

Katarzyna Fazan
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Teatr nie-ogromny. Idee formy kameralnej w myśli Stanisława Wyspiańskiego

1

Wczesne dramaty Wyspiańskiego to – by użyć określenia, które w modernizmie zrobiło ogromną karierę – jednoaktówki. Gdy zestawimy ich tytuły widać, że z pozoru jednolity fundament genealogiczny prowadzi do różnych rozwiązań pisarskich i teatralnych. Reguła ta dotyczy całej serii utworów: młodzieńczych i dojrzałych. Przywołajmy parę przykładów. *Daniel* jest w zamierzeniu autora librettem przyszłej opery; *Królową Polskiej Korony* rozpatrywać można jako literacką analogię do projektu witrażowego wykonanego dla lwowskiej katedry, jako dramat o plastycznym rodowodzie; *Warszawianka* bywa określana przez wykorzystanie podtytułu, dramatem-pieśnią; *Protesilas i Laodamia* staje się przykładem statycznej jednoaktówki, w której główna bohaterka dojrzewa do własnej śmierci. Dzieje się to stopniowo: utwór jest zarówno skondensowany, jak i strukturalnie złożony na przykład przez dodanie scen pantomimicznych¹. Lektura tych tekstów (a także późniejszych: *Meleagra*, *Klątwy*, *Sędziów*, dwóch różnych wariantów monodramu pod tytułem *Śmierć Ofelii*) uświadamia jak czysto zewnętrzne, a nawet mylne są kwalifikacje, zmierzające do tego, by rozmiar utworu dramatycznego (czasem zresztą obszerny, mimo że jednoaktowy) decydował o jego specyfice formalnej. Już Aniela Łempicka mówiła, że nie można myśleć w ogóle o dramacie Wyspiańskiego, mając na uwadze dominującą zasadę konstrukcyjną, przesłanie myślowe czy regułę budowania świata

¹ Określenia te stosowała A. Łempicka w swej pracy rozpoznającej rozmaite cechy gatunkowe utworów Wyspiańskiego; zob. A. Łempicka, *Wyspiański pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków 1972.

przedstawionego, tak jak się mówi o dramaturgii Ibsenowskiej, bądź Czechowowskiej². Rozpoznanie to dotyczy także jednoaktówki – każdy dramat inny świat.

Mireille Losco, autorka hasła „forma krótka” w *Słowniku dramatu nowoczesnego i najnowszego*, termin „jednoaktówka” uznaje za anachroniczny, bo zbyt domykający. W opinii Losco pojęcie to jednoznacznie wskazuje, że mały dramat to definitywna, zakrzepła struktura, podczas gdy od początku dwudziestego wieku należałoby myśleć raczej o odkrywczej funkcji formy otwartej, samodzielnej, bądź występującej w konstrukcjach fragmentarycznych³. Nie ufając ogólnym stwierdzeniom tego hasła spróbujemy odrzucić pojęcie jednoaktówki i jej rozmaitych definicji, a sięgnąć do wypowiedzi samego Wyspiańskiego, by przekonać się jak kształtowało się w jego świadomości rozumienie formy kameralnej – choć przecież nigdzie jej tak nie nazywał.

2

Wyspiański prowokacyjnie podkreślał, że o teorii dramatu wie niewiele (podobnie jak o gramatyce własnego języka i anatomii⁴), zapisywał więc w indywidualny sposób przeczucia dotyczące literackiej formy, dzieląc się poglądami, rozwijanymi i przeobrażanymi w czasie, między innymi z Lucjanem Rydlem. Przy okazji refleksji nad jednoaktówką oraz teatrem kameralnym najczęściej mówi się o wczesnym rozpoznaniu Wyspiańskiego, o określeniu dramatu zamkniętego w jednym dniu, koncepcji absolutyzującej teraźniejszość. Przywołajmy raz jeszcze ten często wykorzystywany cytat:

[...] dramatem dla mnie jest jedna chwila, jeden dzień – inaczej dramatu nie rozumiem i jeśli akcja się nie odbywa w jeden dzień, mam zawsze jakieś wrażenie niekompletności, opóźnienia, obrazowania, które mię drażni, złości i które rad bym wykreślał⁵.

² „Dramaturgia Wyspiańskiego nie wydała jednej struktury dramatycznej, nie utrzymała się przy jednej formie, ani przy dwu czy trzech, stworzyła ich wiele”. A. Łempicka, *Przedmowa*, do: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 1, red. L. Płoszewskiego, Kraków 1964, s. VIII.

³ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. S.-P. Sarrazac, Kraków 2007, s. 55–58.

⁴ Uwagi o samodzielności twórców wyobraźni i koncepcji artystycznych pojawiają się w wielu listach. Dla przykładu można przywołać fragment dotyczący pracy nad ilustracjami do *Iliady*: „Błędy i wady ja widzę i czuję, bo to leży w méj naturze że ponieważ żyję razem z rzeczą którą wykonuję, ergo przypatruję się jej ciekawie jak wygląda, [...] ale nie są to jednakże anatomiczne usterki i błędy, bo tych o ile znam naturę nie ma a strzeż mnie Apollonie od dokładniejszej znajomości »anatomij«”. Z kolei w liście do Rydla z 26 XI 1896 zauważa, że choć „o dramatach nic nie czytywał” to zna cały repertuar Komedii Francuskiej. W liście z 18 VI 1890 „nie rozumie żeby się kto uczył gramatyki swego języka” podobnie jak anatomii, która jest szablonem, a każdy człowiek „ze swym usposobieniem, charakterem, werwą życia jest inny”. *Listy Stanisława Wyspiańskiego Do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, kolejno: s. 359, 383, 94.

⁵ List pisany ok. 10 IV 1893, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 232.

Wyspiański, zwolennik procesualnego myślenia, chętnie podejmował dyskusję z samym sobą, zauważył więc, że pogląd ten uległ z czasem modyfikacji. W późniejszych uwagach o kształcie krótkiego dramatu wywody swoje przeniósł na grunt teatru – przekształcił pojęcie dramatyczności i wprowadził znaczące korekty do własnych koncepcji:

Ja dawniej byłem za wyszukaną krótkością, ale od tego odstąpił powiem z tegom wyrósł, już przy *Na marne* mówiłem ci że w tej sztuce widzę dramat trzyaktowy[...]. To by mogło być prześliczne i mocne.

Otóż ja biję w ten wyraz mocne. Ja jestem za krótkością i dzisiaj ale ona ma na celu mieć jedność akcji miejsca, więc redukuję to wyrażenie do zwięzłości, ale niechże aktor mówiący wygada się niech wszystkie nie-dopowiedziane rzeczy powie, niech wypaple, a będzie rzecz silna językowo, podczas gdy nad twojemi utworami poezja i dramat wisi i zawsze w powietrzu i rozplywa się w powietrzu po zesunięciu kurtyny, i widz zostaje cały i dopiero później, później może się ocknąć, że, ba! mógłby był płakać, bah! mógłby był być wzruszony, ba! że mógłby był drzeć i trwożyć się... tymczasem była miara, miara, miara ciągle, skromność słowa hamująca i kryjąca zupełnie prawdę skrytych myśli, li tylko zewnętrzna prawda, zewnętrzna a co w duszach tych ludzi języki mówiły, to zostaje tajemnicą, to albo się pozna ze znakomitej gry aktora lub aktorki, albo przy grze również li tylko zewnętrznej (zważ Kraków) zginie bezpowrotnie i stanie się nie do odcyfrowania, stanie się zagubionem, niejasnym, niewyraźnym⁶.

