

Maria Woźniakiewicz-Dziadosz

Funkcje didaskaliów w dramacie małopolskim

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/3, 3-37

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

FUNKCJE DIDASKALIÓW W DRAMACIE MŁODOPOLSKIM

W kręgu badań rozważających wizję sceniczną bądź też analizujących „kształt teatralny” dramatu powraca, stawiany w różny sposób, problem tekstu pobocznego. Zbigniew Raszewski odrzuca zdecydowanie możliwość odczytania scenicznego kształtu przedstawienia zarówno z reżyserkich wskazówek autora jak i naturalistycznych opisów sytuacji scenicznej zawartej w didaskaliach¹. Nieco odmienne stanowisko reprezentuje praca Ireny Sławińskiej, dla której badanie zapisu scenicznego zawartego także w tekście odautorskim staje się jednym z zasadniczych postulatów metodologicznych w pracy badawczej nad dramatem. Autorka ta rezygnuje z opozycji: tekst główny — tekst poboczny, gdyż

wszystko jest tekstem głównym i zasadniczym w dramacie, gdyż podobnie jak świat poetycki, wizja teatralna wyraża się przez wszystko².

Taki sam punkt widzenia przyjmuje Alicja Okońska w pracy o scenografii Wyspiańskiego. Także Zenobiusz Strzelecki, uzasadniając postulat badania didaskaliów, pisze:

wybitne dramaty są twórcze również pod względem inscenizacyjnym [...].

Wielcy twórcy dramatów byli twórcami teatru [...]. [...] również dlatego, że forma ich dzieł była współczesna i teatralna. Teatralna, to znaczy nie rezygnująca z przenośni obrazu, działająca w teatrze, a nieobecna w czytaniu, zapładniająca aktorów, reżyserów i scenografów nowymi koncepcjami sztuki w ogóle [...]³.

Jednak didaskalia są interesujące nie tylko z powodu ich sugestii inscenizacyjnych. Jako tekst niedialogowy, nie przeznaczony w zasadzie

¹ Z. Raszewski, *Partytura teatralna*. „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3/4, s. 392—393.

² I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*. W: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960, s. 26.

³ Z. Strzelecki, *Nowe wartości inscenizacyjne w dramacie*. „Dialog” 1958, nr 10, s. 111—112.

do scenicznego wygłoszenia, interesować mogą także ze względu na swe miejsce w strukturze tekstu dramatycznego. Zwłaszcza koniec XIX w. dostarcza dowodów, że rozbudowanie tekstu pobocznego jest sygnałem poszukiwania nowej formuły dramatu. Oczywiście, ta ewolucja dramatycznego sensu jest ściśle związana z przemianami koncepcji teatralnych, niekiedy wręcz zdeterminowana przez nie.

Materiał niniejszych rozważań, ograniczony do twórczości Nowaczyńskiego, Kisielewskiego, Wyspiańskiego i Micińskiego, przynosi nam w tym zakresie propozycje różnorodne, niejednokrotnie nawet sprzeczne, które wiążą się z odmiennymi postawami estetycznymi w obrębie dramaturgii młodopolskiej. Jakkolwiek można mówić o wspólnych dla dramatu tego okresu dążnościach do epizacji i liryzacji, a także o rozszerzeniu funkcji didaskaliów, przekraczających zakres służebnych wobec tekstu głównego wskazówek inscenizacyjnych, niemniej i te zasadnicze tendencje kierunkowe realizowane są w twórczości dramaturgów Młodej Polski metodami dość różnorodnymi.

Bożena Frankowska⁴, omawiając zagadnienie relacji między teatrem młodopolskim a literaturą, określa wszystkie ścierające się w tym okresie (1893—1899) tendencje w polskim dramacie jako modernistyczne, zakładając istnienie odmian: naturalistycznej, symbolicznej, neoromantycznej. Autorka nie precyzuje terminu „modernizm”, wydaje się jednak, że chodzi tu przede wszystkim o nowatorstwo intelektualno-formalne w stosunku do okresu poprzedniego. Pomimo niedogodności spowodowanej wieloznacznością terminu słuszne wydaje się poszukiwanie punktów stykowych różnych odmian nowego dramatu. Do zajęcia takiej postawy upoważniają wyniki badań Kazimierza Wyki⁵, który stawia tezę o synchronizmie naturalistyczno-modernistycznym w literaturze wczesnego okresu Młodej Polski, traktując naturalizm i modernizm jako dwa prądy wewnątrzpokoleniowe. Ich współistnienie szczególnie interesujące rezultaty dało właśnie na terenie dramatu. Po okresie dominowania tradycjonalizmu i konwencji teatru pozytywistycznego zarówno naturalistyczny weryzm „scen wolnych” jak i dramat typu maeterlincowskiego okazały się objawieniem teatralnym. Sławińska⁶ stwierdza, że najistotniejsze przemiany w teatrze polskim dokonały się między

⁴ B. Frankowska, *Teatr okresu Młodej Polski a literatura*. W zbiorze: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria V. *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 2. Warszawa 1967, s. 21 n.

⁵ K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 131 n. — H. Markiewicz, *Na marginesie „Modernizmu polskiego”*. „Ruch Literacki” 1961, z. 2, s. 115.

⁶ I. Sławińska, *Młodopolska batalia o teatr*. W zbiorze: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór: I. Sławińska i S. Kruk. Wstęp: I. Sławińska. Warszawa 1966.

r. 1893 a 1913 — rodzi się wtedy nowoczesna scenografia i inscenizacja, ustala się nowoczesna terminologia. Do 1900 r. tendencją najbardziej znamioną wydaje się prezentacja obcych modeli nowego dramatu. Jest to okres patronatu Skandynawów i Maeterlincka, wielkiego zainteresowania Wagnerem i Hauptmannem, wreszcie teatrem Dalekiego Wschodu. Zdaniem autorki, nie od razu zainteresowaniom tym towarzyszy świadomość, że w nowy dramat wpisana jest nowa koncepcja teatru. Jest to zarazem okres poszukiwań przez teatr polski własnej drogi lub prób unarodowienia obcych wzorów. Zresztą po r. 1900 okaże się, iż doniosłą propozycję w tym zakresie zawierała wielka tradycja polskiego romantyzmu.

Ten okres fermentu estetycznego spotkał się podówczas z surową oceną Stanisława Brzozowskiego, który krytykując w r. 1903 dramaturgię młodopolską za brak jednolitości i spójności zasadniczych założeń intelektualnych i estetycznych, a także za brak organicznego związku z kręgami odbiorców, wysuwał koncepcję teatru — dzieła zbiorowego⁷.

Wydaje się, że ów ferment artystyczny, owe gwałtowne usiłowania odnalezienia formy dramatycznej najbardziej adekwatnej dla wyrażenia wielorakich treści wpłynęły na tak jaskrawe w tym okresie zwielokrotnienie funkcji tekstu pobocznego. Termin „tekst poboczny” w stosunku do odautorskich partii dramatów Adolfa Nowaczyńskiego, Jana Augusta Kisielewskiego, Stanisława Wyspiańskiego czy Tadeusza Micińskiego traci zresztą swój pierwotny sens, ponieważ tekst ten przestaje pełnić funkcje pomocnicze, a w wielu wypadkach okazuje się niezbędny dla pełnego odczytania utworu. Zjawisko to związane jest, jak się wydaje, z dwiema różnymi koncepcjami sztuki tego okresu: z jednej strony z werystycznymi ambicjami naturalizmu, z drugiej — z dążeniem do syntezy i ukazania porządku świata w wymiarach przekraczających zarówno „mały” jak i „wielki” realizm.

Z naturalistycznym scjentyzmem związany jest dokumentaryzm, pasja szczegółu i wszechstronnego oglądu rzeczy. Możliwość realizacji zasady dokumentarnej wierności świata przedstawionego wobec rzeczywistości pozaliterackiej dają na terenie dramatu przede wszystkim didaskalia, które w rezultacie, zgodnie z postulatami Zoli w rozprawce *Naturalisme au théâtre*, rozrastają się do rozmiarów obszernych not, wiążących się nie tylko z zagadnieniami ściśle teatrolologicznymi. Nie są to wyłącznie wskazówki reżyserskie dotyczące dekoracji, wyglądu i ruchu postaci, wyrażają one także stosunek autora do prezentowanego świata.

Zasadnicze źródło inspiracji do zmiany funkcji didaskaliów stanowiły

⁷ S. Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*. W: jw.

dramaty Ibsena, Hauptmanna, a także Maeterlincka. Poetyzujące, nastrojowe opisy scenograficzne belgijskiego poety były dogodnym terenem dla ujawniania się liryzmu. W dramacie polskim Maeterlinckowski wzorzec kształtowania tekstu odautorskiego nie odegrał jednak zbyt dużej roli. O wiele donioślejsze okazały się sugestie związane z epizacją dramatu.

W roku 1892 Shaw zwrócił uwagę na nie wykorzystane przez autorów możliwości tkwiące w tekście pobocznym. Stworzył on nowy typ dramatu, w którym „dialog jest uzupełniany relacją autora i dlatego sztuki jego nabierają pełnej wymowy w czytaniu”⁸. Shaw proponuje traktowanie tekstu pobocznego jako autorskiego komentarza do sztuki, przeznaczonego na użytek zarówno aktora jak i czytelnika:

Po co czytać dramat, skoro nie ma w nim nic poza samym dialogiem, kilkoma uwagami dla stolarza czy kostiumera, które podają do wiadomości, że ojciec bohaterki ma siwą brodę [...] ⁹.

