpływ „wilgotnej gwiazdy” na status postaci i świata przedstawionego w dramacie był przedmiotem wielu studiów. W poglądach Wyspiańskiego brzmi echo refleksji, które melancholię łączy ze stanem umysłu artysty.

cia przestrzeni funeralnej jest uderzająca i znacząca. Obok momentalnego doświadczenia bojaźni rodzi się w jego obrębie próba dotarcia do odkrywczej perspektywy intelektualnej, mobilizowana siłą intuicji filozoficznych płynących głównie ze źródeł ożywczej myśli Montaigne'a. Zapewne chodzi tu o słynny fragment *Prób* zatytułowany *O wyobraźni*, w którym francuski pisarz zauważył:

Prawdopodobne jest, iż główna podstawa wiary w widzenia, w czary i tym podobne nadzwyczajne rzeczy pochodzi z wyobraźni, która działa przeważnie na dusze pospólstwa, jako miętsze, i tak silnie zdolna jest ona zawładnąć ich wiarą, że wręcz mniemają widzieć to, czego nie widzą¹⁰.

Warto przy okazji zaznaczyć, że rozdział ten sąsiaduje z esejem poświęconym śmierci, a rozmyślanie o niej według Montaigne'a staje się nauką wolności. A zatem wedle Wyspiańskiego, Hamlet, podobnie jak Szekspir, należy do umysłowej formacji, która wątpi w społeczność umarłych błakających się w pobliżu świata żywych. Zdaniem Wyspiańskiego, w utworze Szekspira wyraźnie rysuje się opozycja strasznego widoku otwierających się grobów, a także duchów nawiedzających świat żywych, przeciwstawiona koncepcji innej cmentarnej rzeczywistości, w którą wkroczył bohater¹¹. Oba porządki wyobrażeń i myśli należą do dwóch różnych warstw utworu. Cmentarz w *Hamlecie* to tło godne idei nowoczesnego dramatu, rezultat przekształcenia tradycji, efekt rozwoju sztuki w obszarach indywidualnej kreacji. Tak twierdzi Wyspiański, doceniając w scenie cmentarnej jej odrębność i autonomię.

Nie od razu jednak oryginalnie odczytany urywek utworu staje się samodzielnym dramatem. Jak pamiętamy *Hamlet*, oparty na nowatorskich pomysłach Szekspira – zdaniem Wyspiańskiego – składa się z pięciu części: 1. Przybycie aktorów. 2. Widowisko. 3. Galeria Portretów. 4. Cmentarz. 5. Pojedynek Hamleta z Laertesem (s. 79). W innym, wcześniejszym fragmencie swego eseju autor studium formułuje nowoczesny rys renesansowej sztuki, polegający na własnych projektach Szekspira, są nimi: AKTORZY, PORTRET oraz CMENTARZ (s. 50, s. 101). Ten ostatni ciąg symbolicznych węzłów w dramacie najwyraźniej sytuuje cmentarz w szeregu pojęć związanych ze sztuką. Seria ta staje się zbiorem fenomenów angażujących w szczególny sposób świadomość pogrążonego w smutku Hamleta. Można o zachodzącym tu doświadczeniu powiedzieć słowami Michela Guimara:

Śmierć niewidzialną, wymykającą się percepcji – poza banalnym przypadkiem trupa – możemy odczuwać w naszym wnętrzu także bez pośrednictwa obrazu, w pozamysłowym akcie świadomości, dzięki grze, czy też dialogowi naszej świadomości, lub nieświadomości, ze Światem. Wszystko to dopiero rodzi się, by tak rzec, w hipnagogicznych, pozbawionych obrazu halucynacjach: Śmierć wyczytać można z twarzy i z portretu, z zamglonego i przyćmionego pejzażu; słyszemy ją w krzyku i w muzycznym akordzie, nie myśląc nawet o przywołaniu obrazu i nie mogąc jej sobie wyobrazić¹².

¹⁰ M. de Montaigne, *Próby*, przekł. i wstęp T. Boy-Żeleński, Warszawa 1957, t. 1, s. 166.

¹¹ O kategorii okropności w sztuce od XVIII do XX wieku i jej zmieniających się przejawach pisze A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000. Autor wprowadza różne ujęcia grozy – ukazuje zmianę zachodzącą na przełomie XIX i XX wieku, kiedy to sztuka była głównie zainteresowana cierpieniem, śmiercią, chorobą, makabrą.

¹² M. Guimar, *Zasady estetyki śmierci* [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 82.

Stan owej wyczulonej percepcji to także syndrom melancholijnego usposobienia, przypisany duchowości Hamleta. Jest to układ emocji i myśli, w którym wedle Waltera Benjamina: „uczucie ożywia pusty świat jak maskę, znajdując w jego widoku zagadkową przyjemność”, a „każde uczucie jest z góry przypisane jakiemuś przedmiotowi, którego opis jest fenomenologią”. Zdaniem filozofa, jesteśmy tu w pobliżu praw dramatu tragicznego, znajdującego swe centrum w „samym sercu smutku”¹³. Jednak w przypadku *Hamleta* w interpretacji Wyspiańskiego melancholia, jako aura służąca rozpamiętywaniu straty i podsycająca ból, staje się raczej inspiratorką twórczego myślenia, a nie cierpiętniczego patosu.

3.

Pomysł Wyspiańskiego w punkcie wyjścia nie odbiega od wymowy sceny cmentarnej, zgodnej z pewnym nurtem interpretacji Szekspira. Wyspiański przypomina, że w opowieści sięgającej do źródeł mitycznych, legendy utrwalonej przez Saxo Grammatica, a być może i w wariancie utraconego dramatu przedszekspirowskiego przypisanego Kydowi, sytuacja rozgrywająca się na cmentarzu była ściśle związana z akcją opowieści. Przypomnijmy: Gertruda po wyjeździe Hamleta miała czekać na niego dwa lata, a jeśli w ciągu tego czasu syn nie powróci, była zobowiązana sprawić mu pogrzeb. Właśnie w chwili symbolicznego pochówku Hamlet przybywa i zabija króla. Szekspir całkowicie zmienił sens i pozycję sceny cmentarnej, nie powiązał jej z akcją bezpośrednią, z czynnym działaniem swego bohatera. Można podejrzewać, że wcześniejsze rozwiązania były bliskie ujęciom legendowej narracji dotyczącej postaci Amlethusa, w której symboliczna struktura ujawniała konieczność wymierzenia fizycznej zemsty. Piotr Sadowski, autor pracy omawiającej tradycyjne wzorce osobowe prowadzące do konstrukcji Szekspirowskiego bohatera, podkreśla, że podróż Hamleta z listem śmierci do Anglii miała swe archetypiczne korzenie w heroicznej wyprawie w zaświaty, po której jej uczestnik wracał odrodzony:

W tym kontekście zwróćmy uwagę, że powrót Hamleta u Szekspira także związany jest z obrazami umierania, rozkładu i przemijania: zanim księżę daje się rozpoznać na dworze, odwiedza wraz z Horacym cmentarz, gdzie ociera się o misterium i grozę śmierci, wprowadzony w jej złowrogi biologizm i nieuchronność przez grabarzy-wesołków¹⁴.