Długi ustęp o zwięzłości wydaje się szczególnie ważny i ciekawy. Fragment listu do Lucjana Rydla odsłania fenomen wszechstronnej wyobraźni Wyspiańskiego: w jego świadomości krystalizuje się idea dramatyczno-sceniczna, w której istotą jest tekst literacki, i zmysłowy charakter spektaklu oparty na ucieleśnieniu postaci. Przytoczony fragment prywatnej wypowiedzi dowodzi, że koncepcję formy pisanej autor *Wyzwolenia* organicznie wiąże z inscenizacją, przede wszystkim z obecnością aktora, aktora gadającego na scenie. Artysta rezygnuje z absolutnego nakazu krótkiej, zamkniętej konstrukcji, choć mówi o jedności miejsca, ważna staje się osobliwie pojęta wylewność, albowiem ona buduje prawdę postaci scenicznego, i wcale nie koliduje ze zwięzłością. Wyspiański opowiada się za mocnymi środkami, chce, by po zapadnięciu kurtyny widz doświadczał litości i trwogi. Tylko takie dramaty mogą stać się „miarą cywilizacyjną”, jaką osiągnęły utwory Maeterlincka i Hauptmanna, „gdzie człowiek słuchając lituje się i boi”. Wyspiańskiemu zależy na odsłanianiu przez wypowiedź dramatyczną doświadczeń wewnętrznych bohatera scenicznego, udostępnianych w mowie duszy⁸. Zwięzłość jest dla Wyspiańskiego rdzeniem tragedii i jądrem postaci kreowanej w teatrze.

⁶ List pisany 9 II 1897, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, op. cit. s. 438.

⁷ Op. cit., s. 439.

⁸ Na temat wrażliwości na dźwięki i rytmy Wyspiańskiego, która pozwoliła mu „podśluhiwać” mowę wewnętrzną postaci zob. rozmowa M. Prussak ze S. Radwanem *Usłyszeć rytm i brzmienie*, „Teatr” 2007, nr 12.

W innym miejscu listów do Lucjana Rydla, słowo „zwięzłość” powraca w zupełnie nowym kontekście. Poproszony o krytyczną ocenę utworu przyjaciela (chodzi o *Podlasie*) swe przekonania formułuje tak:

Sceny jakie napiszesz mogą być zupełnie zwarte same dla siebie, ale dlaczego je razem zwiesz dramatem – owszem, podoba mi się ta luźność i nie chcę wiele upatrywać podobieństwa do Lituanii lub Polonii chociaż niezaprzeczenie impuls wyszedł od tych opowiadań Grot[t]gera.

Jeszcze raz ci powiem że ta „luźność” mi się podoba⁹.

W tym wypadku zwięzłość staje się istotą sceny, a pojedyncze fragmenty kompozycyjne mogą być wiązane w serie – ułożone w kody swobodnie scalone. Wolność w układaniu fragmentarycznych wypowiedzi podąża za procesem kreacji, naśladuje tok myśli, jest pokrewna sposobowi zdobywania wyobrażeń. Ponownie w listach znajdujemy dowody na tak rozumiane łączenie pojedynczych części wypowiedzi:

[...] będę ci pisał luźne zdania jak mi przychodzą w ciągu dni, dlatego że w jednym ciągłym liście pamięcią nie obejmuję wszystkich szczegółów o których zamierzam nieraz pisać¹⁰.

Upodobanie do seryjnej budowy teatralnego dzieła znajdzie zastosowanie w praktyce dramaturgii Wyspiańskiego (by wspomnieć chociażby *Achilleis*), a trzeba dodać, że będzie bardzo ważnym odkryciem scenicznego pisarstwa w wieku dwudziestym. Równocześnie, jak można podejrzewać, zwięzłość pojęta jako kondensacja jest w mniemaniu autora *Wesela* synonimem rzeczy skończonej i całkowitej; idea tak pojętej zwięzłości istnieje na biegunie formy ułamkowej i niepełnej, która wzbudza niepokój jako świadectwo artystycznej i duchowej niedojrzałości. Wyspiański pisze ze zniecierpliwieniem i ostrą krytyką do Lucjana Rydla:

Wstań pieśni mi się podoba ale wolałbym zawsze jakąś rzecz całą, jakąś całość a nie wiecznie i wiecznie te urywki, te fragmenta, te okruchy, te wierszyki¹¹. –

W umyśle Wyspiańskiego pojawia się przeciwstawienie całości jako jedności mocnej i skondensowanej oraz urywka, odłamka ulotnej poezji – także dramatycznej. Można tę opozycję widzieć w perspektywie obawy pojawiającej się niemal przez całe życie krakowskiego artysty, obawy wywołanej napięciem pomiędzy pragnieniem wypełnienia dzieła, a lękiem przed rzeczą niedopełnioną. Można tę opozycję dzieła mocnego i ulotnego oświetlić jeszcze inaczej.

Summą poglądów Wyspiańskiego na teatr i dramat jest studium o *Hamlecie*. Właśnie ten tekst, nieoczywisty ze względów formalnych, obdarza nas niezwykłym bogactwem: pozwala rozumieć jak przebiegały w umyśle jego autora złożone i subtelne

⁹ List z 10 IV 1893, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 232–233.

¹⁰ List z 26 V 1896, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 335.

¹¹ List z 8 IV 1897, op. cit. s. 446.

połączenia pomiędzy formą teatru a strukturą dramatu. Budowa studium upoważnia nas do lektur wielokierunkowych. Z uwagi na fragmentaryczną konstrukcję owego rozbudowanego eseju, nie lekceważąc jego artystycznej i myślowej logiki, decydującej o porządku kształtowania wywodu, możemy książkę Wyspiańskiego otworzyć w dowolnym miejscu. Dość nieoczekiwanie znajdujemy w początkowych ustępach *Hamleta* zaskakujące, orzekające zdanie:

Szekspir był sam zwięzły i musiał mieć istotny powód w aktorze o niezwykłej zdolności, jeżeli pozwolił której ze swych postaci gadać dużo na scenie¹².

Przekonanie Wyspiańskiego (hipoteza sformułowana jako pewnik) jest odosobnione, zaskakujące, prowokacyjne, zważywszy na niekorzystne dla autora *Peryklesa* sądy, powracające w różnych tradycjach myślenia o jego dziele, wytykające mu niespójności, braki w konstrukcji utworów, nadmierną wielowątkowość dramatów, przegadanie poszczególnych scen. Zarzuty te dotyczyły przeważającej większości utworów Szekspira. Uważano tak nawet wtedy, gdy rozwlekłość dramatu, meandryczność jego konstrukcji, a także fragmentaryczność stanowiły o wartości scenicznej i literackiej formy¹³. Co oznacza zatem oryginalne, odosobnione przekonanie, że Szekspir był zwięzły? Wyspiański zdaje się sugerować (bo wcale nie mamy pewności, co dokładnie myśli), że pierwociny kreacji Szekspirowskiej są zwięzłe, że autor *Hamleta* najpierw widział to, co w dramacie spójne, związane, zapętłone – a potem uprawiał pisanie na scenę, czyli wzbogacał, dodawał, uzupełniał, sprawiał, że węzeł obrastał epizodami, a także – co niezwykle istotne – „szukał powodu w aktorze do rozwijania tego, co pierwotnie zwięzłe”. Zwięzłość dotyczy także konstrukcji osobowych. Zdaniem Wyspiańskiego Szekspir wpierw widział rdzeń postaci, lecz, aby ją ukształtować w pełni scenicznie, korzystał ze znamiennej wypowiedzi, z prawdziwego życia jakiego aktor, jej odtwórca, miał poza sceną. Można by powiedzieć tak: to, co zwięzłe jest tajemnicą ludzkiego istnienia odgadniętego w obszarach kreacji, a co w dziele dramatyczno-scenicznym zostaje uzupełnione o prawdę obserwacji konkretnej egzystencji¹⁴.

