

Dariusz Kosiński
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Uciec z *Wesela*

Wprawdzie nie przeprowadzono w tej kwestii odpowiednich badań, ale trudno mieć wątpliwości, że dla zdecydowanej większości Polaków Stanisław Wyspiański jest przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) autorem *Wesela*. Ten wielokrotnie używany synonim zamyka dramatyczne życie Wyspiańskiego w formule trwałej i zimnej jak jego sarkofag na Skałce, przekształca tego rewolucyjnego i niepokornego poetę w zabezpieczony i rozbrojony obiekt stygnącego i odświętne- go kultu, pretekst do organizacji rocznic, przynętę na pieniądze z budżetu, wreszcie narzędzie tortur w praktyce szkolnej. Z perspektywy czasu widać jasno i wyraźnie, że „cud *Wesela*” stał się dla Wyspiańskiego przekleństwem, a jego największy tryumf zamienił się w porażająco smutną klęskę.

Takie rzeczy oczywiście zdarzają się artystom nieustannie, odkąd upowszechnienie kanonicznej edukacji kulturalnej zastąpiło indywidualne poszukiwanie odpowiedzi na własne pytania obowiązkowym przeżuwanym papek krytycznych wstępów i ich brykowych streszczeń. W przypadku Wyspiańskiego jest to jednak o tyle bardziej niesprawiedliwe i bolesne, że stało się w wyniku swoistego „wypadku przy pracy”. *Wesele* stanowi wszak w twórczości Wyspiańskiego ciało swoiście obce, dramat i tematycznie, i strukturalnie, i sytuacyjnie, i wersyfikacyjnie bardzo odmienny od pozostałych, zwłaszcza od tych, nad którymi pracował całe niemal życie. Jeśli spróbować ułożyć mapę wiodących wątków jego twórczości dramatycznej, to do tych najważniejszych i wciąż na nowo podejmowanych zaliczyć wypadnie kolejno:

- a) „postmatejkowskie” akty dramatycznego rozgrywania i przewalczania węzłowych momentów dziejów narodowych (od *Batorego pod Pskowem* przez reinterpretacje sensu powstania listopadowego i życia Mickiewicza, odsłanianie głębokiego sensu zabójstwa św. Stanisława, po niedokończone medytacje dramatyczne z dziejów Rzeczypospolitej);
- b) związaną z nimi próbę odkrycia jądra polskiego dramatu mitycznego dostrzeganego w legendzie o Wandzie – realizowaną od 1896 i nigdy nie skończoną;
- c) kolejne reinterpretacje mitów antycznych (od *Meleagra* do *Powrotu Odysa*);

d) dzieła odślaniające skondensowaną dramatyczność w sytuacjach pozornie trywialnych (*Kłótnia, Sędziowie*).

Wszystkie te twórcze akty dążą w istocie do tego samego: do stworzenia nowoczesnego odpowiednika tragedii, czyli przygotowanego doświadczenia, którego sednem jest nierozstrzygalność ludzkich dylematów, klęska ponoszona wobec nieogarniętej wieloznaczności życia i odkrycie, że jedyny sposób na zdobycie jakiegokolwiek pewności kształtu to śmierć.

Oczywiście wszystkie te formuły są uproszczeniem, jak niemal wszystko, co da się o Wyspiańskim powiedzieć. Pozwalam sobie na nie, by uwyraźnić odmienną tego, co wytycza główny i konsekwentnie realizowany nurt jego twórczości pisarskiej, od linii rozpoczętej przez *Wesele*, a kontynuowanej i domkniętej w *Wyzwoleniu i Akropolis*. Jak sądzę, inicjujące ją, najbardziej znane dzieło Wyspiańskiego nie zostało przez niego zaplanowane, nie stanowiło próby odpowiedzi na pytania, które zadawał sobie i zadawać chciał w swojej twórczości. *Wesele* mu się przydarzyło, było erupcją wywołaną przez iskrę, owocem efektu motyla, którego funkcję w tym przypadku (jeśli wierzyć wspomnieniom) spełniło półzartobliwe pytanie, co by było, gdyby Wernyhora w tę noc listopadową przybył na bronowickie przyjęcie oczepinowe przygotowane dla gości z miasta.