Didaskalia stają się trybuną dla bezpośredniego wyrażenia poglądów autora lub zaznaczenia ironicznego dystansu wobec przedstawionego świata. Niemniej także uwagi reżyserskie uwzględnione są w sztukach Shawa bardzo szeroko.

Jednak zarówno praktyka dramaturgiczna Shawa jak i jego programowe wystąpienia teoretyczne dotarły do Polski znacznie później, dopiero po r. 1900, nie wpłynęły zatem na koncepcję Kisielewskiego, ale mogły zaważyć na kształcie dramatów Nowaczyńskiego.

W interesującym nas okresie zmiana funkcji didaskaliów w dramacie polskim nie była zjawiskiem podlegającym uchwytnej ewolucji, występowała tylko w pewnych okresach twórczości wymienionych dramatopisarzy, w latach 1899—1909. Dziesięciolecie to wyznacza okres między wydaniem dramatów Kisielewskiego i *Bazyliissy* Micińskiego. Tendencją powszechną w tym typie utworów jest dokonująca się poprzez didaskalia epizacja dramatu, która polega na włączeniu struktur epickich w konstrukcję dramatu, na przejściu od informacyjnej wzmianki do rozbudowanego opisu, a nawet narracji. W przypadkach skrajnych, jak w jednej scenie *Karykatur* czy *Legendzie II*, narracja okaże się nawet elementem dominującym nad formami wypowiedzi dramatycznej. W większości epizowanych przez didaskalia dramatów narracyjność związana jest z potrzebą ujawnienia autora kreowanego i jego polemicznego stosunku do rzeczywistości.

⁸ C. W o j e w o d a, wstęp do: G. B. S h a w, *Sztuki nieprzyjemne*. Warszawa 1956, s. 23.

⁹ G. B. S h a w, *Przedmowa autora do Szczygłego zaułka*. W: jw., s. 48.

Artykuł niniejszy, omawiający, w sposób z konieczności skrótowy, kształt didaskaliów w dramacie młodopolskim, zmierza głównie do sklasyfikowania typu wypowiedzi pozadialogowych, do ukazania pewnych form modelowych, stąd też kolejność prezentowanych zjawisk nie wiąże się z chronologią ich powstawania.

Najmniej skomplikowany typ didaskaliów w dramaturgii młodopolskiej reprezentują utwory Adolfa Nowaczyńskiego.

Nowaczyński jako dramaturg zadebiutował dość późno, jego pierwsze jednoaktówki powstały po r. 1902 i wyraźnie znać na nich piętno wcześniejszych, publicystycznych doświadczeń pisarza. Przejawia się to głównie w pasji, z jaką demaskuje on środowisko mieszczańskie, które jest głównym bohaterem negatywnym jego dramatów jednoaktowych (z wyjątkiem *Miłosierdzia ludzkiego*). Analiza kołtunerii drobnomieszczańskiej do temat wprawdzie nienowy i nader często wykorzystywany przez literaturę naturalistyczną, jednakże bardzo osobiste zaangażowanie pisarza i pamfletowe elementy tych utworów mogły przeciwdziałać zbanalizowaniu wątków. Ostro manifestowana niechęć do mentalności i stylu życia mieszczan obejmuje również świat rzeczy.

W didaskaliach prezentuje autor szczegółowo salon mieszczański końca w. XIX, podkreślając jego stereotypowość i banalność. W siedmiu jednoaktówkach zostaje sześciokrotnie powtórzony niemal bez zmian opis mieszczańskiego wnętrza. Natłok skrupulatnie odnotowanych w didaskaliach szczegółów, wprowadzenie katalogu tandetnych ozdób salonu wiąże się z naturalistyczną tendencją do autentyzmu, pełni funkcję charakteryzującą i oceniającą środowisko. W koncepcji Nowaczyńskiego zatłoczony salon nie tylko autonomizuje się, ale staje się rzeczywistością nadrzędną dramatu, kształtuje styl życia i mentalność mieszkańców.

W *Prawie mimikry* kilkakrotnie powtórzone słowa Rejenta:

fortepian samem sprawił... serwantka moja... we Wiedniu kupiona (*pokazuje dookoła cybuchem*). Wszystko to moje, i to, i tamto...¹⁰

— określają zarówno charakter stosunków rodzinnych jak i typową dla mieszczańskiej mentalności hierarchię wartości. Najczęściej jednak ocena wyrażona jest bezpośrednio w didaskaliach, dana w sformułowaniach zawierających epitety waloryzujące, np. „*serwantka z szeregiem owoców łudzaco, a obrzydliwie wyrobionych z wosku*”¹¹.

Ironiczny dystans autora wobec świata przedstawionego uwidoczniają

¹⁰ A. Neuert-Nowaczyński, *Prawo mimikry*. W: *Siedem dramatów jednoaktowych*. Lwów b. r., s. 219.

¹¹ *Ibidem*, s. 192.

zwłaszcza charakterystyki osób, odbiegające od zwykłych informacji reżyserskich, a dokonywane przez Nowaczyńskiego z epickim rozmachem.

Autor charakteryzuje swych bohaterów na sposób epicki, w miarę wprowadzania ich na scenę, przy czym dba o możliwie wszechstronne ujęcie portretu. Tekst autorski znacznie rozszerza wiedzę o postaci, wprowadzając często szczegóły nieistotne z punktu widzenia akcji. Przeważnie jest to ujęcie socjologiczne. Opis noszący znamiona karykatury (poza portretem Rejentowej) z reguły ukazuje bohatera jako reprezentanta warstwy społecznej, przy czym ironia autora demaskuje środowiskowe mity i przesady. Szczególnie „obywatelskie” pochodzenie bohaterów — *leitmotiv* dialogów — stanowi w didaskaliach przedmiot złośliwości Nowaczyńskiego. Niejednokrotnie zresztą dopiero akcja dramatyczna odsłania właściwy sens autorskiego komentarza. W *Domu kalek* określenie grupy wyodrębnionej w spisie postaci jako „osoby z kół inteligentnych” — okazuje się gryzącą ironią w konfrontacji z akcją utworu, która demaskuje bohaterów jako bezduszne, głupie salonowe kukły.

Druzgocąca pogarda autora wobec mieszczańskich bohaterów wyraża się także w nadawaniu im nazwisk znaczących o zabarwieniu pejoratywnym i kompromitującym oraz w złośliwych charakterystykach zewnętrznych. Małomiasteczkowy donżuan uczesany jest „à la cochon irrité”, a inny — „złudnie podobny do utuczonego prosięcia”. Nijakim, tuzinkowym bohaterom daje Nowaczyński nazwisko Ksickich, które ma podkreślać ich standardowość („wprowadza takich Ksickich do salonu”¹²).

Ta daleko posunięta integracja tekstu dialogów i tekstu odautorskiego wynika, jak się wydaje, z próby jednoczesnego zastosowania naturalistycznego postulatu ukazywania wycinka rzeczywistości w jej możliwie najpełniejszym wymiarze oraz subiektywistycznych tendencji epoki.

Dążenie do autentyzmu powoduje często zagubienie w tekście dialogów zasadniczego wątku, który znajduje uzupełnienie w didaskaliach. W *Sobowtórze* dialog rejestruje zdarzenia na zasadzie — jak byśmy to dziś powiedzieli — taśmy magnetofonowej, bez selekcji. Konkretna sytuacja imienin, mająca być pretekstem do pokazania próby walki bohatera z „mieszczańskością”, przez natłok drugorzędnych szczegółów głośzy sprawę zasadniczą, i didaskalia właśnie dają autorowi możliwość podkreślenia problemu przez wypunktowanie zdarzeń ważnych dla akcji dramatycznej. Niemal naturalistyczny opis budzącego się w Karpińskim szaleństwa zawarty w didaskaliach służy także poszerzeniu zasięgu problematyki dramatu. Tekst odautorski zawiera sugestie uogólniające, przenosi znaczenie faktu jednostkowego na szerszą płaszczyznę — moż-

¹² *Ibidem*, s. 5, 125.

liwości ucieczki przed „mieszczkańskością”, która staje się synonimem oświecenia na wszystko, co nie jest zabawą. W *Walcu barona Molskiego* dialog konsekwentnie demaskuje moralną zgniliznę owego środowiska. Przeciwstawienie mu prawdziwych wartości, pojętych na sposób młodopolski, dokonuje się w didaskaliach przez ukazanie reakcji zebranych na grę barona. Symbolem zwyrodnienia moralnego i estetycznego staje się wrzaskliwa muzyka gramofonowa zagłuszająca koncert Molskiego — „*Grammofon syczy dalej swą melodyjkę — muzykę przyszłości*”¹³. To poszerzenie problematyki za pomocą komentarza w didaskaliach stanowi jedną z zasadniczych cech epickiej konstrukcji wczesnych dramatów Nowaczyńskiego.

Na epicki charakter dramaturgii Nowaczyńskiego zwraca uwagę Artur Hutnikiewicz, określający jego utwory jako „kroniki rozpisane na głosy”.