Przymiotnik zwięzły odsyła do rzeczownika węzeł, który dysponuje sensem ważnym dla konstrukcji dramatu, dla pojęcia akcji, intrygi i konfliktu. W tradycji klasycznej termin ten dotyczył opozycji między protagonistą a jego przeciwnikiem, określał moment wzrostu napięcia dramatycznego, wnosił komplikacje prowadzące do katastrofy. Zawiazywanie nici w obrębie utworu scenicznego, które na końcu ulegają rozplątaniu (najczęściej w tragedii poprzez katastrofę głównego bohatera), to dla wielu konwencji estetycznych możliwość konstruowania w sztuce obrazu skomplikowanej

¹² S. Wyspiański, *Hamlet*, [w:] *Dzieła zebrane*, oprac. L. Płoszewski, t. 13, Kraków 1961, s. 10.

¹³ Jedno z pierwszych usprawiedliwień nieregularnej budowy dramatów Szekspira pojawia się w myśli Johanna Gottfrieda Herdera, który porównuje jego twórczość do stwarzania świata. Zob. J.H. Herder, *Szekspir*, [w:] *Wybór pism*, wybór i opracowanie T. Namowicz, Wrocław 1987.

¹⁴ Niewątpliwie odpowiada to zadaniu, jakie krótkiemu dramatowi wyznaczył modernizm „Dramaty w jednym akcie powstające na przełomie XIX i XX wieku często nie są próbą opowiedzenia, lecz sposobem oddania in statu nascendi momentu zetknięcia się z tajemnicą. Tajemnicą śmierci, miłości, przeznaczenia, a szerzej rzecz ujmując, z tajemnicą egzystencji dotkniętej w jednostkowym przecieczu”. M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 96.

struktury ludzkiej rzeczywistości. Dla Wyspiańskiego sens zwięzłości, mimo że nie dotyczy tak pojętej budowy dramatu, oznacza niewątpliwie istotę dramatyczności. Artysta w tym gatunku widzi spełnienie najwyższej i najbliższej mu idei sztuki:

Dramat wszędzie i zawsze – jakimikolwiek obrzucony pojęciami, skorupami, grzybem, chwastami literackimi, konwenansem scenicznym, czy rutyną, czy szablonem, czy werwą, czy fantazją ale dramat¹⁵.

Myśląc o koncepcjach konstrukcji dramatu pojawiających się w dziele Wyspiańskiego nie sposób odwołać się do konkretnej teorii literackiej, jednak ogólnie i enigmatycznie rzecz można, że dla autora *Sędziów* zwięzłe jest to, co w sztuce pierwotne i esencjalne. Od zwięzłości zaczyna się akt twórczy, teatralnie uzupełniany i rozszerzany; zwięzłość to źródło, z którego bije kreacja, to geneza dramatu. Zdaniem Wyspiańskiego zwięzłość Szekspira nie polega zatem na lakoniczności jego dzieła, na swoiście pojętej ekonomii formalnej, lecz na umiejętności objawiania tego, co najważniejsze – odsłaniania dramatycznej formy poznania, która jest równocześnie jądrem dramatu. To podstawowa idea utworu scenicznego, zwięzła, tajemnicza i niejednoznaczna, objawiona w akcie twórczym, decyduje o kształcie dzieła, a nie konstrukcyjne, arbitralne reguły.

Uzbrojony w takie przekonanie Wyspiański poszukuje w architektonice *Hamleta* skondensowanych momentów, kompresji, regulowanej wewnętrznymi prawami tekstu – myślą autora i jego wyobraźnią, inteligencją, która przenikając ludzką rzeczywistość odnajduje momenty duchowego doświadczenia i samorozumienia głównego bohatera sztuki. Odkrywanie zasad kreacji, których Wyspiański domyśla się w sposobie tworzenia Szekspira (interesuje go bowiem bardziej to, jak dzieło powstawało, niż czym się ostatecznie stało), prowadzi na jeszcze jeden trop. Podmiot mówiący w studium o *Hamlecie*, wędrując przez labirynt Szekspirowskiego arcydramatu, obok docenianej zwięzłości odsłania jeszcze inny fenomen wynalazczości jego autora – Wyspiański twierdzi, że twórca działający w teatrze elżbietzańskim, umiał zrozumieć całe dzieło przez jedną scenę, która była oryginalnym tworem jego wyobraźni. Taką sceną wyjątkową – skondensowaną, a także symboliczną – jest dla Wyspiańskiego moment spotkania Hamleta i Horacego na cmentarzu. Autor *Śmierci Ofelii*, powstającej na marginesie pisania studium, sądzi, że pojedyncza scena mogłaby być załączkiem nowego dramatu (całkowicie niezależnego od starego *Hamleta*, utworu Kyda, z którego Szekspir czerpał), jedna scena mogłaby „za cały dramat wystarczać”. Scena rozgrywająca się na cmentarzu w V akcie wykracza zupełnie za linię tragedii, ukazuje inteligencję głównego bohatera, jego domyślność i przeczucia. Hamlet w odpowiednim otoczeniu przedstawia ludzką „zgodę z grobami i drugim światem”, cmentarz staje się dla niego objawieniem wieczności. Analiza tego fragmentu dramatycznego, stającego się momentem epifanii, prowadzi Wyspiańskiego do apologii sceny dramatycznej.

¹⁵ List z 26 XI 1896, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 383.

Nie fabuła i intryga tragedii historyczno-satyryczno-sielankowo-tragicznej, ale
SCENA DRAMATU, który współczesnym Szekspira otwierać miał oczy¹⁶!

Tak pojęta scena jest nie tylko załącznikiem dramatu, lecz całym dramatem, któremu wystarcza – powtórzmy – inteligencja odgadująca Hamleta, otoczonego pejzażem emanującym największą tajemnicę. Wyspiański dochodzi całkowicie własną drogą, w pewnym sensie niezależnie od upodobań epoki, do znaczenia sceny dramatycznej – jako całego utworu, i buduje w ten sposób koncepcję dramatu metafizycznego. W jego centrum sytuuje bohatera obdarzonego najgłębszą myślą i intuicją, bohatera otoczonego pejzażem, dodatkowym impulsem zewnętrznym, przestrzenią eschatologiczną kierującą ku przeczuciom transcendencji.

Wyspiański, który początkowo z uznaniem wyraził się o *Sfinksie* Kazimierza Przerwy-Tetmajera oraz o *Matce* Lucjana Rydla, lokuje zwięzły dramat oraz pojęcie sceny dramatycznej w swoistych obszarach rozumienia sensu, formy i znaczenia artystycznej kreacji. Dlatego trudno byłoby przy okazji jego utworów używać takich określeń – liczmanów jak „tranche de vie”, „jednoaktówka”, „obraz dramatyczny”, które wykorzystuje się przy okazji refleksji nad krótką formą sceniczną. Z drugiej jednak strony można powiedzieć, że w myśleniu Wyspiańskiego odkrywamy znamienne cechy modernistycznego dramatu kameralnego. Środki ekspresji tej formy to między innymi redukcja fabuły i uprzywilejowanie sytuacji, zainteresowanie człowiekiem, jego wnętrzem, światem a nawet wszechświatem¹⁷.

W koncepcji Wyspiańskiego szczególną uwagę zwraca jego stosunek do postaci w dramacie. Autor *Wesela*, nawet w swych krótkich utworach zajmuje się człowiekiem zupełnie inaczej niż czynił to na przykład Maeterlinck, najważniejszy dla epoki wynalazca i prawodawca teatru kameralnego. Wyspiański interesuje się osobą ludzką w sposób mniej abstrakcyjny i mniej filozofujący. Jego antropologia zbudowana była między innymi na doświadczeniach egzystencjalnych, wiązała się z uprawianiem czynnego dialogu z przyjaciółmi, czego świadectwo literackie znajdujemy w listach artysty. Wyspiański dążył do tego, by z bliskich sobie osób uczynić krąg wielkich wtajemniczonych, lecz pamiętał, że powołanie do sztuki ma ważny fundament w potocznej egzystencji¹⁸. Z drugiej strony ważna część wiedzy o człowieku rodziła się w obszarze lektur dramatycznych czy w ogóle literackich, oraz – co niezwykle ważne – wynikała z praktyki teatralnej, czego dowody ponownie znajdujemy w studium o *Hamlecie*.