Wesele eksplodowało najpierw bardzo intensywnym procesem twórczym, potem równie intensywną reakcją widowni i recepcją krytyczną. A kiedy po wybuchu opadł kurz, okazało się, że na miejscu zamiast bezkompromisowego poety stoi kolejny „wieszcz”, któremu rozentuzjasmowana publiczność wręcza wieniec zdobiony cyfrą 44. Ten oficjalny akt uwieszczenia Wyspiańskiego miał miejsce na czwartym przedstawieniu *Wesela*, 22 marca 1901 roku na scenie krakowskiego Teatru Miejskiego¹. Nawet jeśli dotychczas poeta nie zdawał sobie sprawy z tego, co się zdarzyło i co się z nim stało 16 marca, to ten akt mianowania i oddania z pewnością mu to uświadomił. Wyobrażam sobie, że dla twórcy *Legionu*, uważnego czytelnika Mickiewicza i znawcy jego losu musiał to być prawdziwy wstrząs. Odrzucony, niechciany, egzorcyzmowany upiór nie tylko powracał, ale gwałtem wcielał się w niego samego, przemieniając go w żywego trupa, własnego egregora, kształtowanego na obraz i podobieństwo marzeń innych żywych trupów.

Tak właśnie postrzegał uwielbienie dla *Wesela* inny Stanisław, o równie przenikliwym jak Wyspiański umyśle:

Myśl Polski obecnej historycznej została rażona w samo serce przez piorun
Wesela i gdyby miała serce – padłaby trupem.

Ale żywe trupy klaszczą i cieszą się.

To jest tylko wielki poeta. Wielki poeta narodził się nam. Mamy wielkiego
poetę².

Wkrótce osobę Wyspiańskiego zaczął otaczać prawdziwy kult (łącznie z pielgrzymkami osób pragnących go zobaczyć) i z młodego ekscentrycznego artysty stał się pierwszym i bodaj ostatnim polskim wieszczem teatralnym.

¹ *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 26 marca 1898 – grudzień 1907*, opracowała Alina Doboszevska, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, vol. III, Kraków 1995, s. 118.

² S. Brzozowski, *Życie i śmierć w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. A. Górskiego i S. Kończakowskiego, t. 6, Warszawa 1936, s. 346.

Sytuacja ta miała oczywiście swoje plusy: łatwość druku, dostęp do teatru, atrakcyjne propozycje, taka jak złożona przez Kotarbińskiego oferta pracy nad inscenizacją *Dziadów*. Ale źle mniemalibyśmy o inteligencji Wyspiańskiego, gdybyśmy sądzili, że nie zdawał sobie sprawy z o wiele poważniejszych zagrożeń.

Myślę, że był świadomy tego, jak wielkie oczekiwania wzbudzało jego kolejne dzieło. Po *Weselu* spodziewano się czegoś jeszcze głębszego, jeszcze bardziej wstrząsającego, a pewnie i jeszcze wyraźniej objawiającego dalsze losy narodu. Skoro Wyspiański został 44, to pewnie oczekiwano od niego... *Dziadów*. I on na to oczekiwanie odpowiedział, inscenizując *Dziady* własne, nazwane obiecująco *Wyzwolenie*, ale – ku zdumieniu i szokowi współczesnych – nie tylko nie przynoszące żadnego jasnowidzenia, ale na dodatek niemal zupełnie niezrozumiałe, ciemne.

Trzeba doprawdy podziwiać odwagę tego człowieka i jego radykalną bezkompromisowość zrodzoną z walki o siebie. Nie ugiął się pod ogromną presją, nie dał się skusić pysze, ani wmawianej mu powinności. Zamiast „sequela” *Wesela* zapisał i kazał wystawić osobisty egzorcyzm, ujawniający wnioski wyciągnięte z tego, co w jego rozpoznaniu było klęską teatru, a zarazem ukazujący inną od powszechnych wyobrażeń drogę, na której może on stać się przestrzenią dochodzenia do prawdy i głębokiej wewnętrznej transformacji.