W tekście *Hamleta* zatarty został, istniejący wcześniej, ryt inicjacyjny odnoszący się do przygód doświadczanych cieleśnie w kręgu potęg fantastycznie pojmowanej natury. W miejsce pierwotnego przekroczenia związanego z wyprawą w zaświaty, autor nowożytnego dramatu wprowadził swego bohatera w obszar doznań pozbawionych dynamiki nieprawdopodobnych zjawisk, a ponieważ wyposażył go w narzędzia poznania, które

¹³ W. Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, przekł. M. Sugiera, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 95. Autor, analizując w swym artykule niemieckie sztuki barokowe, punkt wyjścia znajduje w *Hamlecie* Szekspira. Powyższe słowa dotyczą tego dramatu, który przenikliwie, zdaniem badacza, wyraził dylematy religijne i światopoglądowe epoki.

¹⁴ Zob. P. Sadowski, *Hamlet mityczny*, Kraków 1991, s. 105–106.

angażują umysł oraz uczucia i głęboko reorganizują świat wewnętrzny, mogła do niego przemówić groza materii w stanie rozkładu.

Wyspiański pojął to niezwykle przenikliwie: odkrywana w umyśle Hamleta skłonność do prowadzenia dialogu ze światem prowadzi polskiego artystę do przypisania Szekspirowskiemu bohaterowi inteligencji, ważnej w słowniku terminów związanych z twórczą potęgą umysłu:

Więc stąd pomysł cmentarza i świata cmentarnego, a jest to teraz znowu inne, bo to daje ową grozę strzępów, które mówią o istocie i wartości człowieka – żadnej, i tym większą dziwnością otaczają duszę żywego człowieka, gdy jeno martwe czerepy z dołów świeżo rozkopanych cmentarni ludzie wyrzucają.

Inteligentny człowiek wśród pejzażu uczuciem więcej wyczuje wiedzy i nauki i tajemnic posiadzie – niż mu powie niejeden duch teatralny. (s. 49–50)

Równoważność trzech pomysłów związanych w wykorzystaniem TEATRU, PORTRETU i CMENARZA stawia istotę cmentarnej sfery w roli obszarów symbolicznych w sensie antropologicznym, a równocześnie zbliża ją do pojęć artystycznych. Teatr, portret i cmentarz w swych funkcjach uzupełniają się, napełniają duszę Hamleta uczuciem osobliwym, zabarwionym tragicznie, dowodzą inwencji Szekspira, który wybrał je, by stworzyć dla „inteligencji odgadującej” swego bohatera tropy rozpoznania prawdy o świecie. Tym samym znaki podsunięte poszukującemu śladów zbrodni stają się równocześnie kodem poznania i samorozumienia. Zdaniem Wyspiańskiego, Szekspir, kształtując wysokie kwalifikacje umysłowe i duchowe swego bohatera, szukał adekwatnych impulsów zmysłowych rozwijających jednostkowy umysł.

Prześledzenie faktów i zdarzeń przekonuje Wyspiańskiego, że spotkanie, zaaranżowane wcześniej przez list Hamleta, nie spełnia danej obietnicy: powracający z Anglii bohater powiadał Horacemu, iż ma mu coś ważnego do powiedzenia:

Nie; teraz mu tego nie powiada, teraz są: filozofie na temat budowy czaszek ludzkich, rozmowa żartobliwie melancholijna z grabarzami, znowu o Aleksandrze Wielkim, o Cezarze, prochach i nicości. (s. 56)

Także Horacy nie donosi Hamletowi o ważnych wydarzeniach, przede wszystkim o śmierci Ofelii:

I o tym, co było najważniejsze, nie mówią w tej scenie wcale. W tej scenie są ci dwaj ludzie, jakby byli osobami z jakiegoś zgoła innego dramatu. (s. 57)

To, że stają się innymi osobami, nie jest skutkiem nieudolności pisarskiej, projektem mechanicznej metamorfozy, lecz wynika z charakteru spotkania w obszarze wyłączonym z ludzkiej, zwykłej aktywności, stwarzającym pole do dialogu istotnego, który sytuuje się poza elsynorskim dworem, a może w ogóle poza światem. Jak pisze Wyspiański, jest to scena „obszernie traktowana”, która miała pokazać inteligencję Hamleta:

[...] wśród grobów, wśród czaszek, piszczeli, zgnilizny dołów cmentarnych, wśród ponurego, posępnego pejzażu, wśród ludzi, którzy tam się kręcą jak widma brutalne, wśród grabarzy; wśród grabarzy ludzkiego szczęścia i ludzkiej niedoli, dumy i nienawiści, pychy i nędzy.

Scena ta miała przedstawiać zgodę z tymi grobami i z tym drugim światem, ukojenie duszy – ukojenie, którego Hamlet szukał, wyrzeczenie się korony i królomanii – miała przedstawić CZŁOWIEKA, który w rękę ujął czerep czaszki ukochanego blazna Joryka; człowieka, co w pustę oczodoły czaszki tej patrzy: Hamleta Szekspirowskiego. (s. 60)

To właśnie wśród grobów najpierw konwersacja z Horacym, a następnie rozmowa Hamleta z ludzkim szczątkami ma „współczesnym oczy otwierać”. Można by rzec, że „śmierć u kresu każdej ludzkiej przygody pozostaje szczególnie odkrywczym źródłem”¹⁵, nawet jej umysłowa antycypacja przynosi wewnętrzne zyski.

Po doświadczeniu bojaźni zderzonej z bezwzględnym działaniem śmierci Hamlet godzi się z jej koniecznością, pozbywa się ludzkich dążeń, konfrontuje swój umysł z wszechmocą praw ostatecznych. W ramach takiej reakcji wyzwala się jego najwyższe człowieczeństwo – wolne od pożądań i ambicji¹⁶. Bohater w scenie tej jest prowadzony ku odgadnięciu zagadki prostej i przerażającej, dzięki czemu wydobyty został odrębny tragizm zamknięty w jednej scenie. Śmierć staje się w cmentarnej scenerii zagadką, która otwiera drogę do innych tajemnic, rozszerza horyzont myśli, wznosząc świadomość Hamleta od widzialnego do niewidzialnego, od przemijającego do wiecznego¹⁷.

4.