¹⁶ S. Wyspiański, *Hamlet*, op. cit., s. 60.

¹⁷ Na ten temat wiele interesujących uwag znaleźć można w pracy M. Rusek, która jest monografią młodopolskiej jednoaktówki, widzianej w perspektywie europejskiego dramatu, zob. np. rozdział *Idiom jednoaktówki nastrojowej, symbolicznej, poetyckiej*, [w:] M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007. O teatrze małych form zob. także *Teatr małych form – konwencje i zjawiska*. Konferencja KONTRAPUNKT 2005, pod red. J. Ciechowicza, Szczecin 2006.

¹⁸ Znakomitym dowodem na scalanie tzw. życiowych obserwacji i sztuki jest *Wesele*. Ważną funkcję pełni w dramacie mowa podsłyszana. Wspominał o tym w jednej z pierwszych recenzji prapremiery Rudolf Starzewski. Na temat obserwacji osób i języka ich konwersacji pisze E. Miodońska-Brookes, „Dobrze zrobiona” sztuka złego pisarza, [w:] *Magia „Wesela”*, red. J. Michalik, A. Stafiej, Kraków 2003.

3

W analizach dramatu Szekspira pada wiele uwag o statusie artysty sceny. Wyspiański dochodzi do sformułowania nadzwyczajnej jedności, a nawet tożsamości pomiędzy autorem dramatu a aktorem. Pokrewne są bowiem ich zadania: obaj mają postać pojęć, odgadując jej tajemnicę, przeniknąć ją, przeistoczyć się w nią, zintegrować z jej literackim projektem. Można tego dokonać tylko wewnętrznie, a nie kunsztem naśladowczym, z całą pewnością nie poprzez fastrygowanie do bohatera sztuki jakiś dodatków, zewnętrznych atrybutów. Postać sceniczna nie jest dla Wyspiańskiego typem, charakterem, uzyskanym na zasadzie konwencji, która decyduje o konfiguracji cech. Nie jest też kreacją określoną przez teatralne środki, takie jak zakładanie kostiumu, wyposażanie postaci scenicznej w gesty i miny, ani nawet aktorem w roli, rozwijanej zgodnie z wybraną koncepcją psychologiczną. Postać żyjąca na scenie jest odrębną, autonomiczną osobą. Aktor przeobraża postać, postać przeobraża aktora (podobnie czyni dzieło sztuki ze swym autorem). Można by rzec, że postać bytuje w aktorze. Mówiąc o aktorze, Wyspiański ponownie użyje kategorii zwięzłości. Kierunek definiowania istoty aktorstwa zmierza do nadania mu ambitnego zadania kondensacji i intensyfikowania we własnym wnętrzu myślenia o innym człowieku. Artysta sceny nie dywaguje jednak, nie analizuje w teorii konstrukcji bohatera, lecz wykorzystuje czujną, czynną wyobraźnię, która ostatecznie przypuszczenia, myśli i intuicje ucieleśnia na scenie. W procesie tym pisarz tworzący dla teatru partneruje scenicznemu od-twórco.

Takie pojmowanie tajemnicy postaci inscenizowanego dramatu, które formułuje zadanie odgadywania i re-kreowania we własnym wnętrzu kondycji innego „ja”, wyrastało nie tylko z estetycznych spekulacji Wyspiańskiego, lecz z jego głębokich przeświadczeń życiowych, z czynnego uprawiania trudnej sztuki rozumienia konkretnego istnienia ludzkiego. Zacytujmy w tym miejscu jeszcze jeden fragment listu, tym razem do Karola Maszkowskiego. W wypowiedzi prywatnej odzywa się – jakże wyraźne u Wyspiańskiego – łączenie praktyki życiowej, płynącej ze spotkań z ludźmi, z praktyką artystyczną – teatralną, w której pisarz chce „poznać postać”. Artysta pisze do przyjaciela:

[...] niech ci o to nie chodzi, aby w jednym liście lub zdaniu była pewna całość, owszem możesz mi dawać urywane i najbardziej przelotne myśli, możesz się przerzucać w różne deseni myśli, możesz haftować i układać, tkąć koronki, możesz je potem zmiąć a nie bój się o to, – już ja je sobie wyprasuję i zrozumieć cały ten węzeł, będę go umiał rozplątać¹⁹.

Sztuka zwięzła to dla Wyspiańskiego dramat introspekcyjny. Można by przypomnieć i sparafrazować słynne zdanie Wyspiańskiego z jego listu do Lucjana Rydla – każdy człowiek inny (mały) dramat²⁰.

¹⁹ List z 18 XII 1890, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, op. cit., s. 20.

²⁰ Chodzi o fragment z listu z 6 III 1895, w którym Wyspiański pisząc o *Hanusi* Hauptmanna wspomina o budowaniu dramatu przez zajęcie się jedną lub dwiema osobami, by im „cały świat przedstawić”, jako że „każdy człowiek: inny świat”. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 270.

Bardzo szybko tę cechą myślenia Wyspiańskiego dostrzegł przenikliwy krytyk jego dzieła – Stanisław Lack. Stwierdził on zwięźle: istotą dramatu Wyspiańskiego nie jest dialog, lecz ludzie. Krytyk zauważył, że najważniejsze dla twórcy *Sędziów* jest „wprawianie w ruch ludzi żywych”²¹. Najmniejszym dramatem staje się ludzki, nieopowtarzalny mikrokosmos²². Dlatego też nie tylko w długich utworach Wyspiańskiego, ale w jego zwięzłych sztukach dochodzi do silnej indywidualizacji osób. Trudno mu zarzucić, że tworzy alegorie, żywe fikcje, wypatroszone kukły, marionetki – co bardzo często wytykano bohaterom utworów Maeterlincka, Yeatsa czy Hoffmanna. Jak i nie sposób powiedzieć, że wszystkie postacie mówią jednym językiem – językiem poezji ich twórcy. W udostępnionych nam ostatnio francuskich wykładach Jana Błońskiego padają ważne uwagi: Wyspiański konstruuje postać, która staje się w pełni istotą ludzką, jego symboliczne dramaty więcej nam mówią o człowieku niż niejeden dramat psychologiczny²³.

4

Spotkania z twórczością Stanisława Wyspiańskiego nieustannie prowokują do pytań oscylujących wokół znamienego centrum: w jakim teatrze działał, o jakim teatrze myślał, projekty jakiego teatru nam zostawił. Pierwszą odpowiedź-domniemanie on sam nam podsuwa w *Studium o Hamlecie*:

Być może, że na scenie swojej, w swoim teatrzyku dekoracje miał skromne, bardzo skromne; zatem wiedział o tym i tam wiedział, że niczego nie znajdzie. Tam też niczego nie szukał²⁴.

To znaczy, że szukał, gdzie i jak? Czy rzeczywiście obmyślał swój model teatru w wyabstrahowaniu od istniejących warunków sceny – czy raczej postępował z dostępną przestrzenią teatru tak, jak jego zdaniem czynił Szekspir z lichym sztuczdem, pierwszym *Hamletem* i jego wcześniejszą inscenizacją: poprawiał i zmieniał, projektował i obmyślał. Musiał tworzyć dekoracje poprzez pogodzenie wewnętrznej logiki przestrzeni dramatycznej z jakąś logiką rzeczywistej architektury i dostępnych środków.