Pisałem już o tym szczegółowo w książce *Polski teatr przemiany*, pozwolę więc sobie tylko pokrótce przypomnieć główne tezy tamtego wywodu. Wyspiański, mogąc bez problemów wprowadzić *Wyzwolenie* najpierw na scenę, zdecydował się jednak na wcześniejszą publikację tekstu, która o ponad miesiąc poprzedziła premierę (odpowiednio: 10 stycznia i 28 lutego 1903 roku). Moim zdaniem dowodzi to, że chciał, by publiczność teatralna oglądała *Wyzwolenie* nie jako coś nowego, co dopiero dokonuje się przed jej oczyma (postawa najczęstsza, wręcz propagowana przez teatr XIX-wieczny³), ale by dzięki znajomości tekstu miała do niego pewien krytyczny dystans, by odbierała go jako coś już znanego i dokonanego. Wyspiański najpierw wydrukował książkę, by w pierwszej kolejności mógł wybrzmieć kontrolujący i komentujący całość Głos, by „dramat w trzech aktach” został zaprezentowany „na scenie teatru krakowskiego” jako „rzecz napisana” wcześniej i przedstawiana widzom przez kogoś pozostającego poza sceną. Dzięki tak zbudowanemu dystansowi, *Wyzwolenie* nie jest niczym innym jak tylko dramatem już rozegranym, ujawnianym powtórzeniem czegoś, co dokonało się wcześniej.

Pozornie wydawać się może, że *Wyzwolenie* to próba przekroczenia granic między sceną a widownią, analogiczna do tej, jaką podjął Mickiewicz w *Dziadach*. Pojawienie się tego samego „aktora strasznego”, podjęcie przezeń po raz kolejny, tym razem już jawnie, teatralnej gry o charakterze narodowego egzorcyzmu i ofiary, wieść może do postawienia tezy, że Wyspiański powtarza gest autora *Dziadów*, że – jak twierdzili komentatorzy i kontynuatorzy młodopolscy – rozwija tradycję Teatru Świątyni, w której aktor staje się ucieleśnieniem Bohatera Polaków i poświęcając siebie, wywalcza dla

³ Warto może w tym momencie przypomnieć, że kiedy Wyspiański (lub w jego imieniu ktoś inny – sprawa nie jest jasna) zaczął rozmawiać z dyrektorem Józefem Kotarbińskim o wystawieniu *Akropolis*, ten – generalnie niechętny, czy też ostrożny – jako jeden z warunków dalszych negocjacji postawił postulat niedrukowania tekstu przed premierą. Wyspiański ten postulat odrzucił i tekst wydrukował, co stało się pretekstem do odmówienia zgody na jego wystawienie. Zob. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie 1893–1915*, Kraków 1985, t. 1, s. 192.

narodu objawienie. Głos uniemożliwia taką interpretację, nie tylko przez swą gorzką ironię i ciętą złośliwość, ale przede wszystkim przez to, że jego obecność odsuwa działania aktorów w przeszłość. To On przepowiada dramat, będący jego doświadczeniem. Doświadczeniem przebytym.

To rzecz w tym wywodzie najważniejsza. Głos mówi do nas z perspektywy osoby, która dramat *Wyzwolenie* już rozegrała. Mówi jako ktoś będący już gdzie indziej. I z tego właśnie punktu widzenia formułuje własną krytykę teatru, prezentując zarazem jego alternatywny model. *Wyzwolenie* jest zapisem eksperymentu już zakończonego i to zakończonego klęską. Byłoby zapewne naiwnością utożsamiać Głos z Wyspiańskim, ale myślę, iż można uznać, że jest on co najmniej rolą, jaką poeta odegrał we własnym tekście, by przedstawić swoim czytelnikom doświadczenie, przez które przeszedł, doświadczenie przełomowe i niezwykle ważne zarówno dla niego, jak i dla polskiego teatru.