Poszukując przedstawień cmentarnych, Wyspiański zaznacza, że posiada album Holbeina i że Holbeina zna. Nazwisko wielkiego malarza pojawia się także w studium, gdzie staje się on, obok Albrechta Dürera, twórcą portretów o najwyższej przenikliwości intuicji twórczej, wypływającej ze znajomości wewnętrznego życia modela. Z twórczością tego artysty Wyspiański zapoznawał się w czasie swoich podróży. Liczne wzmianki w listach (szczególnie do Tadeusza Stryjeńskiego) dokumentują obcowanie z jego dziełami w kościołach i muzeach, m.in. w Bazylei. Holbein – malarz żywo reagujący na przemiany religijne swego czasu, spędzający część swego życia na dworze angielskim Henryka VIII – jest w pewnym sensie osobowością bliską kondycji Hamleta, przybywającego na dwór elsynorski z Wittenbergi, Hamleta, który – jak w pewnych fragmentach studium dowodzi Wyspiański – nie tylko był ukształtowany przez Szekspira, lecz także kształtował swego

¹⁵ M. Vovelle, *Historia ludzi w zwierciadle śmierci* [w:] *Wymiary śmierci*, s. 33.

¹⁶ Ewokacja najwyższej władzy, prawdziwego królewskiego majestatu pomiędzy mocą życia a śmiercią pojawia się w rapsodzie *Kazimierz Wielki* Stanisława Wyspiańskiego. W relacji z dziełem literackim pozostaje witrażowy projekt, eksponujący cmentarny proch w otoczeniu nieomal nieprzejrzystej materii, niosącej skojarzenie z grobową ziemią lub próchnem. Symbolika tego przedstawienia oznacza kres ziemskiej władzy, która właściwe dopełnienie może odnaleźć poprzez śmierć, w innym wymiarze bytu. O takim kontekście odczytania rapsodów, dostrzegając w nich uniwersum „narodzin i śmierci”, pisała K.E. Duda; zob. *Nowa perspektywa badawcza rapsodów Stanisława Wyspiańskiego* [w:] *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996.

¹⁷ R. Debray, *Narodziny przez śmierć*, s. 250.

autora, skupiając rozmaite dylematy epoki, egzystencjalne i duchowe niepokoje nawarstwione w czasie wielkich duchowych wstrząsów¹⁸.

Holbein to autor znanych w renesansowej Europie *Tańców śmierci*, wyrażających żąłkość ze śmiercią i przedstawiających jej groteskowy obraz, odpowiedni dla żartobliwo-prześmiwczego tonu sceny cmentarnej Szekspira. Myśląc o miejscu pochówku, Wyspiański mógł pamiętać o przedstawieniu zatytułowanym *Rycerz i śmierć*, jednak niekonwencjonalne opisywanie i wyrażenie Szekspirowskiej sceny prowokuje do – być może – ryzykownych skojarzeń. Obraz Hamleta spoglądającego w grobową czeluść, oglądającego prochy, kości, czaszki przywodzi na myśl, w sposób bardzo ogólny, Holbeinowskie upodobanie do motywiki wanitatywnej, pokazywanej wprost i poddawanej eksperymentom optycznym¹⁹. Nasuwa także – w postaci odległej paranteli – jego słynne bazylejskie przedstawienie *Martwego Chrystusa*. Julia Kristeva, pisząc o mocy dosłownej i symbolicznej tego przedstawienia, podkreśliła zaznaczony tu motyw uobecnionego cierpienia oraz samotności w grobowej niszy, dla której jedyną odpowiedzią staje się spojrzenie widza, kontemplujące obraz śmiertelnego ciała.

Oryginalność Holbeina, trywializująca śmierć, polega na wyobrażeniu śmierci Chrystusa pozbawionego patetyczności i jednocześnie intymnego. Uczłowieczenie osiąga w ten sposób swój najwyższy punkt: punkt, w którym środki malarskie przesłaniają chwałę. Z chwilą, gdy żałoba ociera się o niewyrażalne, najbardziej poruszający znak jest znakiem najzwyczajszym. W przeciwieństwie do gotyckiego uniesienia, melancholia zwraca się na nowo w stronę humanizmu i oszczędności²⁰.

Wrażliwe spojrzenie może w owym obrazie odczytać *hiatus*, znak rozłąki między Bogiem a Odkupicielem, który wedle badaczki jest w ogóle składnikiem ludzkiego doświadczenia, ponieważ zerwanie więzi łączącej syna i ojca odpowiada wielu odłączeniom, tworzącym psychiczne życie jednostki. Moment melancholijny oznacza tym samym realną lub wyobrażoną utratę sensu, rozpacz, erozję wartości symbolicznych, w tym wartości samego życia. W interpretacji Wyspiańskiego cmentarz zastępuje ducha ojca. Portretowanie Hamleta na cmentarzu staje się też przeniesieniem w inny wymiar indywidualnej tragedii bohatera, rozłączenie z ojcem zyskuje sens uniwersalny, jest w pierwszym rzędzie zapisem doświadczenia absolutnej samotności człowieka.

¹⁸ Tematem tym zajmuje się m.in. J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina* [w:] *eadem*, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przekł. M.P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007; zob. dalsze uwagi w niniejszym tekście.

¹⁹ Ciekawy opis obrazu Holbeina *Ambasadorowie*, zwracający uwagę na różne przedmioty w tym przedstawieniu, m.in. na czaszkę w ujęciu anamorficznym, przedstawił S. Greenblatt, mówiąc o prawdziwym niepokoju, wnoszonym przez dziwny obiekt, i konsekwentnie formowanym poczuciu dysharmonii. Zob. *idem*, *Przy magnackim stole: Moore'a autokreacja i negacja własnego „ja”*. *Dialog o pociesze przeciw utrapieniu: „Jego własna rola”*, przekł. W. Ostrowski, K. Kwapisz Williams [w:] S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 14–17. Przypomnijmy także, iż czaszka jest rodzajem „autografu” Holbeina, którego nazwisko oznacza „pustą kość”. Mówi o tym E. Panofsky, przywołując słowa Szekspira z *Ryszarda II*, przekonujące o różnych perspektywach spoglądania na świat, które motywują przekształcenia optyczne w wizjach poetyckich i na obrazach. Zob. E. Panofsky, *Galileusz jako krytyk artystyczny* [w:] *idem*, *Studia z historii sztuki*, oprac. i wstęp J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 296.

²⁰ J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina* [w:] *eadem*, *Czarne słońce...*, s. 116.

Warto przy tej okazji przywołać inny utwór Wyspiańskiego, który i poprzez wyobrażenia, i poprzez sensory może wnosić skojarzenia z symboliką dzieła Holbeina. W zróżnicowanej ekspresji i obrazach *Requiem*, tekście utrwalającym w enigmatycznej postaci doświadczenia związane z życiem twórczym oraz umieraniem, pojawia się w *Odpočzynku 4* zapis snu-wizji:

Tumba grobowcowa – kostnica – w starym kościele, katedrze – – – mury zarosłe pajęczynami, reszty figur, reszty ołtarzów, reszty śpiewów – reszty muzyk – echa wewnętrzne.