Dramat [Nowaczyńskiego] najoczywiściej niesceniczny, książkowy, o strukturze elastycznej, nie liczącej się zupełnie z wymogami teatru, dawał sposobność do kreślenia szerokich, panoramicznych obrazów historycznych i obyczajowych [...]. [Nad warstwą zagadnieniową] Dominuje [...] zdecydowanie barwna dekoracja, świetny fresk historyczny malowany z wyraźnym pietyzmem [...]¹⁴.

Hutnikiewicz myślał tu głównie o dramatach historycznych Nowaczyńskiego, w których poeta rozluźnia strukturę dramatyczną, eliminując niemal znaczenie akcji i zdarzenia dramatycznego, ale formalnie większość owych „kronik historycznych” przedstawiona jest prawie wyłącznie w formie dialogu. Skąpy tekst odautorski nie pełni tam funkcji odbiegających od tradycyjnie wyznaczonej mu roli wskazówki inscenizacyjnej. Ze względu na przedmiot zainteresowania rozważania nasze ograniczą się do dwóch stosunkowo wczesnych „kronik”: *Jegomość Pan Rej w Babinie* i *Cyganeria warszawska*, w których epizacja realizuje się także poprzez tekst odautorski.

Pierwszy z tych utworów trudno nazwać inaczej niż dialogową humoreską. Wątpia anegdota, nadająca się na temat krótkiej facecji, nie jest w stanie udźwignąć akcji dramatycznej, z której autor w dużej mierze rezygnuje zwracając uwagę na tło obyczajowe. Nieliczne zdarzenia przekazane są na sposób epicki, poprzez narrację wiążącą poszczególne „sprawy”, np.:

Zaczym, wziąwszy skofundowanego braciszka w środek, zataczają wesóły krąg dookoła niego. Każden powtarza ostatnie dwa wiersze, z czego się

¹³ A. Nowaczyński, *Walc barona Molskiego*. W: jw., s. 87

¹⁴ A. Hutnikiewicz, *Adolf Nowaczyński (1876—1944)*. W: *Obraz literatury polskiej*, s. 369.

*tworzy spólny miły rozgwar babiński. Wraz słysząc daleki wystrzał moździerza*¹⁵.

W tekście tzw. pobocznym wyraźnie zaznacza się postawa epickiego obserwatora przedstawiającego zdarzenia, który w pełni aprobuje przedstawiony bezkonfliktowo świat (komediowa sytuacja Dorotki, mężatki-panny, traktowana jest z przymrużeniem oka).

W celu maksymalnego upodobnienia tekstu o charakterze narracyjnym do partii dialogowych stosuje w nim Nowaczyński ten sam typ daleko posuniętej stylizacji językowej na wzór staropolszczyzny. Staje się to niebagatelnym źródłem dowcipu słownego. Rzadkie archaizmy i częste stylizowane na archaiczną neologizmy, a także sugestie etymologiczne służą nieraz tylko zręcznemu kalamburowi. Na wyjątkowe zdolności Neuverta do mimetyzmu językowego zwrócił zresztą uwagę Hutnikiewicz¹⁶. Stylizacja językowa okazuje się w *Panu Reju* zasadą organizującą, nadaje utworowi jednolity, epicki kształt. Przedmiotem opisu staje się nawet typowo sceniczny chwyt „teatru w teatrze”: przedstawienie dialogu Reja *Krótką rozprawą* [...]. Owo „*theatrum*” nie pełni tu jednak żadnej funkcji dramatycznej, służy szerszej charakterystyce epoki, dostarcza pretekstu do wielu zabawnych sformułowań.

Epicki sposób kształtowania fabuły widoczny jest także w *Cyganerii warszawskiej*. Prezentacja zdarzeń i postaci dokonywana jest z pozycji narratora powieści młodopolskiej, z typową dla tego okresu tendencją wysnuwania daleko idących wniosków z obserwacji bądź z kokietowaniem „ograniczonością” swej wiedzy o przedmiocie:

*Kamil z paletą w dłoni kończy, jak się wydaje, portret Miriamki stojącej na wysokim gradusie. Trzydziestoletni, ale dziwnie młodzieńczy. W profilu ma istotnie coś z Rafaela [...]. Białe, o długich palcach dłonie mówią o niebieskiej krwi*¹⁷.

Przyjęcie postawy naiwnego obserwatora to jeden z podstawowych środków demaskacji środowiska — bohaterowie, jak się okazuje w rozwoju akcji, tylko w wyglądzie zewnętrznym mieli w sobie „coś” z wielkich artystów.

Didaskalia stanowią więc ironiczny komentarz zdarzeń scenicznych. Także ostateczne oceny przekazywane są w tekście odautorskim, tu ujawnia się negatywna opinia o „artystach” i ich muzie, pani Laurze. Didaskalia odsłaniają „podszewkę” wodzostwa pozerskich poetów. W tekście dialogowym pozorność konfliktów środowiska demaskuje Ryszard,

¹⁵ A. Nowaczyński, *Jegomość Pan Rej w Babinie*. Kraków 1906, s. 31.

¹⁶ Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 361.

¹⁷ A. Nowaczyński, *Cyganeria warszawska*. Warszawa 1912, s. 5.

ale wystąpienie to byłoby niejasne bez przygotowującego taką ocenę komentarza autorskiego.

Tekst odautorski służy też ujawnianiu wewnętrznych przeżyć bohaterów — ich reakcje psychiczne przekazuje nie gest czy mimika, ale narracja. Przy czym parodystyczna jej „nastrojowość” stanowi dodatkowy element ironii w stosunku do artystów:

I znów umilkli. Słuchają. A z dołu płyną białymi szponami paluszków pani Laury z Ukrainy wyczarowane słodkie tony Chopina... Na ganek poddasza prószą pierwsze płatki śniegu drobnego jak puch i wiatrem od Wisły pędzone wpadają aż na podłogę stancyi i tu tają w moment i roztapiają się [...]. I znów słuchają. A pod działaniem Chopinowskich tonów tają i roztapiają się serca wodzów „czuwających za naród” w wieży czwartaka na Starym Mieście¹⁸.

W duchu koncepcji Shawa didaskalia Nowaczyńskiego stanowią komentarz zdarzeń scenicznych, ironiczny lub — częściej — wręcz nastawiony. Epizacja jest ściśle związana z przyjęciem przez autora postawy zjadliwego pamflicy, któremu akcja dramatyczna służy jako egzemplifikacja subiektywnych ocen moralnych i społecznych wyrażonych w tekście didaskaliów.

O Janie Auguście Kisielewskim mówi się jako o dramaturgu, w którego utworach spotkały się tendencje naturalistyczne i modernistyczne, przy czym uwagę badaczy nieodmiennie przyciągają didaskalia jego dramatów. Charakter tych didaskaliów staje się też zazwyczaj koronnym argumentem na rzecz wagi elementów naturalistycznych w jego twórczości. Analiza modernizmu autora *W sieci* i *Karykatur* podejmowana jest na ogół w rozważaniach o problematyce sztuki, artysty, miłości — tematów preferowanych przez modernistów. W pracach dotyczących dramatów Kisielewskiego występują — nie zawsze wyraźnie sformułowane — sugestie, że modernizm przejawia się przede wszystkim w tzw. sferze treści tych utworów, natomiast ich poetyka ma charakter naturalistyczny. Wydaje się — że tak pojęty dualizm tych dramatów jest nieporozumieniem. Analiza didaskaliów w ich związku z tekstem dialogowym wykazuje właśnie jednolitość koncepcji dramaturgicznej, jednolitość negacji, gdyż obydwie dramaty Kisielewskiego ujawniają tendencje zarówno antynaturalistyczne jak i antymodernistyczne, a zasadą porządkującą jest ironia kształtująca świat poetycki tych utworów. Stanowią one przykład buntu wewnętrznego w ramach dwu nurtów poetyki dramaturgicznej Młodej Polski.

Termin „antymodernizm” wymaga zresztą uściśleń, nie obejmuje bowiem całości problematyki wiążącej się z modernizmem. Przede

¹⁸ *Ibidem*, s. 190.

wszystkim krytyka Kisielewskiego oszczędza naczelną dla modernistów wartość — sztukę, mimo że ocenie krytycznej podlegają w tych dramatach jej „kapłani”. Będzie to więc raczej bunt wewnętrzny przeciw absolutyzacji wartości sztuki, występujący wyraźniej w *Karykaturach*, gdzie nie kwestionowane skądinąd walory poezji Relskiego nie rzutują w istotny sposób na ocenę jego wartości jako człowieka, nie przydają cech tragizmu modernistycznej antynomii: wartość sztuki — wartość twórcy, antynomii ujmowanej w kategoriach tragizmu jeszcze w *Próchnie* Berenta.

Także historia bohaterki *W sieci*, której życiową klęskę przedstawił autor jako skutek zatory niewątpliwego talentu — okazuje się krytyką wewnętrznego zakłamania Julki. W ocenie jej postępowania nie można brać pod uwagę *Ostatniego spotkania*, ponieważ linia buntu modernistycznego w dylogii nie była konsekwentna — część 2 jest wyraźnym regresem: w utworze tym skomplikowany w części 1 dramat Julki zostaje uproszczony i ukazany już tylko w perspektywie „grzechu” wyrzeczenia się sztuki.