²¹ Lack pisanie dramatów Wyspiańskiego nazywa „wprawianiem w ruch ludzi żywych” i wiąże z istotą tragizmu, zob. idem, *Budowa tragedii*, [w:] S. Lack, *Wybór pism krytycznych*, przedmowa, wybór i komentarze W. Głowala, Kraków 1980.

²² Już we wczesnym liście do Maszkowskiego, pisanym z Paryża, 30 XI 1891, Wyspiański odślania charakterystyczne podejście do warsztatu malarskiego: „– Natura to nie model, to nigdy model nie był. – jakże się mylą wszyscy co modela studiują ciągle. – Człowieka należy studiować ale nie modela”. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. i komentarz M. Rydlowa, z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego, Kraków 1997, s. 109.

²³ J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, oprac. i red. M. Borowski i M. Sugiera, wykłady z języka francuskiego przełożyli J. i K. Błońscy, Kraków 2007, s. 70–72.

²⁴ S. Wyspiański, *Hamlet*, op. cit., s. 13.

Dowody na myślenie o scenie w takim duchu znajdziemy nie tylko w insceniżacjach, lecz także w dramatach Wyspiańskiego. Ukoronowaniem procesualnego przekształcania istniejących warunków teatralnych jest *Wyzwolenie*. Doświadczenie płynące z pracy nad tym utworem prowadziło Wyspiańskiego do pogłębienia znajomości prawideł teatru, odkrycia fenomenu akcji wewnętrznej zderzonej z terenem rzeczywistym. Zajrzyjmy tylko do pierwszego didaskalium tego dramatu. Dopisane uwagi sceniczne, które czynią z tekstu o Konradzie dramat reżyserowany, nazwane w większej części przez Wyspiańskiego „Dekoracją”, nie omawiają scenografii w tradycyjnym sensie dziewiętnastowiecznego teatru. Wyspiański wskazuje na przestrzeń i wybrane, a raczej widoczne jej elementy, stopniowo wydobywając je z mroku. Między innymi w *Wyzwoleniu* poszukiwano pojęcia „teatru ogromnego”. Asumpt do takiego myślenia – dają dwa pierwsze wersy:

Wielka scena otworem,
przestrzeń wokół ogromna;

Zaraz jednak pojawia się uwaga dopełniająca wrażenie zmysłowe:

jeszcze gazu i ramp nie świecono.

Wyspiański znakomicie oddaje prawdę potocznego doświadczenia – dynamikę przejścia od jasnego, czy też jaśniejszego świata do wnętrza mrocznego teatru. Jego ogrom to pustka ciemności, czeluść, czarna dziura – nie musi być wielka, by ziać ogromem. Widz przyzwyczajony do mroku stopniowo dostrzeże postaci pod ścianą: aktorzy-pracownicy techniczni teatru obrzeżają granice otworu sceny. Wrażenie wielkości i geometrii przestrzeni wynika z efektu optycznego, który buduje zupełnie niespotykany typ iluzji scenicznej – oparty na subiektywnym widzeniu, a nie na złudzie konkretnego obrazu. Na marginesie można dodać, że Stanisław Wyspiański wcale nie uważał, by teatr zaprojektowany przez Jana Zawieyskiego był dobrze pomyślany. Dowody łatwo znaleźć w listach: w refleksji o przestrzeni i architekturze ważne dla niego były proporcje; przenikliwość w odgadywaniu architektonicznych reguł kompozycyjnych każe Wyspiańskiemu sądzić, że tak jak wiedeński Votivkirche z uwagi na właściwości katedr gotyckich to źle pomyślany miniaturowy obiekt, tak i Teatr Miejski – jak na formę bryły budynku – jest zdecydowanie za mały²⁵. Przestrzeń *Wyzwolenia*, dramatu sytuowanego na jego scenie, ulega licznym metamorfozom: autor ogrom przestrzeni opiera na grze z jej potencjalnością, traktując ją jak dyspozytyw gotowy do przeobrażeń.

Scena wielka otwarta:
Kościół Boga czy Czarta,
czym się stanie ta sztuki gontyna?

²⁵ List Do Lucjana Rydla z 10 V 1896, op. cit., s. 325.

W refleksji nad tym fragmentem *Wyzwolenia* dominuje zazwyczaj próba rozstrzygnięcia czym jest sugerowana ambiwalencja przestrzeni, status sceny rozciągnięty pomiędzy boską i czartowską świątynią²⁶, albo próba rozwinięcia sugestii sformułowanej w tytule szkicu Marii Prusak: *Scena? – Wielka, otwarta*²⁷. Można jednak zwrócić uwagę na pewien drobiazg, który w kontekście cytatu z didaskaliów niepokoi jako wyjątkowo niedopasowany – chodzi o słowo „gontyna”. Bez wątpienia nie wybiera Wyspiański owego rzeczownika w sposób dowolny, szukając odległego synonimu dla rzeczownika kościoł. Trudno przypuszczać, że słowo to pojawia się przypadkowo dla określenia ogólnie pojętej przestrzeni sakralnej. Gontyna, jak wiadomo, to nieduża świątynia drewniana (nie jest to zatem przestrzeń ogromna), słowo zdradza swój pogański rodowód, pociąga za sobą wyobrażenie zadziwiające w tym kontekście. Jeśli odnieść je do architektonicznego wyobrażenia teatru, rzecz dzieje się przecież w konkretnym miejscu, na scenie teatru w Krakowie, jest nie na miejscu: ówczesny Teatr Miejski w żaden sposób gontyny nie przypominał. Skąd zatem to paradoksalne skojarzenie? Słowo gontyna znajdziemy później w *Bolesławie Śmiałym*, gdzie jest mocno umotywowane, należy do leksyki pociągającej za sobą komponenty związane z obrazem starodawnego dworca. Jednak w dramacie o piastowskim włodarzu rzeczywiste parametry teatru, budynku przy placu św. Ducha, zostają zatarte – Wyspiański tworzy na scenie, szczerze ją wypełniając, imaginacyjną drewnianą architekturę słowiańskiego kasztelu.

Czy w przypadku dramatu o Konradzie użycie tego wyrazu płynie z kręgu wyobrażeń, z którymi poeta obcował jeszcze przed napisaniem *Wyzwolenia*, inscenizując *Dziady*? Bo choć kaplicę cmentarną przedstawił jako wnętrze murowanego (krakowskiego) kościółka, w zachowanych notatkach i w listach zapisał potrzebę przypomnienia prawdziwego terenu akcji, głównie pejzażu litewskiego, w którym pogańska świątynia znalazłaby swe właściwe otoczenie²⁸. Fragmenty *Wyzwolenia* zdają się odnosić do różnych wyobrażeń teatru. Na ogół mówi się, że Wyspiański dekonstruuje scenę i tworzy ją na nowo. Warto jednak zwrócić uwagę, że obdarza ją swoistą pamięcią przeszłości: czyni aluzje do tego, co się na niej zdarzyło w sensie dosłownych inscenizacji i odkrywa różne modele teatru wskazujące na jego długą tradycję. W działaniu tym przypomina Szekspira. Przed laty Peter Stein w słynnym przedstawieniu *Schakespeare's Memory* pokazał, że gra ze scenicznymi wartościami sztuk wielkiego Stratfordczyka, może prowadzić do inscenizowania tego, co dramaturg pamiętał, jakie modele scen nosił w swej świadomości i przenosił przez rozmaite sugestie, aluzje, sko-

²⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wyspiańskiego Kościół Boga czy Czarta?*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7–9 czerwca 1995*, pod red. naukową E. Miodońskiej-Brookes, Kraków 1996.

²⁷ M. Prusak, *Scena? – Wielka, otwarta*, [w:] M. Prusak, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005.