Wypróchnienie ciał, wysuszenie aż do szkieletów – rozprysnięcie się szkieletów – grom – – świątynia się wali, zawali – groza, przebudzenie się.

(Św. Krzyż, Św. Katarzyna)²¹.

Tajemniczy fragment, którego ważnym tematem jest ogląd rozkładających się zwłok w innym typie grobu niż ten, który można znaleźć na cmentarzu, a który przypominać może Holbeinowską niszę²², odtwarza aurę koszmaru. Użyte sygnały poetyckie stwarzają przejście od wygasania dźwięków do gwałtownego wstrząsu. Sugerowana w *Requiem* destrukcja świątyni niepokoju możliwością wieloznacznych odczytań. Może to być echo wstrząsu, który wzruszył ziemską pokrywę po śmierci Chrystusa, grom wyrażający boski gniew bądź też zapowiedź Sądu Ostatecznego²³. Krąg domysłów prowadzi także ku innym, kulturowym konotacjom o pesymistycznym zabarwieniu, związanym ze zburzonym kościołem, aktem unicestwienia wiary. Być może nie wykluczony byłby tu Nietzscheański kontekst śmierci Boga. Jednak przebudzenie wprowadza zawieszenie wizji i jej nierozstrzygalność.

Wybierając fragmenty z *Requiem*, trzeba pamiętać o podzielonej konstrukcji zapisu: ponumerowane segmenty wypowiedzi oddają przemienny rytm odpočzynku i działania. *Odpočzynek 4* domaga się swego dopełnienia w *Działaniu 4*. Mowa tam o

Czynie żywym – poszukiwaniu słów – mowy – dźwięku – tonu²⁴.

Krystalizacji pojęciowej ulega anonimowe i asemantyczne brzmienie, które nie jest sprecyzowane jako wypowiedź konkretnej osoby, lecz występuje jako zjawisko, na które wpływa *inwokacja (Ducha)*. Forma składniowa z użyciem nawiasu wydaje się niezwykle istotna. Wezwanie odkryte w specyficznie ujętej pracy, niejednoznacznie wyrażonej aktywności – w której „czyn żywy” to praca poety, realizująca nakaz wypełnienia tajemniczego zadania. Ze względu na to, że wiele tekstów Wyspiańskiego rozwija jego wciąż pogłębiane refleksje, skupione między innymi wokół sensów tworzenia, można zwró-

²¹ S. Wyspiański, *Pisma prozą. Juvenilia* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 14, red. zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, Kraków 1966, s. 45.

²² Obraz wywołujący przestrzenne wrażenie „trumny pozbawionej wyjścia”, jak zauważyła Kristeva, sugeruje podobieństwo do kościelnych nisz, w których spoczywały rzeźbione wyobrażenia ciała Chrystusa, *op.cit.*, s. 112–113.

²³ O licznych analogiach romantycznych, a także późniejszych, zrodzonych m.in. ze słynnej wizji Jeana Paula, dotyczących zrujnowania architektury kosmosu jako Boskiego dzieła i destrukcji wyobrażeń sakralnych, oznaczających śmierć czy też nieobecność Boga, pisze M. Janion, przywołując wśród późniejszych kontekstów także obraz Holbeina w pisarskiej wizji Dostojewskiego. Zob. *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie* [w:] M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.

²⁴ *Op.cit.*, s. 45.

cić uwagę, że tak zasygnalizowane pojęcie czynu przypomina dokonaną przez poetę parafrazę hymnu *Veni Creator*. W swobodnym przekładzie, nasyconym własną myślą, Wyspiański wyraził wezwanie epifanicznej siły sprawczej Twórczego Ducha, którego oddziaływanie emanuje na kręgi życia jednostkowego i zbiorowego²⁵. W komentarzu do wydania *Veni Creator* Ewa Miodońska-Brookes zapisała uwagi związane z okolicznościami powstania tej szczególnej translacji, sięgając między innymi do raptularza poety:

Karty te zawierają ledwo punktowe ślady zdarzeń i przeżyć artysty na przełomie lat 1904 i 1905. Zarysowują one kontur dramatycznego napięcia pomiędzy wzmogoną, nieprawdopodobnie intensywną aktywnością twórczą jesieni i zimy tamtoczesnej a kolejnym nawrotem gęstniejącego cienia śmiertelnej choroby, odbierającej siły, nadzieję przyszłości i unieruchamiającej artystę pomiędzy ścianami błękitnej pracowni, które muszą zastąpić cały rzeczywisty świat [...]²⁶.

W okresie tym powstawało także studium o *Hamlecie*, noszące wyraźne znamiona indywidualnych przemyśleń poety, przemawiających między innymi silnym splotem dwóch – wcale w jego ujęciu nieprzeciwstawnych – procesów: tworzenia i umierania.

5.

Na cmentarzu Hamlet odkrywa ogólne własności ludzkiej kondycji: jest nietrwała, chwilowa, służy tylko temu, by ją ostatecznie porzucić. Z jednej strony grób staje się jej granicą, którą jako poznający przekracza, albowiem akt jego umysłu na chwilę wiąże dwa światy. Jednak z drugiej strony śmierć jako kres każdej rzeczy przemawia do Hamleta z grobowej czeluści i weryfikuje jego stosunek do samego siebie.

W obrazie Hamleta na cmentarzu zarysowanym przez Wyspiańskiego – zgodnie z prawem studium – w rzutach i szkicach, we fragmentarycznych uwagach, w zróżnicowanej stylistycznie poetyce fragmentów-segmentów, na plan pierwszy wysuwa się jego zetknięcie z tym, co obce – z ciałem w stanie rozkładu. Następnie jednak artysta przypisuje mu doświadczenie zgody i ukojenia. Wiedzie do tego stanu między innymi wydobyć z ziemi czaszki Yoricka. Trudne, czy wręcz niemożliwe jest rozpoznanie w tym obcym przedmiocie bliskiego istnienia, jednak moment, któremu towarzyszy, jak wiemy, wspomnienie z dzieciństwa, można by wiązać z intymizacją śmierci przejawiającej się na cmentarzu. Akt ten prowadzi do stopniowej identyfikacji z pejzażem posępnym i ponurym, obszar cmentarza zostaje udomowiony, dokonuje się spoufalenie z obcymi częściami bytu, materią w stanie rozpadu, choć – dodajmy – tajemnica kresu jest ostatecznie nieprzedstawialna.