Kisielewski przekracza problematykę modernistyczną przez odsłonięcie motywacji nietypowych dla epoki zachowań Julki i Relskiego. Postępowanie Julki np. determinuje filisterskie środowisko, którego wyraźne piętno ujawnia się z jednej strony w jej lęku przed sytuacją „metresy”, z drugiej — w fakcie, że argumentem pozytywnym staje się dla niej majątek Rolewskiego. Ale dużą rolę w decyzji Julki odgrywa także to, iż bliski jej duchowo poeta jest „niecałym jeszcze mężczyzną”.

Nawet podział postaci dramatu *W sieci* na „osoby” i „ludzi” — przy czym do tych ostatnich zaliczeni są wszyscy pasjonujący się problemami sztuki — nie zawiera w sobie tak jednoznacznych sugestii, jak by się mogło wydawać. Podział ten okazuje się ironią właśnie w stosunku do tzw. artystów, których jedyną wartością jest podtrzymywanie, w oczach własnych i innych, mitów o swej odrębności.

Historia życia zarówno Julki jak i Relskiego wskazuje, że autora znacznie bardziej interesuje mechanizm zakłamania wewnętrznego bohaterów niż abstrakcyjnie pojmowana problematyka sztuki. Bunt antymodernistyczny ujawnia się także w tendencji do wykrywania społecznych determinacji porywów „duszy artysty”. Kisielewski demaskuje filistra integralnie tkwiącego w artyście, ukazuje psychiczne związanie się artysty z mentalnością jego klasy, niemożność całkowitego uwolnienia się od jej sposobu myślenia.

Dystans w stosunku do naturalizmu będzie się przejawiał głównie w koncepcji scenicznego kształtu dramatu, który świadczy o odczuwaniu przez Kisielewskiego ograniczoności naturalistycznej perspektywy widzenia człowieka. Zasadniczym nieporozumieniem wydaje się więc teza,

że poetyka naturalizmu ujawniona jest głównie w charakterze didaskaliów.

Mimo restrykcji pod adresem stereotypów modernistycznego estetyzmu ogromną rolę w dramaturgii Kisielewskiego odgrywa jedna z centralnych cech poetyki modernistycznej, tj. subiektywizm¹⁹, pełniący funkcje antynaturalistyczne, a przejawiający się w różnorodnych metodach eksponowania punktu widzenia autora, kreowanego w dramatycznym tekście, oraz w elementach antyiluzjonizmu koncepcji teatralnej sztuk Kisielewskiego. Z tego właśnie aspektu szczególnie interesującym przedmiotem analizy stają się didaskalia. Wykazują one uderzająco wysoki stopień autonomizacji, a ich kształt stylistyczny sprawia, że należy w tym wypadku rozszerzyć tradycyjny zakres pojęcia „epizacja dramatu”²⁰. Nie chodzi bowiem o epicko traktowaną rozciągłość czasowo-przestrzenną świata dramatu, o wielowątkowość i „niedramatyczność” czy o epickie uszczegółowienie opisu w didaskaliach, ani nawet o fakt, że w tekście odautorskim da się uchwycić obecność epickiego narratora.

Narrator w tzw. tekście pobocznym Kisielewskiego ujawnia swą postawę w sposób szczególnie „głośny”. Autor używa np. w didaskaliach dramatu *W sieci* form czasownikowych w pierwszej osobie liczby mnogiej i w czasie przyszłym, przy czym to „my” wyraźnie rozbija się na narratorskie „ja” i „wy” oznaczające odbiorców. Jest to koncepcja narratorska-kpiarza, charakterystyczna zwłaszcza dla powieści posternowskiej. Zdarzają się, w obrębie tego samego tekstu, sugestie sprzeczne, podkreślające żartobliwą zmienność masek narratorskich. Występują elementy postawy niedostatecznie zorientowanego narratorska-obszernika („*stłumione akordy introdukcji: to pewnie panna Wikcia gra*” (W 5)²¹), komentarz interpretacyjny z pozycji obserwatora domyślnego („*unika wzroku*”

¹⁹ T. Weiss (*Jan August Kisielewski. W: Obraz literatury polskiej*, s. 230—231) dostrzega problem subiektywizmu Kisielewskiego tylko w związku z didaskaliami: „Kisielewski [...] komentował i wartościował ukazywane zjawiska tylko przy pomocy tekstu pobocznego, wprowadzającego. Natomiast w samej budowie konfliktu, w przeciwstawieniu środowiska »filistrów« zachował jak najdalej posuniętą dyskrecję, uchylał się od sugerowania własnych ocen”. Sąd taki wydaje się niesłuszny przede wszystkim ze względu na oddzielanie w analizie tekstu autorskiego od dialogów. Po pierwsze — jak stara się wykazać niniejsza praca — jedną z podstawowych tendencji dramaturgii Kisielewskiego jest integracja tekstu dialogów i didaskaliów. Po wtóre — kompromitacja środowiska artystycznego, szczególnie w *Karykaturach*, zawarta jest także w dialogach i ukształtowaniu fabuły.

²⁰ O epizacji dramatów Kisielewskiego wspomina Weiss (*op. cit.*).

²¹ Przy cytowaniu dramatów Kisielewskiego używamy skrótów: K = *Karykatury*. W: *W sieci. Karykatury*. Warszawa 1956. — W = *W sieci. Wesoły dramat w dwóch częściach a pięciu aktach*. Kraków 1899. Tu i w całym artykule cyfra w nawiasie oznacza stronicę wydania.

osób i ludzi, lecz nie dlatego, że ich nie lubi lub oni go nie kochają — tylko taki już jest dziwny” (W 5)), wypowiedzi autora-kreatora, prezentującego świat fikcji stworzony przez siebie, lecz poddany zasadzie prawdopodobieństwa i prawidłowości rzeczywistości pozaliterackiej („wraz przekonamy się, iż Julia jest malarką, albowiem ma na sobie fartuch malarski” (W 4)), ale wkrótce potem eksponującego jego umowność, teatralność („podnieście zastonę. Niech się rozpocznie taniec sceniczny” (W 5)).

Postawa ta nosi wyraźne znamiona prowokacji wobec odbiorcy i jego ustalonych gustów. Narrator, rozbijając iluzję prawdziwości i autonomiczności świata przedstawionego, eksponuje swój udział w kształtowaniu fikcji werystycznej, zarazem demaskuje „chwyty” uprawdopodobniające:

Wprawdzie nie wypada... Tak zaraz z rana... 2 minuty po dziesiątej... ale usuniemy jedną ścianę, aby dowiedzieć się, iż [W 126]

Narrator dokonuje również przewrotnej prezentacji zarówno postaci jak i zdarzeń, często wyprzedzając wypadki albo wprowadzając motywy nie podjęte w scenicznym działaniu:

poznamy: matkę, panią Chomińską — sekretarkę Towarzystwa Św. Wincen- tego à Paulo, członka „komitetu dla głodnych dzieci” etc., etc.;

kilkakrotnie ukaże się naszym oczom stara, głucha Katarzyna, od lat 40 (u Chomińskich od 20) jest w „obowiązku” w mieście, a jednak obyczaj wiejski chowa, o czym przekonamy się później. Naiwnie piękny zwyczaj. [W 3, 4]

— i, oczywiście, nie przekonujemy się o tym, tak jak w dialogu nie ma żadnej wzmianki o społecznej działalności p. Chomińskiej.

Prezentacja postaci dokonywana jest najczęściej z aspektu narratora prowokującego odbiorcę nonszalancją w traktowaniu bohatera, którego charakteryzuje często przy pomocy informacji pozbawionych jakichkolwiek konsekwencji dramaturgicznych:

Nosi kamizelkę, ale zapomina o tym, że guzik najwyższej zazwyczaj umieszczony od dawna oderwał się. Dlaczego dwa następne są zawsze wolne — wskutek czego, wliczając wyż wspomniany a stale nieobecny guzik — trzy dziurki kamizelkowe funkcji od krawca im wyznaczonej nie spełniają — zostanie dla mnie zagadką. [W 125]

Jest to również ironiczny sposób sugerowania nicości prezentowanej postaci. Informacjom o bohaterach nadaje narrator charakter subiektywnych sądów i ocen, najczęściej ironicznych. Tak ukazany jest poeta Boreński, który przybiera modną pozę wieszczą, gdy żadne dzieło nie poświadczyło jeszcze jego talentu:

jest literatem, ale początkującym, bo ma długie kędziory i nie strzyżoną bródkę, i kamaszki sfatygowane, i surdut stary, choć czysty; na nosie szkiełka, w ustach papieros. Po tym poznaje się literatów. Początkujących. [W 4—5]

Komentarz pointujący opis postaci Boreńskiego zawiera jednocześnie ocenę miary jego talentu, tę samą funkcję pełnią odautorskie charakterystyki dotyczące przyjaciół Relskiego. Określenie „czereda czarnokawców” w dramacie, w którym w żadnym miejscu nie pokazało się bohatera „serio”, nabiera cech oceny ostatecznej, waloryzuje zjawisko. W sposób bardziej bezpośredni stosunek autora do dyskutujących „czarnokawców”-„cieni” wyraża ironiczne podsumowania ich dyskusji w tekście odautorskim:

Głośno krzyczące cienie słowami skaczą sobie wzajem przez ramiona myśli: ten jeszcze siedzi na karku sąsiada, następny już goni krzykiem rodzącej się, świat zbawiającej idei. [K 180]

Znamienne, że w tych antyfilisterskich, jak je interpretowano, dramatach większość złośliwości kierowana jest w stronę „artystów”, chociaż rozwój zdarzeń dramatycznych pozornie zmierza do napiętnowania mieszczańskiego sposobu myślenia i życia. Dotyczy to głównie części I dylogii, bo w *Karykaturach* krytyka młodopolszczyzny jest wyraźnie czytelna także na płaszczyźnie zdarzeń dramatycznych.