Było nim doświadczenie *Wesela*. Dramat ten miał być prowokacją i rachunkiem sumienia, „skarżeniem, chłostą i spowiedzią”. Wielu tak je odebrało i przeżyło, ale rok po premierze było też jasne, że „chłosta i spowiedź” skamieniała w rytuał narodowego masochizmu, dzięki któremu, nie zmieniając niczego, poprawiamy sobie samopoczucie celebrazją własnej pozornie okrutnej samoświadomości. Tego, który tę perwersyjną rozkosz narodowi umożliwił, uznano za wieszczą, zasłoniono wieńcem z magiczną liczbą i przestano słuchać.

Głos – postać, w którą wcielił się na użytek *Wyzwolenia* Wyspiański – prezentuje to właśnie doświadczenie. Oto do teatru powraca największy bohater, jaki kiedykolwiek pojawił się na polskiej scenie. Powraca, bo to właśnie dzięki Wyspiańskiemu pojawił się tu po raz pierwszy 31 października 1901 roku. Powraca dokładnie w tym samym, świetnie znanym z tamtej premiery i wciąż w repertuarze obecnym kształcie – wcielony w tego samego Andrzeja Mielewskiego, ubranego w ten sam kostium. Przychodzi więc tak, jak w *Weselu* przychodzi Wernyhora – postać z literackiego mitu, a jednocześnie oczekiwany wybawca, wyzwoliciel. Jeśli *Wesele* wyrastało z pytania, co stałoby się, gdyby tu, w sam środek tej weselnej bronowickiej nocy wjechał Wernyhora z hasłem zrzucenia jarzma, to *Wyzwolenie* wyrasta z pytania podobnego, ale przeniesionego w kontekst teatralny – co stałoby się, gdyby na scenę teatru krakowskiego wkroczył Konrad – oczekiwany „czterdzieści i cztery” – i podjął po raz kolejny trud wyzwolenia przez własną ofiarę. W obu przypadkach odpowiedź jest ta sama: nic by się nie stało. Chłosta została przyjęta oklaskami. Konrad zostanie potraktowany jak każdy inny artysta dramatyczny. „To jest tylko wielki poeta. Wielki poeta narodził się nam. Mamy wielkiego poetę”.

Wielokrotnie powtarzano, że klęska inscenizowanego przez Konrada spektaklu „Polski współczesnej” (spektaklu, nawiasem mówiąc, strukturalnie i wersyfikacyjnie analogicznego do *Wesela*), a przede wszystkim klęska dokonanego przezeń ofiarniczego aktu uwolnienia narodu spod tyranii poezji oznacza zrozumienie słabości „starego teatru”, teatru iluzji, w którym wszystko dzieje się „za umową”. Liczne gorzkie słowa, które Głos i Konrad wypowiadają przed tworzonym na scenie przedstawieniem, a także po nim, zdają się potwierdzać taki sąd – czyn, akt, jest niemożliwy w teatrze udania, w którym „umysł dzieli myśli na rolę i nicość powszednią”, a zamiast ludzi działają „aktory”. Nieskuteczność *Wesela*, powtórzona jako nieskuteczność „Polski współczesnej” wiodła do stwierdzenia, że ów „stary teatr” trzeba zmienić, wznosząc na

jego miejscu nowy i że ten nowy, to wymarzony przez Wyspiańskiego Teatr Ogromny, który w przyszłości, według własnych wyobrażeń wznosić będą Schiller, Osterwa i wielu innych. Tyle że ten domniemany Teatr Ogromny, to teatr *Wesela*, które trzeba przerwać. Jeśli zaś w *Wyzwoleniu* jest jakaś propozycja alternatywnego teatru, to wpisana ona została w najbardziej kłopotliwą jego część, a mianowicie w akt z Maskami.