Z podobnie rozumianym procesem rozkładu spotykamy się w *Odpočzynku 3*, przywoływanego wcześniej, *Requiem*. Skrótowo zapisany fakt przemiany, wspomagany

²⁵ O tym, że Wyspiański postrzegał obecność „ducha” w kunszcie twórczym, przekonujemy się poprzez analizę innych fragmentów studium, np. w niezwykłym portrecie Heleny Modrzejewskiej, która jako Lady Makbet odkrywa przed widzem działania „światów innych.”

²⁶ S. Wyspiański, *Veni creator*, Kraków 1997.

działaniami organizmów ukrytych w ziemi (o wyraźnych konotacjach łączących grozę z oglądem robactwa, czyli tego, co wywołuje odrazę), dopełniony zostaje formą fermentacji – jest przygotowaniem do rodzenia, a więc tworzenia.

Wolne gnicie w ziemi – gady – robactwo, płazy, wierciaki wszelakie toczą, jedzą ciała – – rośliny kwitną w tych sokach – kał ziemski kurzący do słońca, wrzask ziemski ponad kałem – swobodność, samowolność, rodzenie,
(przygotowanie do rodzenia)²⁷.

Metamorfoza wywołana organicznym procesem rozkładu prowadzi do uwolnienia od ułomności ciała i materii. We fragmencie *Requiem* kluczowy jest trop określający bliskość śmierci i powtórnych narodzin, związanych także z symboliką swobodnego unoszenia się w przestworzach.

Konfiguracja odczuć i refleksji Hamleta w obrębie cmentarnej scenerii zbliża się do potęg twórczych, sił, które kształtują dzieło sztuki, choć dziełem tym jest tu sam człowiek w akcie myślenia. Bohater wprowadzony w głąb cmentarza doświadcza nie tylko melancholii, lecz odczuwa w sobie wolę kreacji. Jest porażony przemawiającą do niego grozą cielesnych strzępów, jednak znajduje w sobie siłę reakcji – poznawania, pojmowania, kontemplowania tajemnic, jakie niosą w sobie szczątki istnienia. Dokonuje tym samym poważnej i konsekwentnej wiwisekcji gnilnej martwoty.

W pierwszym rozpoznaniu bohater Szekspira jest dla Wyspiańskiego istotą o naturze artystycznej (a nie religijnej), jego twórczy umysł uchwycił momentalną grozę, przejawiającą się w treści podsunętej przez rozkopane groby. Z tego względu to, co zazwyczaj zasłonięte, ukazało się i przemówiło. W tym wymiarze prawdy niepotrzebne są zjawiska i chwytły dawnej sztuki – duchy i straszdyła, wystarcza jej nagi obraz materialnej destrukcji człowieka. Dosięganie tajemnic potęgą twórczą umysłu prowadzi do budowania dialogicznej prawdy wewnętrznej, formułowanej w przytomności słuchacza – Horacego, a nie w postaci zawieszonoego w samotności monologu. Paradoksalnie, wbrew stereotypowym ujęciom dramatycznym żywioł subiektywny zostaje zmanifestowany poprzez wielokierunkową rozmowę: z Horacym, ze światem i jego materią. W skrócie myśli Hamleta, w jej kondensacji udaje się zobaczyć „czynną inteligencję” bohatera. Dialog z żywym, a nie z umarłym (Duchem) jest zaproszeniem do obcowania ze „światem innym”, jednak współuczestniczy w nim mowa „martwej natury”²⁸.

Wyspiański, w sposobie przywołania sceny z *Hamleta*, posługuje się optyką skoncentrowaną i syntetyczną. Nie zajmują go konwersacje Grabarzy dotyczące domniemanego samobójstwa Ofelii, choć wspomina o ich obecności i o ich statusie „ludzi cmentarnych”; pomija uwagi parających się cmentarnym rzemiosłem o równości bądź nierówności wobec śmierci oraz operowanie symboliką cmentarza (ważną dla całego dramatu), która dowodzi, że jest on – z racji konsekwencji grzechu pierworodnego – opozycją rajskiego ogrodu. Lakonicznie komentuje także wątek humorystyczny – rozpisany na rozmowę

²⁷ S. Wyspiański, *Pisma prozą. Juwenilia*, s. 45.

²⁸ Użyte pojęcie „martwej natury” to w tym wypadku fraza określająca „przeciwieństwo życia” – o etymologii nazwy, zyskującej sens terminu gatunkowego związanego z typem przedstawień malarskich, zob. Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przekł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998, s. 62–63.

między grabarzami, w którym brzmi pełna dowcipu sugestia, uwikłana w żartobliwą zagadkę, prowadząca do definicji grobu jako najtrwalszego domu człowieka. Cmentarz zajmuje Wyspiańskiego jako miejsce obecności Hamleta, jest to przestrzeń doznania bardzo swoiście pojętej antycypacji własnej śmierci, jest ona bliska pojęciu *locus terribilis* w rozpięciu znaczeniowym znanym w wielu kręgach renesansowej i manierystycznej teorii sztuki, w których wykorzystano ten termin na określenie miejsca strasznego i dziwnego. Stopniowo poszerzane kręgi semantyki owego pojęcia kazały go wprowadzać w kategorii przestrzeni wyjątkowej. Jan Białostocki zauważył:

Wszystkie te zmiany znaczeń i różnorodność odcieni nie wyjaśniają jednak, jak się stało, że słowa *terribile* i *terribilità*, związane etymologicznie z *terrore*, przerażeniem, zaczęły w szesnastym wieku oznaczać coś innego, i że zamiast oznaczać coś negatywnego, oznaczały coś pozytywnego i wartościowego. Wydaje się, że pod tym względem włoskie *terribile* i *terribilità* uderzająco przypominają greckie słowa *deinos* (δεινός) i *deinotes* (δεινότης)²⁹.

A zatem pojęciu temu, rozwiniętemu na terenie plastyki oraz retoryki, przypisana jest wieloznaczność sensów, odsyłająca do możliwości nieoczywistej koherencji semantycznej, w której to, co straszne, może być źródłem doświadczeń intensywne i bogate, szczególnie wartościowych. Z kolei G.R. Hocke zwraca uwagę, że najwcześniej termin ten wiązał się z „manifestacją bezkompromisowej wiedzy na temat sprzecznej natury bytu” i był określeniem łączącym się z ambiwalencją – piękna i grozy bytu³⁰.

Z takim ujęciem spotykamy się także we współczesnych koncepcjach estetyki grozy, np. w pismach Heideggera czy Adorna³¹. W stronę przydatnego w naszym kontekście rozumienia tego terminu, odnoszącego do pojęć nowej tragedii, jaką na fundamencie *Hamleta* buduje Wyspiański, zmierza, jak się wydaje, Karl Heinz Bohrer, przypominając Heideggerowską interpretację słowa *deinos* (δεινός). Jest ona rozumieniem tego, co w szczególnej mierze niesamowite i co wiedzie do zakresu refleksji, w którym zbiegają się przestrzenie wyobrazeniowe rzeczy makabrycznych oraz zjawisk niezwykle, przemożnych, ważnych, w wyjątkowym sensie – budujących³².