W obu dramatach didaskalia stanowią również ciekawy typ stylizacji wypowiedzi narracyjnej, parodiującej konwencje powieściowe okresu:

Popołudniowe słońce złocistą falą zalewało pokrowce i cerowane firanki — igrało... nie... całowało... nie — nie całowało... tylko muskało. I to nie. Zresztą mniejsza o słońce. [W 1]

— lub formułującej informacje o miejscu i czasie akcji w parodystycznie potraktowanym języku aktu notarialnego:

Działo się to w stolicy W. Księstwa Krakowskiego, królewskim wolnym mieście Krakowie, w oficynach piętrowych, w realności i domostwie mieszczańska Okręglowskiego, które to domostwo na chwałę Bożą a pożytek ludziom dobrej woli przez śp. dziada Okręglowskiego, mieszczanina, przy ulicy Krupniczej wzniesione, numerem siódmym w księgach magistrackich sygnowane; w stancji i przed jej drzwiami, Antoniemu Relskiemu, żakowi krakowskiej Almae Matris, za komornym miesięcznym jedenastu guldenów austriackich w srebrze podnajmowanej, a to w czwartym dniu miesiąca listopada roku od narodzenia Chrystusa Pana tysiąc osiemset dziewięćdziesiątym i siódmym. [K 179]

Na tendencję do literackiej nobilitacji didaskaliów wskazują również przejawy zacierania granicy między ekspresją stylistyczną partii dialogowych i tekstu odautorskiego:

ZOSIA:

(Nagle serweta na ziemię — rzuca się na kolana; krzyk)
Antoś! [K 245]

Jedynie koncepcja epickiego narratora-prezentanta świata przedstawionego tłumaczy ukształtowanie sceny 1 *Karykatur*, zawierającej szereg nie uporządkowanych i niepełnych wypowiedzi, bez podziału na role.

Wydaje się, że zdecydowało o tym dążenie do maksymalnego uprawdopodobnienia sytuacji narratora-obszernika. Scena początkowa rozgrywa się w ciemności, „obszernik” słyszy tylko poszczególne zdania wyrwane z kontekstu, nie widząc, przez kogo są wygłaszane, i rejestruje je na zasadzie taśmy magnetofonowej:

...Pschakreff kikeriki Kremstange!

— Nie ma go w domu!

— Lecz duch jego przebywa w samotni, choć ciało krąży wśród kamiennych szpalerów.

— Właśnie sądziłem... o tej porze miał być.

— Zimno jest. Wywalić podwoje!

— Relskiego nie ma? Nic nie szkodzi.

— Niece. To nawet pomaga. Jednego kpa mniej.

— Klucz, klucz, klucz!!

— Dawaj!

— Stróż was wyrzuci.

— Albo my stróża.

Chrzęst — weszli. — Ciemno. — Sześć sylwet majaczy. [K 179]

Kształt stylistyczny didaskaliów o charakterze narracyjnym wskazuje na zależność od form podawczych właściwych powieści okresu, nosi znamiona „narracji personalnej”. Informacja o Borkowskich rozrasta się w obszerną relację dotyczącą historii rodziny i wzajemnych stosunków jej członków. W mowie pozornie zależnej, eksponującej ocenę męża, scharakteryzowana zostaje pani Borkowska:

gospodarna bo jest; trochę zrzędziła na to życie w mieście, teraz mu ciągle dopieka, iż wdał się w politykę i inną pracę obywatelską, no, ale kobiecie wybacza się to, trudno się rozumieć równie dobrze na szynclach jak na pracy publicznej. [K 261]

Charakterystyczne jest w tym typie wypowiedzi posługiwanie się rozluźnionym tworem syntaktycznym, który Zenon Klemensiewicz nazwał luźną grupą wielowypowiedzeniową, wiążąc jej użycie z potrzebą ujawnienia emocjonalnej postawy podmiotu mówiącego²². Wydaje się, iż u Kisielewskiego składnia ta pełni taką właśnie funkcję.

Mowa pozornie zależna przechodzi niekiedy niepostrzeżenie w niezależną. W *Karykaturach* sytuację życiową Relskiego i Zosi, jasno zobrazowaną w przebiegu scenicznych działań, podkreśla tekst niedialogowy, który można uznać za przytoczoną w didaskaliach rozmowę Zosi z Antonią:

bo Antoś dzisiaj, moja pani, zdaje egzamina jakies tam. Tyż tu nie posprzątane, ani łóżka nawet, człowiek się krząta, kręci, bo ani czasu na uczesanie,

²² Z. Klemensiewicz, *Składnia powieści Zegadłowicza*. W: *W kręgu języka literackiego i artystycznego*. Warszawa 1961, s. 365.

Ale już w *Karykaturach* charakterystyka mieszkania Relskiego i Zosi ujawnia sytuację bohatera, a nie jego osobowość. Świat rzeczy nie określa już postaci w sposób pełny i jednoznaczny. Nagromadzenie drobnych szczegółów charakteryzujących radcę Chomińskiego pozornie tylko ma związek z techniką naturalizmu: pominięcie informacji istotnych o bohaterze — przy kontemplacji np. guzików od kamizelki — wskazuje, że doprowadzenie szczegółowości opisu do absurdu pełni funkcje antynaturalistyczne, podważa obiektywizm prezentacji świata, jest świadomym przeciwstawieniem się konwencjom naturalizmu. Wniosek taki dodatkowo uzasadniałyby późniejsze wypowiedzi pisarza:

Przedmiotowość naturalizmu kończy się tam, gdzie poczyna się rola pisarza i sposób jego przedmiotowości, albowiem ani w życiu, ani w sztuce nie istnieje bezwzględna, czysta przedmiotowość²³.

Problematykę odrębną narzuca badanie tekstu odautorskiego w dramatach Stanisława Wyspiańskiego. Praktyka dramaturgiczna w tym okresie właściwa autorowi *Wyzwolenia* nie była wprawdzie zjawiskiem odosobnionym, ale chyba najbardziej skomplikowanym. Terenem niniejszych rozważań będą dramaty, w których tekst odautorski wykracza poza wyznaczone mu tradycyjnie funkcje reżyserskie. Ten typ didaskaliów, nazwany przez Leona Płoszewskiego komentarzem poetyckim²⁴, pojawia się w twórczości Wyspiańskiego w latach 1903—1904. Powstają w tym czasie *Achilleis*, *Bolesław Śmiały*, *Wyzwolenie*, *Akropolis*, *Legenda II* i *Noc listopadowa*, przy czym nie w każdym z wymienionych utworów tzw. komentarz poetycki przybiera tę samą postać i pełni te same funkcje. Różnica w potraktowaniu tekstu odautorskiego w *Wyzwoleniu* i np. w *Legendzie II* jest uderzająca. Trudno chyba dzisiaj bezspornie ustalić przyczyny pojawienia się w pewnych dramatach Wyspiańskiego rozbudowanego tekstu niedialogowego, zważywszy fakt, iż — jak to wykazał Płoszewski — tekst ten powstawał zwykle w ostatniej fazie pisania dramatu, ulegał przekształceniom, a często nawet wydanie utworu drukiem nie utrzymywało jego kształtu (tak było np. z końcową częścią komentarza do *Wyzwolenia*).

Powstaje zatem podstawowe pytanie: 1) w jakiej mierze ten typ wypowiedzi autorskiej należy traktować jako element strukturalny dramatu, czy nie jest to zjawisko o charakterze poetyckiej manieri, i 2) jakie są dramaturgiczne konsekwencje włączenia komentarza do tekstu dramatu. Pomijam tu jeden bardzo ważny aspekt funkcji didaskaliów

²³ J. A. Kisielewski, *Panmuseion*. Lwów 1906, s. 23.

²⁴ L. Płoszewski, *Uwagi o tekście*. W: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. Redakcja zespolowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego. T. 5. Kraków 1959, s. 196.

Wyspiańskiego — zawarte w nich sugestie teatralne²⁵. Zarówno „teatrolodzy” jak i badacze dramaturgii Wyspiańskiego dostrzegają ewolucję kształtu didaskaliów — od szczegółowych opisów nasyconej elementami widowiskowymi wizji scenicznej do ujęć syntetycznych. Redukcja opisu inscenizacyjnego następuje właśnie w utworach, w których obok tradycyjnych wskazówek reżyserskich pojawia się tzw. komentarz poetycki.

Analiza odautorskiego tekstu omawianych dramatów Wyspiańskiego wykazuje współlistnienie trzech podstawowych tendencji: poetyzacji, epizacji i liryzacji.