Znów przypomnę tylko pokrótce, że akt ten ma miejsce pomiędzy dwoma scenami zbiorowymi, a całość dramatu jest tak skonstruowana, że nie sposób nie zauważyć, że dzieje się on równolegle z nimi, począwszy od chwili, w której Konrad opuszcza scenę Teatru Miejskiego i idzie za kulisy, by czekać na znak swojego wejścia w przedstawienie „Polski współczesnej”. Tę symultaniczność, rozpiętą zgodnie z konwencją ówczesnie panującą na linearność kolejnych aktów, potwierdza zabieg inscenizacyjny zastosowany w czasie prapremiery, kiedy to rozmowy z Maskami odbywały się na tle odwróconych tyłem płócien, stanowiących dekoracje do „Polski współczesnej”. Konrad podejmuje kluczową dla siebie rozmowę za kulisami, które Wyspiańskiego, jak dowodzi *Hamlet*, fascynowały bardziej niż scena.

Dokładna analiza tej symultaniczności „Polski Współczesnej” i „aktu z Maskami”: prowadzi do bardzo ciekawych wniosków, ale tę odłożyć trzeba na inną okazję, tu skupiając się tylko na tym, że w wyniku tego, co dzieje się za kulisami przedstawienia na scenę w akcie III wraca inny Konrad niż ten, który z niej schodził. Akt z Maskami – ten prawdziwy labirynt sokratejskich pytań i odpowiedzi – to dramatyczny i teatralnie okazywany proces oczyszczenia, w trakcie którego Konrad wyzwolił się z Geniusza i osiągnął wolność pozwalającą mu na powrót do Domu, do siebie. Jeśli więc „dramat w trzech aktach” nosi tytuł *Wyzwolenie*, to dzieje się tak przede wszystkim ze względu na akt II, ponieważ właśnie w tym akcie bohater tego dramatu, a zarazem – nie zapominajmy – Bohater Polaków, wyzwala się spod panowania potęg, które więziły jego myśl.

Odczytuję ten wyzwolenieczy akt jako akt ucieczki Wyspiańskiego z pułapki *Wesela*, z więzienia Geniusza, którym go uczyniono. Oczywiście wszyscy wiemy, że wyzwolenie to jest jedynie częściowe. Drzwi teatru pozostają zamknięte, zaś *Wyzwolenie* kończy się obrazem Konrada – oślepionego, uwięzionego przez Erynie i miotającego się po omacku po „wielkiej pustej scenie”. Oto widzenie pana Wyspiańskiego – jego proroctwo dotyczące naszych i jego dalszych losów. Finał *Wyzwolenia* pokazuje jasno i bezwzględnie, co potrafimy zrobić i co rzeczywiście robimy z każdym z naszych Bohaterów, traktując ich z pokolenia w pokolenie jako kreacje artystyczne, wiązki symbolów, uosobione przypisy i popisy erudycyjnych skojarzeń. To my więzimy Konrada i my widzimy go więzionego. Ale ten, do którego należy Głos, ten który inscenizuje okrutny obraz naszej niezdolności do „własną wolą wyzwolenia” zostawia nas razem z naszym Bohaterem we wspólnej teatralnej celi, a sam idzie gdzie indziej.

Jego samotność w wyzwoleniu nie jest jego tragedią, ale tragedią widzów, którzy pozwalają, aby siedł sam. *Wyzwolenie* stanowi prowokację projektowaną w przyszłość. Wyspiański wykorzystuje doświadczenie *Wesela*, by pokazać teatr niedziałający, nieskuteczny. Pokazuje go jednak nie gdzie indziej, ale właśnie w teatrze. Odwrócenie perspektywy w akcie II można przecież interpretować i tak, że Konrad staje tu jako widz wobec Masek, postaci symbolizujących teatr, aktorów. Nie wyjawiając swej myśli, pomagają mu one w oczyszczeniu własnej. Tworzą teatr – żywy labirynt, którego pokonanie staje się doświadczeniem wiodącym do głębokich przemian.