Pokrewne niuansy myślowe rozwinął na gruncie psychoanalizy Zygmunta Freuda, łącząc doświadczenie grozy z przeżyciem określonym mianem *unheimlich*. Twórca psychoanalizy w eseju z 1919 roku zgromadził obfite dowody językowe prowadzące do znamienitych wyobrażeń przekonujących, że przymiotnik niesamowite (występuje także w wersji rzeczownikowej jako *das Unheimliche*), zawierający w swym rdzeniu w języku niemieckim to, co „samowite”, *heimlich*, *heimisch* (a więc znane, bliskie, nieobce, swoje), jest nie tylko jego prostym antonimem, lecz także kieruje ku mechanizmom odsła-

²⁹ Por. J. Białostocki, *Terribilità* [w:] *idem, Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 125.

³⁰ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przekł. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 95–110.

³¹ Groza w ujęciu Adorna wiąże się m.in. z jej szczególnym dowartościowaniem wynikającym z idei estetycznych moderny, której ważne źródło zostaje odnalezione w twórczości Baudelaire’a. „Nawet w legendarnej lepszej przyszłości” – pisze Adorno – „sztuka nie mogłaby wyprzeć się wspomnienia o zakamuflowanej grozie; inaczej jej forma byłaby czymś mało ważnym”. Zob. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 588.

³² K.H. Bohrer, *Wzniosłość jako nierozwiązalny problem moderny* [w:] *idem, Absolutna terażniejszość*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 120.

niania się grozy. Źródłem przerażenia może być zjawisko uznane przez podmiot percepcji za obce i złowrogie, a następnie rozpoznane jako należące do własnego, wewnętrznego świata. Ponadto „mianem niesamowitego zwie się wszystko, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu... , co zaś wyszło na jaw”³³. W terminologii Freuda oznaczałoby to tym samym, że niesamowite przekształca się w fenomen należący do świata intymnego, śmierć, wcześniej „trzymana w ukryciu”, okazuje się bliska i swojska³⁴.

Bohater Szekspira w optyce Wyspiańskiego obcuje ze śmiercią w wymiarze gorgonicznym, obcym i złowrogim, oglądając skutki materialnego spustoszenia, jakie czyni rozkład, jednak jego refleksje prowadzą do przeczucia metafizycznych, jako że groza może „skrywać pierwiastek boski, otaczać go aurą niesamowitości”³⁵. Jak uważał autor studium, scena na cmentarzu rozpięta od rozpoznania wizji człowieka ogołoconego z istnienia, poprzez moment melancholijny, a także kontemplacyjny jest skończona i może być zamknięta w dramatyczną całość. Wejście w obszar cmentarza to moment, w którym istota ludzka ma szansę sięgnąć w głąb siebie, a równocześnie zobaczyć własne „ja” w obrębie świata, nie ograniczonego do konkretnej rzeczywistości³⁶. Epizod rozmowy Hamleta z Horacym to dla Wyspiańskiego, tropiącego porządek logiczny utworu, nie tylko scena wpływająca z niekonsekwencji związanych z budową sztuki. Jest to „scena niemożliwa”, albowiem nie wnosi ona niczego do akcji, istnieje poza fabułą i intrygą. Moment ten wyłamał się ze struktury wydarzeń dramatycznych, nie należy do ciągu scen uruchamiających podstawową intrygę. Dopowiedzmy: jest to, być może, w ogóle następstwo szczególnego statusu rzeczywistości w dramacie, konsekwencja czasu, który został brutalnie potraktowany, czyli – jak o tym mówią niektóre przekłady – został jak kość wyłamany ze stawu³⁷.

W uwagach Wyspiańskiego, przekonujących, że scena ta mogłaby za cały dramat wystarczyć, tkwi – być może – intuicja związana z kierunkiem interpretacji całego tego fragmentu jako realizacji toposu *theatrum mundi*. Wyspiański pisze – doceniając wagę sceny teatru w teatrze z III aktu: aktorzy przyjdą i „nie zejdą z dramatu” (s. 23). Siłę ich obecności można łączyć z odkryciem ludzkiej kondycji aktorskiej, którą parokrotnie formułuje Hamlet. Szekspirowski bohater także w scenie cmentarnej w szczątkach ludzkich widzi aktora odartego ze swej roli, pozbawionego mocy udawania, ogołoconego nie tylko ze statusu społecznego, lecz także z cech indywidualnych. Podsuwa tym samym popularną wizję śmierci, która jako alegoria przemijania znalazła swoje miejsce na przykład w ikonologii Cesare Ripy.

³³ S. Freud, *Niesamowite [w:] idem, Pisma psychologiczne*, przekł. R. Reszke, Warszawa 1997, t. 3, s. 239.

³⁴ *Ibidem*, s. 240.

³⁵ *Ibidem*, s. 239.

³⁶ Ponownie można by tu przywołać opinie powszechne wśród modernistycznych poetów sceny. Wiele z nich zostało przypomnianych przez M. Rusek w monografii modernistycznej jednoaktówki, w której autorka, przywołując wypowiedzi m.in. Hofmannsthal z jego eseju *Scena jako obraz senny*, mówi o związłym dramacie jako gatunku doskonale odzwierciedlając spotkanie człowieka z ukrytą przed nim prawdą. Por. M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Polsce*, Kraków 2007, s. 71.

³⁷ To zwrot pojawiający się w kwestii Hamleta w zakończeniu I aktu: „The time is out of joint; O cursed spite, / That ever I was born to set it right”, w współczesnym tłumaczeniu S. Barańczaka: „ten czas jest kością, wyłamaną w stawie / – jak można liczyć, że ją nastawię”.

Taki niech każdy będzie, jaki jest, i taki niech zostanie, z udawaniem, fałszem, zbrodnią, obłudą, maską, którą przywdziewa. Maską ta, wcześniej czy później spadnie – zostanie tylko kośćiec nagi. Ze wszystkich – jednakowo. (s. 108)

Nie dziwi, że została tu podkreślona gra z teatralnością, która wyraźnie korespondowała z bliskimi Wyspiańskiemu i epoce modernizmu strategiami odsłaniania wartości poznawczej w semantyce i wyobrażeniach scenicznych metafor. Na cmentarzu odsłania się naga prawda bytu po zdjęciu kostiumu, starciu makijażu, zrzuceniu maski. Jest to motyw tradycyjny i archaiczny. Cmentarz staje się najmniejszą sceną, zawierającą cały świat bez oszustw i matactw. Cmentarz to także ostateczna, finałowa scena świata. Autor studium przechodzi od dosłownego rozumienia cmentarza do uczynienia z niego metafory. Raz jest to metafora teatralna, kiedy indziej metafora życia-drogi, w której ludzka rzeczywistość zyskuje zatrważające oblicze, a pole cmentarza rozszerza się i ekspanduje.