²⁸ Píše o tym przy okazji planowania prac plastycznych do dzieł Mickiewicza: „Może jeszcze skoczę na Litwę po tło do takiej *Świtezii* [...]. Chcę dać Gustawa, chcę dać sceny Guślarskie –”. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 449. O starym, opuszczonym gotyku jako właściwym sztafażu dla ludowego obchodu, mówił Wyspiański w wywiadzie, przeprowadzonym przez Wilhelma Feldmanna dla lwowskiego „Słowa Polskiego” (nr 256 z 10 XI 1901); zob. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, pod. red. L. Płszewskiego, t. 12 *Inszenizacje*, s. 241.

jarzenia do świata przedstawionego własnych sztuk²⁹. Ten wachlarz możliwych modeli przestrzeni teatralnych od scen popularnych, jarmarcznych, do uczonych i dworskich – każe także inaczej myśleć o kontakcie szekspirowskiego dramatu ze sceną – loko- wał na niej twórca *Hamleta* nie tylko słowem kształtowane miejsca geograficzne (na jednym końcu sceny Azję, na drugim Afrykę), nie tylko kreował rejony fantastycznych miejsc na przykład ateńskiego lasu, wyspy Prospera i Czech nad morzem, lecz sugerował konkretne konstrukcje i rozwiązania sceniczne. W twórczości dramatycznej Szekspira pojawiały się wzajemnie wykluczające się określenia teatru – twórca *Burzy* czasem mówił o nim w kategoriach kosmicznych, wskazując na symbolikę sceny jako makrokosmosu, kiedy indziej w sposób ironiczny nazywał przestrzeń teatru małym drewnianym „o”, nic niewartym rusztowaniem („On this unworthy scaffold to bring forth/So great an object” – głosi w *Henryku V*), a nawet kurnikiem, co przez długi czas utrzymywało badaczy teatru w przekonaniu, że elżbietańska scena była niepozornym skrzyżowaniem łapki na myszy i tudorowskiej herbaciarni³⁰. Dopiero wykopane fundamenty jednego z teatrów i solenne badania naukowe pozwoliły zrekonstruować jego kształt. Archeologia przysłużyła się teatrologii.

Mamy to szczęście, że dobrze wiemy na jakiej scenie wystawiał swe sztuki Wyspiański, lecz gdy pytamy o to, o jakiej scenie myślał Wyspiański, możemy się odwoływać – tylko i aż – do archeologii wyobraźni, i to w różnych momentach jej rozwoju. Ale i Szekspir, jak dowodzą badania, oglądał swój konkretny teatr z wynalazczą pomysłowością. Przeczynał to Wyspiański, mówiąc poprzez analizę *Hamleta*: Szekspir tworzył wciąż n o w y teatr – i nie przeszkadzało mu to, że musiał działać na starej scenie. Tworzył teatr ogromny na scenie niewielkiej. Dla nikogo nie ulega wątpliwości, że i Wyspiański tworzył nowy teatr, dla którego nie wielkość i nie koszt decydował o wartości, „tylko koncepcja, tylko pomysł i obmyślenie”³¹.

W *Wyzwoleniu* oprócz gry teatrem w teatrze dostrzec można próbę pomniejszenia i powiększenia wielkości sceny. W całym dramacie mamy bowiem do czynienia z przestrzenią pulsującą, zmieniającą swój obszar, redefiniowaną i konstruowaną na nowo. Obok siebie występuje przestrzeń starego i nowego teatru. Do jej zmieniającego się obszaru należy odnieść słowa Konrada, który mówi o tym, że przyszedł budować i burzyć.

Leon Schiller, w swym słynnym artykule *Teatr ogromny*, przywołując między innymi *Warszawiankę*, w utworze kameralnym dostrzegł zapowiedź formy monumentalnej³². Operował więc oksymoronem odnosząc kategorię „teatru ogromnego” do małego, jednoaktowego dramatu. Sam zresztą wyczuwał paradoksy krótkich utworów Wyspiańskiego, skoro tak mówił o *Protesilasie i Laodami*:

²⁹ Przedstawienie Petera Steina *Shakespeare's Memory* zostało zrealizowane w 1976 z aktorami Schaubühne.

³⁰ Jedną z pierwszych prac podejmujących dyskusję z wyobrażeniami o niepozornej konstrukcji teatru angielskiego czasów elżbietańskich była książka Waltera Hodgesa *Shakespeare's Theatre*, bm., 1967. Po rekonstrukcji teatru *The Globe* w 1997 pojawiło się wiele prac o konstrukcji tego teatru. Z polskich rozpraw warto wymienić artykuł Jerzego Limona, *Sztuka patrzenia uszami*, [w:] idem, *Między niebem a sceną*, Gdańsk, b.d.

³¹ S. Wyspiański, *Hamlet*, op. cit., s. 15.

³² L. Schiller, *Teatr ogromny*, [w:] *Teatr ogromny*, oprac. i wstęp Z. Kraszewski, Warszawa 1961.

Jednoaktówka wieki całe trwająca; monodram raczej niż dramat, bo właściwie tylko jedna realna osoba tu działa, reszta to wizje, jakieś niby chińskie cienie na prześwietlonej kotarze; więcej pantomimy niż tekstu i znowu chór, znowu dygresje muzyczne...³³.

Zwracając uwagę na teatralną recepcji *Kłątwy*, Schiller napisał, że reżyserzy pogardzali nią „jako jednoaktówką” i równocześnie uznali w niej projekt niesceniczny i... za długi. Inscenizator, mówiąc o formie monumentalnej, wskazywał w pierwszym rzędzie na wartości sceniczne i plastyczne utworów Wyspiańskiego, zarówno tych zwartych i zamkniętych w jeden akt, jak i rozbudowanych, wieloaktowych. Dla Leona Schillera (o czym się często zapomina) Wyspiański jako propagator teatru monumentalnego to twórca teatru autonomicznego, teatru czystego biorącego początek z ogromu fantazji³⁴. Wyspiański jako pisarz dramatyczny i równocześnie artysta teatru nie baczył na fizyczne ograniczenia scenicznej ramy, a jednak potrafił stworzyć na scenie, czego znakomitą dowodem jego teatralna adaptacja *Dziadów*. Schiller przypominał w zakończeniu swego artykułu, że widzenie „teatru ogromnego” zapisane zostało w formie lirycznej, w wierszu zamieszczonym w liście do Adama Chmiela, gdzie mowa o wewnętrznej sile oddziaływania teatru, a nie o jego rzeczywistych parametrach³⁵. Wykraczając poza uwagi Schillera można dodać, że w kontekście utworu, wiersza czytanego w serii różnych wypowiedzi Wyspiańskiego na temat sceny imaginacyjnej, wierszach zamieszczonych w jego korespondencji, teatr wielki to także teatr intymny.

W dwudziestoleciu międzywojennym pojęcie monumentalizmu odnoszono do estetyki wysokiego patosu, wyrastającego ze źródeł antycznych³⁶. Warto przy tej okazji zauważyć, że w myśleniu Wyspiańskiego właściwie nigdy nie zawitała, w sposób konsekwentnie rozwinięty, idea nowoczesnego teatru dla mas jaki tworzył na przykład Max Reinhardt, w którym monumentalizm oznaczał kategorie przestrzenne i realizacje plenerowe. Nawet gdy przywołać opracowaną przez Wyspiańskiego koncepcję wawel-

³³ Ibidem, s. 201.

³⁴ O złożonym sensie pojęcia „teatr monumentalny” szczegółowo pisze Jacek Popiel, przytaczając wypowiedzi Schillera z różnych faz jego przedwojennej twórczości – od roku 1912 do lat trzydziestych. Zob. J. Popiel, *Polski teatr monumentalny*, [w:] *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995.