Teatr ten to działanie dramatyczne o zupełnie innym od „Weselnego” charakterze, innej strukturze, a przede wszystkim – innej naturze. W *Wyzwoleniu* Wyspiański bowiem – i to kolejny punkt węzłowy tego wywodu – dokonuje wręcz paradygmatycznej zmiany w rozumieniu i praktycznej realizacji podstawowego dla siebie pojęcia – dramatu. *Wesele*, co dawno dowiedzione, jest zbudowane na twórczym przekształceniu struktur rytualnych i to nie jednej, a co najmniej dwóch: tradycyjnego wesela ludowego oraz artystyczno-rytualnego modelu *Dziadów*. Jako takie stanowi modelowy wręcz przykład dzieła wpisanego w stworzony przez Richarda Schechnera a zainspirowany przez Victora Turnera model relacji między dramatem artystycznym i dramatem społecznym⁴. Zgodnie z nim nie tylko wydarzenia społeczne stanowią inspirację dla dramatu artystycznego, ale – co mniej oczywiste a bardzo istotne – także struktury dramatu artystycznego, przenikając w procesie akulturacji do ludzkiej świadomości i podświadomości warunkują sposoby, na jakie porządkujemy, poznajemy, kształtujemy i odgrywamy własne doświadczenia. Turner w dwóch rewelacyjnych szkicach o Tomaszu Beckettcie i powstaniu *Hidalga*⁵ pokazał precyzyjnie, na czym ten proces polega, a jego analizy budzić muszą zazdrość polskich badaczy, bo powinny powstać właśnie u nas – w kraju, którego najlepsi synowie przez ponad 150 lat odgrywali na arenie polityczno-wojskowej mesjanistyczny dramatu ofiary stworzony przez prawdziwego i w swej prawdziwej wielkości wręcz przerażającego wieszczą – Adama Mickiewicza. Kolejne powstańcze gesty ofiarnej śmierci – od wyprawy Zaliwskiego po powstanie warszawskie – stworzone zostały przez zbiorowe wcielenie „paradygmatu źródłowego” *Dziadów*. Do tego paradygmatu odwołuje się też *Wesele*, a choć Wyspiański był przekonany, że objawiając martwość oczekiwania na kolejne powtórzenia tego samego aktu i siłę, z jaką mesjanistyczna metafora chwyta w swe sieci rodaków, zarazem wskazuje im drogi wyzwolenia spod jej wpływu, to – jak okazała reakcja widowni – przez użycie archetypowych struktur rytualnych sam poddał swe dzieło w jarzmo „dramatu ofiarne”, przyczyniając się z kolei do powstania kolejnej dramatycznej struktury podstawowej powtarzanej aż do dziś w coraz bardziej upiornych „nocnych Polaków rozmowach”.

Wyzwolenie spod tej władzy oznaczać musiało radykalne zerwanie nie tylko z podstawowym modelem, ale z wszelkimi strukturami zbiorowego rytuału. Tego właśnie dokonał Wyspiański w tzw. „akcie z Maskami”, który ma wprawdzie wszelkie cechy liminalnej fazy rytuału przejścia, ale zarazem stanowi przestrzeń labiryntu teatralnego obdarzoną tymi cechami i funkcjami, które niewiele później odnajdzie poeta czytając i myśląc *Hamleta*. Tak jak w przypadku dramatu Szekspira, tak i w przypadku aktu z Maskami i całego *Wyzwolenia* „ktokolwiek grał interpretując, a nie mógł nikt grać nie interpretując, grał źle”⁶. Ta paradoksalna i zagadkowa nieco formuła oznacza za-

⁴ Model ten był wielokrotnie prezentowany i omawiany, m.in. w książkach dostępnych już po polsku. Zob. V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 97–145. R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kulikowski, Wrocław 2006, s. 96.

⁵ V. Turner, *Paradygmaty religijne a działanie polityczne. Tomasz Beckett na radzie w Northampton oraz Hidalgo: Historia jako gra społeczna*, [w:] idem, *Gry społeczne, pola i metafory*, przekład (niestety fatalny) Wojciech Usakiewicz, Kraków 2005, s. 47–128.