Na tej bowiem drodze kroczenia przez świat, jakoby przez cmentarz ludzkiego fałszu, gdzie za pojawieniem się takiego człowieka (Hamleta) fałsz i kłamstwo, obłuda i udawanie, jak larwa mięsa i ciała, opada z mężów i jeno nagi kośćiec ostaje: nagi kośćiec prawdy – na tej bowiem drodze Hamlet znowu jest ów prawy król i niechaj drży każdy wobec niego. (s. 106)

Sens sceny cmentarnej ujawnia się więc także w funkcji katarskiej. Według Wyspiańskiego, nawet jeśli śmierć odsłoniła się Hamletowi w postaci tajemnicy, to kontakt z grobami oczyszcza go z balastu winy, daje siłę do podjęcia wyzwania losu i przyjęcia roli już nie syna-mściciela, lecz sędziego. Istotny aspekt poznania, który czyni z Hamleta istotę o naturze religijnej, najpierw przekonuje, że śmierć jest granicą wszelkiej rzeczy, a wobec niej wszyscy są „tacy sami”, następnie zostaje zastąpiony inną prawdą: śmierć staje się weryfikacją istnienia, pokazuje, „jaki każdy jest”.

W poprowadzonej przez Wyspiańskiego interpretacji odzywa się także Kierkegaardowska koncepcja różnych etapów egzystencji. Chodzi o poziom estetyczny, etyczny i religijny w wyraźnie zaznaczonym wektorze kierunku ludzkiego bytowania, podążającego od samorealizacji w sztuce do medytacji związanej z *sacrum*, która organizuje najwyższy system wartości, zawarty w doświadczeniu egzystencji³⁸. O podobieństwie między Kierkegaardem, zakamuflowanym pod fikcyjnymi postaciami swych pism, a Hamletem pisał Denis de Rougemont, zwracając uwagę na różne poziomy owych relacji. Jego zdaniem, w tekstach Kierkegaarda, obok powołania do czynu i porzucenia miłości, zaistniał ważny temat „zagłębiania się w egzystencję osobną”, związany z koncepcją zawierzenia temu, co „niewiarygodne, a co prowadzi do indywidualnej relacji z Absolutem”³⁹.

Wyobrażeniu przejścia Hamleta do stadium religijnego patronuje przywołany przez Wyspiańskiego REX TREMENDAE MAJESTATIS (s. 107). Bohater dramatu Szekspira, dzięki zastosowanej aluzji apokaliptycznej, zdaje się doświadczać przemiany: doczesne sygnały śmierci transcendują. Scena na cmentarzu staje się więc ważnym etapem stawania się człowieka w majestacie prawdy, stawania się Hamleta, który chce sądu nad Klaudiuszem i wyznacza w nim sobie główną rolę, Hamleta, który poprzez własną ofia-

³⁸ Zob. S. Kierkegaard, *Albo-albo*, przekł. K. Toeplitz, Warszawa 1982, t. 2.

³⁹ Zob. D. de Rougemont, *Dwaj duńscy księżęta Kierkegaard i Hamlet [w:] idem, Mity o miłości*, przekł. M. Żurawska, Warszawa 2002, s. 79.

rę (przyjęcie losu, zgodę na pojedynek z Laertesem) dowodzi ludzkiej, ziemskiej winy, ziemskiego grzechu. Tylko przyjęcie własnej śmierci upoważnia go do spełnienia zadania mściciela, występowania w imieniu Ojca (starego Hamleta) – który zostaje utożsamiony z figurą Boga z *Dies irae*⁴⁰.

Zdaniem Wyspiańskiego, Szekspirowski bohater osiąga tym samym wyższy etap rozwoju, nie jest synem pchanym do krwawego czynu, wbrew własnej woli. Staje się człowiekiem całkowicie ogarniętym przez własną myśl, osiągającym indywidualną dojrzałość. Myśl własna ustanawia go w całości, „nie musi jej zapisywać”. Jest to prawdziwe odkrycie nie tylko własnej roli, kulminującej w wypełnieniu zadania, lecz także indywidualnej tożsamości. Zdaniem Wyspiańskiego, śmierć, zagadka umysłu przejawiającego inklinacje artystyczne, prowadzi Hamleta do rozpoznania o charakterze metafizycznym, doświadcza on tym samym przemiany, która wiedzie go od doczesności do nieskończoności.

Można by powiedzieć, że obnażenie obrazu śmierci ciała prowadzi Hamleta do rozwinięcia życia duchowego, jedynie słusznego wykorzystania twórczej inteligencji. Scena cmentarna jako nieoczywista „inwokacja Ducha”, Ducha, który zostaje unieważniony jako zjawa – staje się odnalezieniem duszy świata w świecie wewnętrznych rozpoznania i powinności. Odgadywanie ludzi i rządzących nimi praw nadrzędnych, budowanie wewnętrznych przeświadczeń oraz wewnętrznej słusności, dochodzenie do istoty życia wobec śmierci staje się cmentarną zdobyczą Hamleta.

6.

Niezwykła koncentracja Wyspiańskiego na poszczególnych elementach świata przedstawionego w *Hamlecie* prowadzi go do sformułowania idei dramatu złożonego, dysponującego fragmentem budującym obraz intymnego kontaktu z Absolutem. W swej wielowątkowej egzegezie Wyspiański lokuje scenę cmentarną poza czasem, czyniąc z niej *modus* kontemplacji teraźniejszości nasyconej przecuciem wieczności⁴¹. K.H. Bohrer wskazuje na romantyczne korzenie owego medytacyjnego zatrzymania, a także zaznacza ważne ogniwo w Baudelaire'owskiej koncepcji *réverie*, estetycznej świadomości, która „intencjonalnie niczego już nie chce, ale syci się kontemplacyjnie wyobrażeniami rzeczy strasznych”⁴². Jednak rozpad, działanie śmierci i zła stają się w tym wypadku dyrektywą po-

⁴⁰ Zarysowany tym samym proces przemiany głównego bohatera jest koncepcją znamioną dla światopoglądu Wyspiańskiego. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że skrajnie inne odczytanie tego dramatu przynosi klasyczna egzegeza G. Wilsona Knighta. Autor podąża tu odmienną drogą, w tym sensie, że w jego mniemaniu śmierć to główny temat sztuki, jest ona wszechobecna, nie prowadzi jednak do wyzwolenia, lecz do destrukcji głównego bohatera. „He is the ambassador of death walking amid of death. The effect is at first one of separation. [...] It is, as it were, a nihilistic birth in the consciousness of Hamlet that spreads its deadly venom around”. Scena cmentarna jest tylko jednym z ogniw obrazujących etapy niszczącego procesu, który ogarnia wszystkich bez wyjątku mieszkańców Elsynoru, jednak to głównie Hamlet jest reprezentantem śmierci, występującej tu jako „czysta negacja życia”. Zob. G. Wilson Knight, *The Embassy of Death: An Essay on „Hamlet”* [w:] *The Wheel of Fire*, London 1962, s. 32–42.