Poetyzacja, czyli nasycenie tekstu odautorskiego elementami nastrojowymi, pełniącymi w zasadzie funkcje tylko ornamentacyjne, jest zjawiskiem stosunkowo najszerszym w dramaturgii poety Wawelu — ale i najmniej znaczącym. Pojawia się zarówno w didaskaliach reżyserskich w *Meleagrze*, *Legendzie I*, *Weselu* jak i — sporadycznie — w komentarzu poetyckim do *Nocy listopadowej* i *Legendy II*. Dość oczywisty jest tu wzorec maeterlinckowski, ale zapewne to także haracz złożony przez twórcę graficznej szaty „Życia” secesyjnym, zdobniczym upodobaniem epoki. Wniosek taki dodatkowo potwierdzałyby inscenizatorska działalność Wyspiańskiego. Przygotowując *Dziady* do wystawienia na scenie krakowskiej, w egzemplarzu reżyserskim Wyspiański nie tylko rozbudowuje Mickiewiczowskie opisy sytuacji scenicznej, ale i wzbogaca je nastrojową, poetycką stylizacją językową, pełniącą funkcje tylko dekoratywne²⁶.

Poetyzacja stanowi jeden z elementów zewnętrznej integracji tekstu dialogowego i autorskiego, integracji dokonującej się tylko w warstwie stylistycznej utworu. Analogiczny charakter ma również rymowanie wypowiedzi bohatera z tekstem niedialogowym w *Nocy listopadowej*:

„W tych dzwonach z Warszawy
do ciebie to gońce:...”
[ŁUKASIŃSKI:]
Witaj — Jutrzenko — swo-bo-dy -
Za to-bą — zba-wie-nia Słoń-ce. [206]²⁷

Podobnie w *Wyzwoleniu*:

szukają wyjścia w noc tę ciemną; —
żelaznych wrót żelazna moc.

²⁵ I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*. W: *Sceniczny gest poety*. — Raszewski, *op. cit.* — A. Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*. Wrocław 1961.

²⁶ *Adama Mickiewicza „Dziady” [...] Tak jak były grane w teatrze krakowskim dnia 31 października 1901 r.* Wydanie S. Wyspiańskiego, Kraków 1903.

²⁷ Dramaty S. Wyspiańskiego cytujemy według wydania: *Dzieła zebrane*, t. 5 (*Wyzwolenie*), 6 (*Bolesław Śmiały, Legenda II*), 7 (*Akropolis*), 8 (*Noc listopadowa*).

a to obiad trzeba przyrządzić — tylko, moi drodzy, cichutko, no proszę ja was, słyszycie... [K 254]

W dramacie *W sieci* didaskalia informujące o zachowaniu Jerzego i Julii w czasie niemej sceny — relacjonują jednocześnie przeżycia wewnętrzne bohaterów w formie strzępów monologu wewnętrznego i narracji w mowie pozornie zależnej:

JERZY

(Czuje): Ona [Jula] głowę podniosła i słucha. A przedtem mówiła. Nie, nie! Na pastwę Jula pójdzie... na pastwę... na... na...

Co to jest... ta melodia czarna... Ach... Chopin... Marsz pogrzebowy.

[Jula] Zwraca głowę, wstaje, idzie. Uśmiecha się; on gra ciszej, coraz ciszej. [W 111]

Wprawdzie przeżycia wewnętrzne postaci przekazuje autor także za pomocą środków scenicznych — gestem, mimiką, a przede wszystkim nastrojową muzyką uwielbianego przez Młodą Polskę Chopina, ilustrującą stany psychiczne bohaterów — ale środki ekspresji teatralnej pełnią funkcję pomocniczą, tłumaczącą się tylko poprzez ujęcie epickie.

Najbardziej jaskrawym i wyjątkowym w ówczesnym dramacie polskim przejawem epizacji dramatu jest wprowadzenie w tekst dramatyczny wydzielonego z didaskaliów anonimowego głosu autora:

... Ibsen, Gladstone, Munch, Kowalewska, Maeterlinck, Nietzsche, Björnson, Tolstoj [...], posłowie, diabolicy, redaktorzy, mistycy, piąta kuria, feministki, palladyści, mizogyni, dzień ośmiogodzinny, dramat parlamentarny z przeskoczeniem foteli, akustyka teatralna, barykada z pulpitu, *votum* nieufności, pięć absolutów (jeden dymisjowany), artysta kapłanem — koniak arcykapłanem, jeżeli to wszystko nie skończy się na kobiecie, to jestem gips. [K 180]

Didaskalia obu dramatów Kisielewskiego są dość dalekie od typu tekstu odautorskiego w polskim dramacie naturalistycznym. Wprawdzie w *W sieci* opis wnętrza, postaci, przedmiotu czy sytuacji jest dosyć szczegółowy, lecz zawsze nasycony subiektywną oceną odautorską. Natomiast w *Karykaturach* dokonała się już ewolucja w kierunku ujęć interpretacyjnych: w części drugiej, ukazującej prawdziwy, ludzki dramat Zosi, przeciwstawiony pozornym konfliktom „artystów”, didaskalia tracą swe funkcje reżyserskie, stają się swoistym komentarzem zdarzeń z aspektu życiowej klęski Zosi i Relskiego. Przedstawienie ich sytuacji w opisie mieszkania na Grzegórkach staje się zarazem protestem przeciwko warunkom, które w pewnej mierze winne są także katastrofy bohaterów.

W opisie salonu Chomińskich w dramacie *W sieci* uderza eksponowanie brzydoty i standardowości wnętrza, pełniące funkcję krytyki antyfilisterskiej:

I jeszcze fortepian — rozumie się samo przez się. Są dwa okna osłonięte firankami kremowymi i cerowanymi [...]. [W 1]

KONRAD:

Przedemną, za mną noc! —
Za mną!! [188]

Jednakże w tych ostatnich dramatach integracja dokonuje się także w innych płaszczyznach dzieła. Liryczno-epicki komentarz jest doniosłym elementem struktury dramatycznej utworu. Pominiecie go uniemożliwiłoby interpretację rzeczywistości przedstawionej w planie akcji. W *Wyzwoleniu*, *Akropolis*, *Nocy listopadowej* stanowi on płaszczyznę filozoficznych uogólnień, jest jednym ze sposobów poetyckiej realizacji sfery znaczeń wykraczających poza warstwę przedmiotów przedstawionych, pomaga w rozszyfrowaniu metaforycznego sensu znaków scenicznych.

W *Wyzwoleniu* epicko-liryczny tekst odautorski wyjaśnia znaczenie ofiarowanej Konradowi przez Hestię pochodni i błogosławieństwa „krwawego czynu”. Równocześnie zaś wskazując na tkwiący w formule świata tragizm zmagania człowieka z niezależną od niego rzeczywistością — pojętą przez autora szeroko, jako rzeczywistość historyczna, tradycja kulturowa itp. — podkreśla ambiwalencję każdego działania.

*Pochodnia, ogień, światło, żar
świeci i razem spala,
i ciepła razem niesie dar,
i pożarami w gruz obala.
[.]
Płomień ten boski kto odkryje,
potępion może być lub zbawion. [149]*

Walka Konrada z Geniuszem o władzę nad narodem (akt III) i rzeczywista klęska bohatera okazują się zatem egzemplifikacją jednej tylko z możliwości zarysowanych w komentarzu. Stąd klęska Konrada może być rozumiana jedynie w związku z wypowiedziami komentarza w akcie II:

*Gdy straci żarów świętą siłę,
choćby w ofierze dla narodu,
mniema, że ogniem go ocali — —
dośćigną mściwe Erynie, [149]*

Również w zakończeniu dramatu komentarz poddaje interpretację symbolicznych szamotań się poszukującego wyjścia z teatru, osaczonego przez Erynie, Konrada. W skreślonym w drugim autorskim wydaniu komentarza końcowym *Wyzwolenia* zostaje przewyciężony pesymizm daremnych prób wyzwolenia ducha narodu przez bohatera. Zarysowana zostaje możliwość przekroczenia zamkniętego kręgu zmagania wewnętrznych przez wskazanie odległych perspektyw działania. Najgłębszy ideowy sens dramatu:

*W naród wołając
WIĘZY RWIJ. [190]*

— zawiera się właśnie w poetyckim komentarzu. Jest więc on swoistym dopełnieniem miejsc celowo niedookreślonych w tekście dialogów.

Podobną funkcję pełni tekst odautorski w zakończeniu *Nocy listopadowej*: epicka prezentacja przeżyć Łukasieńskiego, a także „cytowane” w tekście pobocznym jego wypowiedzi, których część tylko wygłasza postać sceniczna, to ostatni, heroiczny akcent wiary w zwycięstwo i sens walki, przeciwstawiający się perspektywom klęski powstania ukazany w przebiegach fabularnych.

Komentarz pełni funkcje paralelne do roli symbolicznych scen związanych z eleuzyjskim mitem odrodzenia przywołanym w postaci Kory-Persefony. Komentarz stanowiłby tu więc płaszczyznę interpretacji metafory kształtowanej na drodze zderzenia elementów różnych rzeczywistości, w tym wypadku — mitu antycznego z rzeczywistością historyczną przekształcającą się w mit²⁸.

Z komentarzem poetyckim wiąże się wprowadzenie w obręb dramatu Wyspiańskiego struktur epickich. Oczywiście, epizacja jest w tych utworach zjawiskiem znacznie szerszym, stanowi zasadę strukturalną interesujących nas dramatów, wyraża się, najogólniej biorąc, w sposobie kształtowania i rozczłonkowania dramatycznego tekstu, wielowątkowości, konstrukcji czasu i przestrzeni, obejmuje więc niemal wszystkie elementy utworu. Omówienie całokształtu zagadnień związanych z epizacją wykracza poza założenia tej pracy, w zakres rozważań wejść może jedynie struktury epickie wprowadzone poprzez tekst odautorski.