⁶ S. Wyspiański, *Hamlet*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, redakcja zbiorowa pod kierownictwem Leona Płoszewskiego, t. 13, Kraków 1961, s. 27.

negowanie podstawowej zasady wszelkiego powtórzenia – rytualnego, artystycznego, teatralnego – zgodności z wzorcem. Tak jak *Hamleta* nie da się odegrać według sposobu odczytywania, tak nie da się odegrać/powtórzyć centralnego aktu wyzwolenia – aktu oczyszczenia w labiryncie Masek. Jego zagadki, sprzeczności i pułapki, a także jego zdobycze – Polska-obłok i wizja Bożonarodzeniowa – zostały bowiem zdobyte i ustanowione jako prawdy przez tego, kto ten labirynt w myśli i słowie przeszedł. Są to prawdy najgłębiej subiektywne, czyli najbardziej uniwersalne. Prawdy odsłonięte nie na drodze naśladowania jakiegoś wzorca jakiejś „rzeczywistości” i potwierdzone przez ustalenie stopnia zgodności z nim, lecz zdobywane i ustanawiane w procesie dramatycznego ich wyłaniania i objawiania, będącego zarazem wyłanianiem i objawianiem się⁷. Oznacza to zasadniczą zmianę rozumienia dramatu: nie jest on tu rozumiany po „Turnerowski” – jako przekształcone powtórzenie istniejącego wcześniej wzorca, ale jako proces, w którym poprzez działanie zdobywa się wiedzę nową, niespodziewaną i przez to umożliwiającą przemianę a zarazem rozpoczęcie zupełnie nowego procesu.

W *Wyzwoleniu* spotykają się i zostają rozdzielone dwa teatry: teatr *Wesela* – teatr dramatycznego powtórzenia o charakterze quasi-rytualnym i teatr dramatycznego poznania⁸, którego owocem jest ustanawiająca epifania. Ten drugi jest przy tym wyjściem z zamkniętego kręgu pierwszego, kręgu, w którym pozostaje publiczność, aktorzy i sam Konrad, ale z którego uciekł opowiadający i przedstawiający nam całe to wydarzenie Głos. Ten sam, który za chwilę rozlegnie się w niemożliwym do naśladowczego przedstawienia, bo pozbawionym postaci ludzkich, dramacie-labiryncie *Akropolis*. Gdyby Wyspiański nie zdołał uciec z *Wesela*, jego teatr prawdopodobnie wyczerpałby się tak jak teatr Mickiewicza, w rozpaczliwych akcjach „poezji czynionej”. Ale autor *Wyzwolenia* i *Akropolis*, uważny czytelnik Słowackiego, przemyślał dogłębnie jego lekcję i tak jak on, przeszedłszy i przeżywszy dramatyczny proces łączący twórczość i życie, zapisał go w „dramatach niemożliwych” i niezrozumiałych, dzięki czemu uwolnił się od egregora, zostawiając go jako przedmiot kultu i zabawy tym, którzy na wysiłek przebycia labiryntu zdobyć się nie mogą.

Przewalczając złudę najgroźniejszą, złudę mesjanizmu, wyobrażenie Mickiewicza zamienionego w pomnik, Konrad sam nie zamienia się w wieszczka. Nie idzie za wskazówkami Muzy, dopełniającej już po spuszczeniu kurtyny „finale momentu”. Zamiast „porwany dźwiękiem słów własnej wymowy” prowadzić naród „gdzieś w przyszłość wspaniałą” (a. III, w. 629–630), pozostawia naród w konfuzji. Nikt nie wie, „dokąd to prowadzi”. *Wyzwolenie* jest dramatem niekonsekwentnym, niespójnym, zaplątanym, wciąż czekającym na „adekwatną wykładnię”, której nie doczeka się nigdy, ponieważ nie jest u-tworem przeznaczonym do objaśnienia, lecz doświadczeniem przygotowanym i danym do przebycia. Wewnętrzne pęknięcia, niespójności, węzły gordyjskie i zagadki Sfinksowe, których w tym dziele pełno, nie pozwalają na bierność, zmuszają albo do wysiłku, albo do odrzucenia. Wiąże się to oczywiście z ogromnym ryzykiem – i *Wyzwolenie* w większości przypadków jest odrzucane jako niezrozumiałe – ale Wyspiański ryzyko to podejmuje w przekonaniu, że nie wszyscy muszą, nie wszyscy

⁷ Odwołuję się tu do dwojakiego rozumienia *mimesis* jako *aletheia* i *homoisis* zaproponowanego przez Jacquesa Derridę. Zob. na ten temat: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 229–234.