⁴¹ Zob. K.H. Bohrer, *Absolutna teraźniejszość*, s. 172–173.

⁴² *Ibidem*.

szukiwania nieskończoności i zupełnie nowej perspektywy imaginacyjnej. Hamlet jako artysta odkrywa rzeczywistość za zjawiskami i ujmuje całość świata. Wyspiański widzi w tej scenie wartość autoteliczną, niezwiązaną bezpośrednio z wydarzeniami – choć rzuca ona dodatkowe światło na świat przedstawiony utworu i wewnętrzną tragedię głównego bohatera. Twórca studium, nadając scenie cmentarnej samodzielność i niezależność, czyni z wybranego epizodu tekst o strukturze skończonej, zamkniętej, który jednak w porządku całości znajduje nie tylko odpowiedniki symboliczne, lecz także konsekwencje związane z konstrukcją tragedii. Samorozumienie Hamleta i jego przenikanie praw świata staje się sprężyną działania i samodzielnie odkrytym powołaniem.

Podmiot mówiący w studium dokonuje tym samym restrukturalizacji utworu Szekspira, który w takiej wizji odsłania się jako dzieło pozszywane z różnych części, warstw, stadiów rozwoju, etapów kształtowania ostatecznej wersji. Wśród późniejszych określeń, próbujących zdefiniować gatunkową przynależność tekstu Wyspiańskiego, pojawia się nazwa scenariusza spektaklu, który nie musi doczekać się realizacji, można nań spojrzeć jak na zapis teatralnego przygotowania do pracy inscenizacyjnej, a także jak na quasi-dramat⁴³, ponieważ:

Badacze analizujący fragmentaryczne formy dramatyczne często podkreślają dużą wagę montażu oraz kwestię punktu widzenia i spójności. Pisze o tym choćby Jean-Pierre Sarrazac, odwołując się do koncepcji autora-rapsoda, który wykonuje podwójny gest: gest dekonstrukcji i ponownego łączenia. Można zatem podzielić teksty fragmentaryczne na takie, które rozpadają się na segmenty i kawałki, zbudowane są z okruszków i gruzów, jak pisze François Renault, oraz takie, które – choć stanowią część tego samego projektu – rozwijają się tak, by między odrębnymi fragmentami pojawiły się powiązania⁴⁴.

Miejsce tego epizodu w konstrukcji sztuki sprawia, że równocześnie należy on do porządku dzieła zorganizowanego przez geniusz Szekspira i wyłamuje się z niego. Na drodze analizy dramatu poprowadzonej przez Wyspiańskiego pojawiają się znaki dekonstruowania utworu i konstruowania go na nowo, pamiętać bowiem trzeba, że dokonany w pewnym momencie „demontaż” dramatu Szekspira jest eksperymentem myślowym, po którym artysta wraca do obejmowania reintegrowanej całości dzieła.

Urywek z pierwszej sceny piątego aktu dramatu Szekspira w trakcie rozwoju analizy Wyspiańskiego urasta do roli centralnej, jest fragmentem, który „za cały dramat mógłby wystarczać”. Wyspiański, pisząc o jednej scenie jak o całym dramacie, zapowiada nowoczesny stosunek do formy teatralnej, która abstrahuje od takich rozstrzygnięć, jak model sztuki z akcją o wyraźnej ekspozycji, z momentem znamionującym kryzys i linią rozwoju

⁴³ O możliwościach dramatycznych tkwiących w studium o *Hamlecie* świadczą inscenizacje w polskim teatrze powojennym. Tekstem tym w swej praktyce zajmował się Juliusz Osterwa. Ważnym eksperymentem było działanie J. Grotowskiego z 1964 roku. Ludwik Flaszen pisał, że wypróbowanie mocy teatralnej studium o *Hamlecie* „pozwoliło na głośne myślenie o inscenizacji w toku jej realizowania”, a praca ta stała się dziełem „o narodzinach przedstawienia”. Zob. L. Flaszen, *Hamlet w laboratorium teatralnym*, „Notatnik Teatralny” 1992, nr 4, s. 168. Kolejnym dowodem stała się inscenizacja Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym z 2003 roku, zrealizowana na podstawie zaadaptowanej wersji studium.

⁴⁴ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, przekł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2007, s. 59.

zmierzającego do rozwiązania, nie zajmuje go ponadto intryga historyczno-obyczajowo-romantyczna. Odwaga w formułowaniu hipotezy o samodzielności dramatycznej sceny niewątpliwie wynikała z modernistycznego dowartościowania krótkiej formy teatralnej, która miała swą genezę między innymi w znanej wypowiedzi Strindberga z 1889 roku pt. *O nowoczesnym dramacie i teatrze*. Autor manifestu zapowiadał, że sceniczny utwór kameralny może stać się „formułą przyszłego dramatu” – skutecznego dowartościowania sytuacji, dramatu uznającego wzorce introspekcyjne⁴⁵. Poszukiwaniom Wyspiańskiego przyświecały jednakże idee całkowicie własne, wykorzystywane nie na prawach arbitralnych reguł, a w trybie swobodnych eksperymentów artystycznych, nieograniczonych peregrynacji myśli i wyobraźni. Autor *Wyzwolenia* rozwijał ową niezależność formalną także we własnych sztukach o rozmaitych strukturach – często kameralnych bądź fragmentarycznych. Charakterystyczny dla modernizmu model dramatu jednoaktowego intensyfikującego przeżycie, eksploatujący emocjonalność i nastrojowość, w dyskursie studium o *Hamlecie* zostaje wyparty przez koncepcję sceny dramatycznej, w której na plan pierwszy wysuwa się odczytany przez Wyspiańskiego eksperyment myślowy oraz światopoglądowy, włączony w metafizyczną koncepcję grozy.

⁴⁵ Rodzi się tutaj indywidualny stosunek Wyspiańskiego do materii dramatycznej, właśnie w konstrukcji, w której wylania on formę dramatu kameralnego. Przyglądając się różnym klasyfikacjom wprowadzonym w celu syntetycznego zapisu upodobań pisarzy modernistycznych, podkreśla się z reguły dążenie do oddania świata przeżyć, nastrojów, a nie myśli. Zob. M. Rusek, *Miniaturowe światy...*, s. 91–96.