W *Wyzwoleniu*, *Nocy listopadowej*, *Akropolis* wprowadza Wyspiański konstrukcję założonego autora, dokonującą obiektywizacji znaczeń,

²⁸ Konfrontowanie przez Wyspiańskiego zjawisk leżących w różnych planach utworu stanowi według J. Nowakowskiego (*Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 4, s. 438) zasadniczą cechę struktury świata poetyckiego dramatów autora *Wesela*, ich struktury symbolicznej realizującej postulat fundamentalnej synestezji: „Dla symbolistów sprawą zasadniczą była dialektyka napięć między jednolitością istoty bytu a wielorakością zjawiskową jej przejawów. Analogie (»correspondences«) przerzucają pomosty ponad różnicami, łącząc zjawiska w ich podstawowej jednorodności: ilość owych pomostów jest nieograniczona. Rzeczą twórcy jest łączenie tak pojętego świata w jego ogniach różnojakościowych, a przecie jednorodnych”. — Również w *Akropolis* istnieje interesująca paralelność prezentacji wizji zwycięskiego Chrystusa-Apollina ukazana raz w hymnie Harfiarza i później powtórzona w przebiegach działań scenicznych odnotowanych w komentarzu poetyckim, który rozszerza sferę znaczeń tego symbolu treściami związanymi z narodową problematyką. Wawelu-Akropolu, treściami pojawiającymi się także w działaniach scenicznych, uzupełnionych w komentarzu-Chorale:

„A trąby huczą jak działa,
jak ongi na tych polach;
jakby już Polska wszystka wstała,
hej, w dawnych swoich dolach”. [336]

które w planie świata przedstawionego wyrażone są przez motywy fabularne. Kreacja ta ma charakter antynomiczny. Z dążeniem do zachowania postawy epickiego obserwatora ścierają się subiektywistyczne tendencje waloryzacji świata przedstawionego. We wszystkich trzech wymienionych dramatach postawa obserwatora zachowywana jest konsekwentnie w ramach zaznaczonej już antynomiczności tej kreacji.

W narracyjnym wstępie do *Wyzwolenia* punkt widzenia obserwatora ujawniają sformułowania narratorskie wskazujące na niepełność jego wiedzy o świecie, w którym sam istnieje:

oto wszedł ktoś [...] [8]

*Kto ci ludzie pod ścianą?
Cóż tu czynić im dano? [8]*

Postawa ta zachowana jest w obrębie całego dramatu. Narrator niejednokrotnie w swej relacji „streszcza” sceniczne działanie:

*Reżyser (sztukę dziś prowadzi)
więc Konradowi „tam-tam” radzi: [8]*

Następujący po tej informacji dialog stanowi już niejako konsekwencje tej rady:

REŻYSER:

A gdy się ozwie „tam-tam”: dzwon,
ty wejdź. [25]

„Obserwacja” konkretnej sytuacji scenicznej staje się niejednokrotnie punktem wyjścia dla uogólniającej refleksji interpretującej sens scenicznych przedstawień. Zawarte w dygresjach narratorskich poświęconych dzwonowi Zygmunta i nawiązujących do *Burzy* Szekspira sugestie dotyczące dydaktycznych funkcji spektaklu Konrada w ramach koncepcji „teatru w teatrze” zyskują walor ogólności, stając się zarazem oceną sytuacji pozaliterackiej:

*choć stoją jeszcze, choć czekają,
czekają: kiedy brzmieć przestaniesz
i ton ostatni twój zawarczy... [24]*

W *Wyzwoleniu* pojawienie się drugiej, obok Konrada, centralnej postaci dramatu narodowego uwydatnione zostaje w komentarzu poetyckim w sposób sugerujący, że jest to postać-mit. Wagę zjawiska: „*oto wchodzi ten, co wszystkim włada*”, podkreśla zamykające część I dramatu pytanie: „*jakie twoje IMIE?*”. W konfrontacji z opisem postaci, zawierającym czytelne aluzje do Rygierowskiego pomnika Mickiewicza, pytanie to dotyczy treści mitu narodowego związanego z wieszczem, przenosi sens zdarzeń scenicznych w sferę ich historiozoficznej interpretacji.

Nieco inny aspekt „narracyjności” zostaje przez Wyspiańskiego wykorzystany dla kształtowania metafory *Nocy listopadowej*. „Obserwator” zachowuje w dramacie konsekwentnie pozycję świadka historycznego, ujawniającą się poprzez dystans imperfektywny narracji:

*Już biega, już biega,
już nic ich nie wstrzyma,
już bronie mają w rękę; [31]*

Tylko w końcowej scenie dramatu perspektywa obserwacji zostaje zastąpiona pozycją narratora wszechwiedzącego, relacjonującego psychiczne przeżycia postaci. Uzasadnia to fakt, że Łukasiński jest właściwie kreacją symboliczną, wiąże się z nim mit męczeństwa dla ojczyzny. Przytoczone w relacji narratora „modlitwy tajemne” bohatera są wyrazem wiary w ostateczne zwycięstwo wolności, Łukasiński przeciw „spełnione dzieło zgaduje”. Elastyczność konstrukcji narratora jest więc dodatkowym środkiem przewyciężenia pesymizmu wynikającego z klęski powstania ukazanej w perspektywie historycznej.

Interpretacja symbolu na płaszczyźnie komentarza dokonuje się także przez uelastycznienie kategorii czasu. W scenie pożegnania Kory z Demeter następuje zwiększenie imperfektywnego w zasadzie dystansu narracji. Występująca w tej scenie oscylacja form czasu przeszłego i teraźniejszego, która rozbija konwencje dramatycznego uobecniania, może być aluzją do powtarzającej się w czasie sytuacji faktu misteryjnego i jednocześnie historycznego, istniejącego „teraz”. Taka konstrukcja czasu stanowi swoistą paralelę wobec formułowanej w wypowiedzi Kory symboliki przewyciężania śmierci. Narracyjność *Nocy listopadowej* stanowi więc sposób interpretacji metafory konstruowanej przez zdarzenia dramatyczne.

Również w *Akropolis* narracja staje się terenem poetyckiego zbliżenia rzeczywistości różnych epok. Nie ma potrzeby popierać tego stwierdzenia tylekroć cytowanym fragmentem o Skamandrze, co „wiślaną świetli się falą” (223). Tylko w słowie poetyckim możliwe jest takie nakładanie się znaczeń, jakie ewokuje Homerycka legenda Hektora, biblijna historia Jakuba i wreszcie konstruowany przez poetę mit Wawelu-mauzoleum. Wiąże się to ze zmiennością postawy autorskiej w obrębie dramatu. Dominująca zwłaszcza w akcie I iluzja „świadka” misteryjnych tajemnic katedry:

*Poszli i na kościele ostawili dymu
powłoczną chmurę [...] [183]*

— w akcie III zostaje częściowo zastąpiona wyraźnie ujawnioną postacią reżysera zapowiadającego ciąg wypadków:

*Ta się historia rozegra przed wami,
w wyblakłych, sutych strojach gobelinów, [271]*

— i ujawniającego jednocześnie mechanizm kształtowania świata poetyckiego:

*To pamiętacie, jak ściany kościoła
W dalekiej Flandrii wydziergana zdoła
Gobelinowa „HISTORIA JACOBI”. [271]*

Komentarz poetycki wskazuje więc na teatralność sytuacji misterium i jednocześnie odsłania związek między sferami rzeczywistości historycznej²⁹.

Tak więc wprowadzone struktury epickie służą z jednej strony rozszerzeniu pojemności znaczeniowej dramatu, z drugiej — stanowią jeden ze sposobów kształtowania dramatycznej metafory.

Odmierna problematyka związana jest z wierszowanym tekstem odautorskim w *Bolesławie Śmiałym*, w którym narrator ujawnia się tylko w epickim wstępie. Starannie zarysowana w prologu sytuacja epicka nie ma jednak dalszych konsekwencji dla struktury utworu. Jak się wydaje, wynika to z antynomiczności konstrukcji narratora wprowadzającego zdarzenia w *Bolesławie Śmiałym*. Przeplatają się w niej funkcje demiurga i człowieka uzyskującego widzenie przeszłości. Gest kreacyjny narratora — współczesnego poety — ujawnia imperatywne wezwanie:

Polećcie za mną w ten czas przed wiekami, [8]

Jednocześnie określenie sytuacji narratora jako snu:

Sen miałem taki i w tym śnie widziałem. [9]

— wskazuje na jego epicką funkcję pośrednika między wizją a odbiorcą. Jest to jednak reprodukcja twórcza, narrator ujawnia swój zamiar eksponowania artystycznych walorów wizji:

*Kolorem was okraszę,
jak było za dawnych dni. [19]*

Narrator jest zatem twórcą wizji i zarazem staje wobec niej jako wobec rzeczywistości niezależnej. Z tym wiąże się fakt większego niż