³⁵ Maria Prussak rewiduje sądy na temat wyobraźni przestrzennej Wyspiańskiego, kładąc nacisk na znaczenie obrazu poetyckiego w jego projektach inscenizacyjnych: „Myślę, że poglądy teatrologów twierdzących, że Wyspiański nie mieścił się na współczesnej sobie scenie krakowskiej, mają nade wszystko charakter anachroniczny: wynikają z chęci, by, jak w cytowanym artykule Schillera, z inspiracji Wyspiańskiego wyprowadzić późniejsze drogi rozwoju sztuki teatru – scenografii i inscenizacji przede wszystkim. [...] To prawda, nie było pełnej harmonii między Wyspiańskim i teatrem jego czasów. To nieporozumienie było jednak innej natury. W mniejszym stopniu wynikało z ograniczeń materialnych, bardziej z różnic w stylistyce i gustach, dzielących poetę od dyrektorów, z którymi dane mu było współpracować: Pawlikowskiego, Kotarbińskiego, Solskiego”. M. Prussak, *Harmonia i dysharmonia*, [[w:]] eadem, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 160.

³⁶ Z kolei Aniela Łempicka określiła „monumentalny” rozumie poprzez wybór tematu – chodzi o podejmowaną w utworach Wyspiańskiego problematykę historyczną, związaną z określoną wizją patosu. Wychodząc od *Legionu* porównuje dramaturgię Wyspiańskiego z filmowym dziełem Eisensteina i używa takich określeń, jak: „wielki dramat”, „symbolizm”, „monumentalizm”, „ekspresjonizm wizji”. Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane*, op. cit., s. XVIII.

skiego amfiteatru, to można podkreślić dopasowaną do pejzażu skalę owej propozycji, daleką od Witruwiańskiego rozmachu. W wizji sceny na stoku wzgórze antyczna inspiracja została przefiltrowana przez krakowski wzorzec Barbakanu, nowoczesne *theatrum* było de facto skrzyżowaniem kamiennego kręgu Dionizosa z rodzimym „rondlem”³⁷. Z kolei myślowe próby wyprowadzenia inscenizacji w naturalny krajobraz i prawdziwą architekturę podporządkowane zostało idei wykorzystania rzeczywistego tła: wyobrażenie Hamleta przechadzającego się po krużgankach krakowskiego zamku jest obrazem wewnętrznej sytuacji bohatera w przestrzeniach swojskiego pejzażu: niczym reflektorem punktowym wydobyty miał być przede wszystkim obraz jego samotności³⁸.

Jak pisała Maria Prussak, przestrzeń to nie statyczna scenografia – a dynamiczny układ relacji wewnętrznych pomiędzy postaciami: „wszystko staje się tu ruchome, węzeł akcji wędruje, przemieszcza się”³⁹. Przestrzeń całego teatru staje się dla Wyspiańskiego terenem bezpośredniej obecności artysty działającego na scenie. Przestrzeń w teatrze może być zaledwie punktem, pulsującym obszarem zaistnienia aktora-postaci pod warunkiem, że obecność ta staje się nośnikiem dramatu, węzłem akcji.

5

Wyspiańskiego interesuje dramat zwięzły, dramat istotny. Krótki dramat występuje w jego twórczości jako fragment, wariant, wariacja, ale bywa też całością wysycaną, a nawet monumentalną. W przypadku dzieła Wyspiańskiego nie można zatem mówić o jednym modelu dramatu kameralnego, o jednym stylu myślenia na temat sztuki oszczędnej, zwięzłej, skromnej, ograniczonej, skondensowanej i fragmentarycznej. Artysta chętnie ucieka się do paradoksów w sposobie określania długości dramatu, co być może należałoby potraktować jako zapowiedź nowoczesnego konceptualizmu scenicznego, poszukiwania zaskakujących rozwiązań w kształtowaniu struktur dramatyczno-teatralnych, czasowych i przestrzennych. W swej praktyce Wyspiański dowodzi, że w dramacie trzyaktowym można zawrzeć jeden dzień – a ściślej jedną noc (*Wesele*), a w ciasnym formacie jednoaktowego dramatu, na przykład w *Sędziach*, pomieścić złożoną tragedię metafizyczną, odsyłającą i do wcześniejszych losów bohaterów, i do biblijnej przeszłości.

³⁷ Amfiteatr jaki planował Wyspiański wraz z Władysławem Ekielskim miał pomieścić siedemset widzów, nie był więc to teatr dla wielu tysięcy. Potem projekt uległ przekształceniu, znalazło się tam miejsce dla dwóch tysięcy widzów – ciekawa wizja amfiteatru zbudowanego na planie dwóch koncentrycznych kół jest jednak ostatecznie niedopracowana i enigmatyczna. Zob. K. Nowacki, *Poglądy Stanisława Wyspiańskiego na architekturę teatralną*, [w:] idem, *Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982.

³⁸ Wizję taką przedstawił Wyspiański w studium o dramacie Szekspira, gdzie Hamlet „Biedny chłopiec z książką w ręku” miał przechodzić „górną galerią królewskiego pałacu Jagiellonów”. S. Wyspiański, *Hamlet*, [w:] *Dzieła zebrane*, oprac. L. Płoszewski, t. 13, Kraków 1961, s. 17.

³⁹ Ibidem, s. 64.

W myśli Stanisława Wyspiańskiego pojawia się nieoczywiste podejście do kategorii dramatycznej długości, formalnych ram utworu scenicznego, wartościowania pojedynczej sceny, a także określania potencji wielkiej i kameralnej przestrzeni teatralnej. Można sądzić, że wynikało to, między innymi, ze szczególnie pojętej praktyki artystycznej, która swój początek miała w doświadczeniach malarskich. Skrupulatne studia nad sztuką i naturą pozwoliły artyście na uzyskanie zdolności do skupienia się na szczególe, detalu, ornamencie przy równoczesnym ogarnięciu całego horyzontu, rozległego pejzażu, masywu potężnej architektury. Zawsze – niezależnie od pory swego życia – zwracał uwagę na precjoza ze strychu, na obiekty zapomniane i poniewierane, na rzeczy przeoczone przez innych. Chciał rysować i zapamiętywać wszystko, co widział, narzekał na nadmierny pośpiech („wszędzie jestem tak krótko”) i zalecał przyjacielowi w liście: „Szperaj po strychach, dziurach”, „rysuj co się da”⁴⁰. Katalogowanie dzieł sztuki, wartościowanie artefaktów dokonywane na miejscu, we własnym otoczeniu pejzażowym i architektonicznym, każe inaczej oceniać ich wartość, abstrahować od niesprawiedliwych często uniwersaliów. Na różne sposoby można zauważyć, że drobiazg jest w świadomości twórcy *Wyzwolenia* czymś ważnym, a często przeciwstawia go temu, co długie, nudne, przegadane, przecenione⁴¹.

Wyspiański z równą uwagą oglądał arcydzieła i przygodną twórczość podrzędnych artystów. Podziwiał potężną katedrę, mistrzowskie dzieło gotyku oraz scenki dziecięce rozgrywane na jej stopniach, gigantyczną procesję, która przypominała operową inscenizację oraz teatrzyk na wozie, którego obraz utrwalił w korespondencji:

Pod kościołem to właśnie dopiero największy ruch i gwar. – samo centrum wrzawy zajmuje wóz jakiś pod czerwonym parasolem, otoczony tłumem ludzi – na wierzchu wozu dziewczyna z małym chłopcem grają w bęben i trąbę – jakaś kobieta demonstruje rysunki preparatów mózgowych i brzucha; muzyka i bęben wtórują i podniecają jej zapał oratorski⁴².

Artysta wielokrotnie wyrażał przywiązanie do szczegółu natury, dzielił się z obawą, że obraz drobiazgu, prowadzący w głąb niezwykłego zjawiska może umknąć, a nietrwałość różnych form świata widzialnego mobilizowała jego pasję do studiów, rysunków, przemyśleń:

Siedzę dniami całymi na Bielanach rysując rośliny, łąkę po Panieńskich Skalach, nad Wisłą, po Krzemionkach, widzę i dostrzegam co to za świat olbrzymi i jak mało się z niego wie⁴³.