⁸ Zob. A. Krajewska, *Poznanie dramatyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4, s. 43–69.

są przygotowani do podjęcia trudu. W odróżnieniu od „prometejskiego ognia” rozdawanego przez aktorów każdemu, prawda zdobywana w doświadczeniu teatru przeznaczona jest tylko dla niektórych.

Z tej perspektywy twórczość dramatyczna Stanisława Wyspiańskiego jawi się jako artystyczna procedura prawdy. To pojęcie, zaczerpnięte z filozofii Alaina Badiou, oznacza nie proces interpretacji, ale podjęcie działania, którego osią etyczną jest wierność wydarzeniu nie poddającemu się racjonalizacji w obowiązujących kategoriach. Jak relacjonuje Paweł Mościcki:

Wydarzenie jest momentalnym ukazaniem się nierozstrzygalności w obrębie sytuacji, jej fundamentalnej niespójności. Zachować niepowtarzalną szansę na nową konfigurację, jaka pojawia się wraz z wydarzeniem, można tylko poprzez wierność wobec wydarzenia, immanentne zerwanie z sytuacją. Owa wierność wiąże się z decyzją, aby to, co ukazuje się jako niejasność danej sytuacji, uznać za wydarzenie wzywające do jej radykalnego przeformułowania. Innymi słowy, jest ona wydobywaniem zgasłego wydarzenia na wierzch i rozpoczęciem procesu tworzenia uniwersalnej prawdy. [...] Myślenie wydarzenia od strony wydarzenia, a nie od strony sytuacji polega właśnie na rozstrzygnięciu tego, co nierozstrzygalne, konstruowaniu nowego porządku w oparciu o to, co wedle starego było tylko nierozstrzygalną magmą⁹.

W moim przekonaniu sztuka była dla Wyspiańskiego tak właśnie rozumianą procedurą myślenia, procedurą prawdy opartą na wierności wydarzeniu, na niepodporządkowywaniu go żadnej z istniejących konfiguracji, czego modelową demonstracją jest wciąż wart odczytywania na nowo *Hamlet*. W tej perspektywie wydaje się niezwykle logiczne i konsekwentne zwrócenie się przez malarza z wykształcenia ku teatrowi jako jedynej dostępnej mu wówczas sztuce zdolnej, przynajmniej teoretycznie, powoływać wydarzenia. Rzeczywista, a nie wieszczowa i pomnikowa wielkość Wyspiańskiego polegała na tym, że tworzył dzieła, które same stać mogą i powinny wydarzeniami w sensie, jaki nadaje temu pojęciu Badiou, a więc mogą i powinny zainicjować proces prawdy, podejmowany przez każdego z nas we własnym imieniu i na własną odpowiedzialność, w dążeniu do ustanowienia uniwersalności.

Ten właśnie proces moim zdaniem utraciliśmy i tracimy każdego dnia, także dzisiaj, przyniatając Wyspiańskiego stosami erudycyjnych przypisów, obrażając jego pamięć akademiami i żalonymi popisami polityków różnej rangi, traktując jak dawno zmarłego klasyka, a nie wciąż żywe i zmuszające do wysiłku, nie mieszczące się w sytuacji wydarzenie. Nie jesteśmy tu bez winy także i my: badacze, komentatorzy, interpretatorzy, którzy w pocie czoła usiłujemy odpowiedzieć na pytanie: jak zrozumieć, odczytać, zinterpretować Wyspiańskiego, podczas gdy jedyne sensowne i ważne pytanie, jakie w jego obliczu warto postawić brzmi: jak być mu wiernym?

⁹ P. Mościcki, *Poza zasadą partykularyzmu. Alain Badiou: uniwersalność i myśl postsekularna*, [w:] A. Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, Kraków 2007, s. 128–129.