W pracach rysunkowych utrwalone zostało szczególne widzenie Wyspiańskiego: polegało ono na optyce powiększania detalu, wyłuskiwania go z tła całości, do której

⁴⁰ Uwagi takie pojawiają się w listach do Józefa Mehoffera, zob. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz.1, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1994, s. 8–19.

⁴¹ *Ibidem*, s. 18.

⁴² List z 8 VI 1890 z Chartres do Lucjana Rydla, op. cit., s. 64–65.

⁴³ *Ibidem*, s. 327.

nieuchronnie należy, lecz pozbawiony owego macierzystego kontekstu zaczyna inaczej żyć, funkcjonować, pulsować. Tak ukształtowany warsztat malarza wpłynął na prace związane z literaturą i na samą praktykę dramatopisarską. Artysta projektując ilustrację do *Iliady* zdradzał wolę zmiany perspektyw: raz chciał widzieć postacie powiększone, kiedy indziej pomniejszone i oddalone. Operował różnymi kadrami i ujęciami. Wpłynęło to na konstruowanie dramatu poświęconego Achillesowi. Zwróćmy uwagę też, że często kazał wykonywać fotografie swych prac, co zapewne wskazywało mu na możliwości podwajania ujęć, dublowania, a także skalowania. Operowanie eksperymentem podwójnego widzenia, a także powiększaniem i pomniejszaniem – wykorzystanie różnej optyki, używanej dla uzyskania odpowiedniego efektu – za każdym nieomal razem prowadziło do odrębnego rozwiązania. Tkwiła w tym wola poszerzenia świata sztuki przez różne sposoby percepcji i jej zapisu.

Teatr nie-ogromny Wyspiańskiego ma także sens związany z kategorią teatru osobistego. Szczególnie ważne dla jego budowy jest pojęcie węzła – jako tragicznego jądra indywidualnej egzystencji. Jest to teatr wewnętrzny, kontemplacyjny, o którym Wyspiański daje znać w swej poezji, listach do Stanisława Lacka, w późnych dziełach⁴⁴. Gdyby przywołać znamiona tego teatru odnosząc go do późnych epistolograficznych dialogów, widać, że dochodzi tu do szczególnej intensyfikacji środków wyrazu – artysta niezwykle skutecznie operuje zwięzłą liryczną wypowiedzią, pauzą, milczeniem. Tak jakby udało mu się zrealizować postulat z wczesnego listu, gdy mówił o szukaniu własnego stylu, kiedy liczył na umiejętność eliminacji, wycofywania się z tego, co zostało napisane, wykreślenia – gdyż „nic nie jest tak kształtujące jak milczenie”⁴⁵. Stając się kolekcjonerem tego, co ulotne, mówił, że jest zwolennikiem kodów fragmentarycznych, niby nieskładnych, ułamkowych, kodów do rozplątania. Z listów Wyspiańskiego pisanych na dwa lata przed śmiercią wyłania się model teatru niemożliwego, do którego twórca *Wyzwolenia* dążył w myśli i w słowie, marząc o scenie narodowej w utopijnym, doskonałym kształcie i podejmując praktyczne zabiegi o objęcie stanowiska dyrektora teatru krakowskiego. Korespondencyjne dialogi pozwalają zauważyć, że koncepcje teatralne Wyspiańskiego rodzą się, dochodzą do głosu w rzeczywistości wewnętrznej odślanianej przez ślad pisma. Należą do obszaru prywatnej komunikacji. Tak więc oprócz marzeń o „teatrze ogromnym” – tzn. rzeczywistym, obok oficjalnych prób projektowania teatru-dzieła sztuki, w poszukiwaniach Wyspiańskiego zarysowuje się teatr wewnętrzny, który jest projekcją i scenariuszem spełnienia owej projekcji, zapisem potencjalnym i formą wygłoszoną, tzn. utrwaloną na piśmie. Wewnętrzny dramat odślaniany na drodze osobistej konwersacji, list

⁴⁴ Idea takiej formy bytu pojawiła się w pismach estetyczno-filozoficznych Maurycego Maeterlincka. Dramaturg nie wiązał jej wprost z teatrem, lecz nadawał formę dramatu wewnętrznego jednostki. Mówiąc o obowiązku życia wewnętrznego, zauważył, że potrzeba kontemplacji pozwala wydestylować prawdziwe ideały, jest zdobyczą intuicyjną, potrzebą, która nie ma racjonalnego uzasadnienia: „Obok ludzi, prześladowanych przez innych, czy okoliczności, istnieją istoty wyposażone siłą wewnętrzną, której poddają się nie tylko ludzie, ale nawet środowisko, w którym żyją. Znają oni tę siłę, będącą zresztą tylko poczuciem samego siebie, sięgającym poza granicę zwyczajną świadomości ludzkiej”. M. Maeterlinck, *Mądrość i przeznaczenie*, przeł. F. Mirandola, wyd. II, Poznań, b.d., s. 21.

⁴⁵ List do Henryka Opieńskiego z 16 I 1896, op. cit., s. 193.

w drodze do innych, ustanawia silne powiązania z odbiorcami, ze światem⁴⁶. Artysta w listach swych kształtował kontemplacyjny model obcowania z rodzącymi się myślami i wyobrażeniami – dochodził do najgłębszej więzi z sobą samym⁴⁷. Dialog z tożsamością krystalizowaną coraz pewniej, w poczuciu rosnącej autonomii wewnętrznej i gasnącego stopniowo życia, przybiera postać teatru skupionego wokół autorskiego centrum, wokół umacnianej przez całe życie podmiotowości.

Wydaje się, że Wyspiańskiego dramat prywatny, wewnętrzny patronował ważnym zjawiskom współczesnego polskiego teatru. Wskazać można by w tym miejscu inscenizację Jerzego Grzegorzewskiego. Magdalena Raszewska w monografii Teatru Narodowego pojęciem teatru monumentalnego posłużyła się przy okazji omawiania dyrekcji Wilama Horzycy, w rozdziale poświęconym dyrekcji Jerzego Grzegorzewskiego nazywa Wielki Teatr Narodowy domem Wyspiańskiego⁴⁸. Jako źródło takiej koncepcji sceny narodowej wskazana została wypowiedź Małgorzaty Dziewulskiej, dramaturga tego teatru, przekonująca, że bliższa była Grzegorzewskiemu „pracownia u stóp Wawelu” niż publicystyczna mównica⁴⁹. Pracownię tę można by zobaczyć w całej serii „biednych pokoików wyobraźni”, by użyć Kantorowskiego określenia, innego artysty, powołującego się na związki z Wyspiańskim. Obszary kameralnego teatru, który w tym wypadku staje się pojęciem metaforycznym, to także paryska „chambretka” i szafirowa pracownia: w nich toczył się związły dramat artysty, próbującego znaleźć swe miejsce w wielkim świecie sztuki.

⁴⁶ O listach Wyspiańskiego układających się w modernistyczną powieść pisała ostatnio Magdalena Popiel, uwzględniając także konstruowany w nich model teatru, zob. rozdział *W stronę retoryki. Teatr – pułapka*, [w:] M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.

⁴⁷ Można by tu mówić o teatrze intymnym jako szczególnej formie modernistycznego teatru duszy, teatru wewnętrznego. O różnych postaciach teatru intymnego znajdowanych głównie w projektach dramatycznych pisał Jean-Pierre Sarrazac w *Théâtre intimes*, Arles 1989.

⁴⁸ M. Raszewska, *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005.

⁴⁹ M. Dziewulska, *Trzy sezony*, [w:] „Teatr Narodowy. Kronika. Trzy sezony 1997/98, 1998/99, 1999/2000”, Warszawa 2001, s. 3, cyt. za: M. Raszewska, *Teatr Narodowy 1949–2004*, s. 285.