²⁹ Problem ten podejmuje Okońska (*op. cit.*, s. 261—265). Dostrzega ona w twórczości poety ewolucję koncepcji teatralnej od „widowiska” do dramatów, w których czynnikiem dominującym staje się słowo podporządkowujące sobie wszystkie inne elementy spektaklu. Badając tę ewolucję w aspekcie teatrologicznym, Okońska zwraca uwagę na przekształcenia tekstu didaskaliów w związku z odmienną koncepcją teatru, dostrzega tendencje do symultanicznego ujmowania w didaskaliach kształtu widowiska teatralnego — w przeciwieństwie do wskazówek reżyserskich z okresu przed *Weselem*. Spostrzeżenie to i związane z nim pewne klasyfikacje utworów Wyspiańskiego potwierdzałyby wnioski wyciągane w niniejszej pracy z analizy kształtu dramatycznego „partytur teatralnych” Wyspiańskiego.

w omawianych dotąd dramatach nasycenia tekstu komentarza szczegółowymi wskazówkami inscenizacyjnymi. Z chwilą obiektywizacji wizji rola narratora redukuje się do funkcji przekazywania jego obserwacji o autonomicznie już istniejącym świecie przedstawionym:

*Wtem promień wpadł na próżny wrąb.
Zamajaczyły się dwa cienie, [10]*

Tekst dialogowy dramatu staje się więc ilustracją „snu” — narrator po wprowadzeniu w sytuację usuwa się poza świat przedstawiony:

*I mówić poczęli — już słyszę ich gwary
[.]
Król mówił i Krasawica: [10]*

Ingeruje w jednym tylko wypadku, gdy wprowadza postać rycerza Piotrowina, która nie funkcjonuje w obiektywnym świecie dramatu, istnieje w nim jako wizja innych bohaterów:

*Widzi go jeno jeden Król,
widzi winowajczynie. [66]*

Z sugestią, że istnienie świata poetyckiego uzależnione jest od wizji narratora, łączy się także wprowadzenie w epickim wstępie rapsoda — postaci tajemniczej, „z zakrytą przyłbicą” (9). Jest to kreacja z innej zupełnie płaszczyzny symboliki. „Stróż tajemnic narodu”, przyjmujący rolę przewodnika po czasach minionych, staje się symbolem rycerskiej przeszłości naszych dziejów.

Epizacja dramatu została najdalej posunięta w *Legendzie II*, gdzie narracja jest strukturą niemal dominującą nad dialogiem. Tekst dialogów „wmontowany” jest w epicką relację o zdarzeniach dramatycznych wiążącą węzłowe momenty akcji prezentowane w partiach dialogowanych. W ten sposób akcja dramatyczna staje się ilustracją epickiej opowieści:

*Patrzajcie — oto sił ostatkiem
walczą: [124]*

Ten typ unaocznienia pewnych partii relacji w zasadzie epickiej wynika z podjęcia legendarnego wątku traktowanego metaforycznie i nadaje utworowi charakter balladowy. Wiąże się z tym interesująca konstrukcja narratora, który swe funkcje informatora o świecie przedstawionym i interpretatora sensu scenicznych zdarzeń rozdziela na dwie role. Jako narrator przemawiający z pozycji autorskich zachowuje stanowisko nadrzędne przez wyraźne określenie swych współczesnych założeń programowych.

*Tej dawnej wiary trza nam leków,
w prastarych puszcach kościele. [224]*

Jednocześnie zaś występuje jako rapsod, którego narracja towarzyszy przedstawionym zdarzeniom.

Uobecnienie narratora dokonuje się poprzez zmianę dystansu narracji. Narrator nadrzędny zaznacza czasową odległość ukazywanego świata baśni: „*Żegnaj, królowo dawnych wieków*” (223). Dystans czasowy w stosunku do zdarzeń dramatycznych pozwala mu na uzupełnienie relacji rapsoda przez wprowadzenie faktów przyszłych w stosunku do czasu fabularnego:

*tam lud mogiłę twą usypie,
obrzeź w żałobnej sprawie stypie, [223]*

Opowieść rapsoda przejmuje część funkcji pełnionych przez ekspozycję w dramacie, wyjaśnia sytuację oraz fakty poprzedzające, które ją spowodowały:

*Wszystko to rycerz Krak
poburzył i zaorał sam,
i dziś tam z jego dworów kalenice
ły skały dzioby baszt a bram. [122]*

Relację rapsoda cechuje „mały” dystans narracji, wynikający z faktu, iż rapsod jest postacią istniejącą na tejże płaszczyźnie czasowej, co zdarzenia, jest on niejako „naocznym świadkiem” zdarzeń, które się już dokonały dla narratora nadrzędnego. Sugeruje to m. in. jednolita dla dialogów i narracji stylizacja archaizująca.

Pozycja rapsoda tłumaczy także użycie wiersza w tekście didaskaliów, które w *Legendzie II* nasycone są w znacznym stopniu informacjami inscenizacyjnymi. W porównaniu jednak z pierwszą wersją utworu, w której pisane prozą didaskalia dają bardzo szczegółowy, ukonkretniony opis postaci i sytuacji, *Legendę II* cechuje pewna niedookreśloność, mglistość, zatarcie szczegółów. Tłumaczy się to oczywiście w ramach ogólnych tendencji dramaturgii Wyspiańskiego w późniejszym okresie jego twórczości, związanych z supremacją słowa i ograniczeniem elementów widowiskowych³⁰. Ale użycie wiersza w wersji drugiej wynika także z pewnych secesyjnych tendencji utworów autora *Wyzwolenia*, z dążności do ujednoczenia formalnego, tworzenia całości stylowo jednolitych.

Z epickimi strukturami komentarza poetyckiego współistnieją silne tendencje liryzacji, polegające głównie na ujawnianiu się w obrębie tekstu odautorskiego subiektywistycznej postawy podmiotu mówiącego,

³⁰ Zwraca na to uwagę Okońska (jw., s. 185): „W miarę supremacji słowa nad wizją malarską w wyobraźni scenicznej Wyspiańskiego jasne, wyraziste, statyczne obrazy zaczynają nabierać płynności, zaciera się ich kontury, linie, barwy. Z ograniczeniem pierwiastka malarskiego wiąże się treściwszy — jak dotąd — opis scenografii”.

który niekiedy przybiera postać „ja” lirycznego. Liryzm rzadko autonomizuje się w postaci zamkniętej wypowiedzi lirycznej, jak to ma miejsce dwukrotnie w *Wyzwoleniu* i w chorale *Akropolis*, częściej przybiera postać refleksji towarzyszącej narracji. W dygresjach lirycznych *Wyzwolenia* konkretna sytuacja sceniczna staje się pretekstem do ujawnienia ironicznie sformułowanych ocen interpretujących rzeczywistość pozasceniczną. Podmiot liryczny ujawnia się jako rewelator prawd historycznych, wskazując na zgubne dla narodu konsekwencje sentymentalnego stosunku do patriotycznych mitów i zaznaczając jednocześnie swą solidarność współuczestnika historii: „*Nas przeciw Szekspir nie poruszy...*” (172). Zarazem obiektywizująca te osobiste oceny refleksja towarzysząca narracji ukazuje szersze historiozoficzne perspektywy zjawiska:

*Człowiek, z myślenia ciągłą walką,
tragiczną staje się tu lalką, [60]*

Tak daleko idące uogólnienie sytuacji spektaklu Konrada możliwe tylko na płaszczyźnie komentarza lirycznego, ujawnia zarazem umowność sytuacji przedstawionej. Liryzacja jest więc jednym ze sposobów przełamania konwencji iluzjonizmu w dramacie i teatrze. Stanowi także, obok dialogów, płaszczyznę bezpośredniej autorskiej dyskusji dotyczącej zagadnień sztuki.

W *Wyzwoleniu* sztuka ukazana jest jako zjawisko ambiwalentne, jako kreacja rzeczywistości rządzącej się własnymi prawami logiki artystycznej, ale także wskazuje się na możliwości kształtowania rzeczywistości przez sztukę. Wyspiański stale podkreśla istnienie opozycji sztuka—rzeczywistość. Konsekwencją tego faktu jest ukazanie na płaszczyźnie komentarza — bezsensowności werystycznej koncepcji sztuki, ale „*kurtyna z gazy*” zapadająca po zorganizowanym przez Konrada spektaklu *Polska współczesna* wskazuje na płynność granicy między sztuką a życiem. Konrad zostaje osaczony przez Erynie już poza swym przedstawieniem, „*bo sztuka grana się kończy, nie kończy się myśl Konradowa*” (172), pozostaje on w roli przyjętej w sztuce i jednocześnie zaakceptowanej poza teatrem, co wynika z przeżycia problemów rzeczywistości historycznej.

Problem sztuki podejmowany jest także w obrębie dramatów Wyspiańskiego jako problem konwencji, umowności. Świat przedstawiony prezentowany jest zawsze przez założonego w komentarzu autora, kreowany jako aktualizująca się każdorazowo w dziele sztuki rzeczywistość podporządkowana tylko prawom logiki artystycznej. „*Demiurgiczny*” aspekt narratora ujawnia się w bezpośrednich sformułowaniach dotyczących zamysłu twórczego. W *Bolesławie Śmiałym* wywołujący wizję przeszłości narrator ujawnia swój cel artystyczny przez stwierdzenie „*Kolo-*

rem was okraszę" (10); w *Wyzwoleniu* wszechwładza twórcy podkreślona jest jeszcze dobitniej:

*A może wy nie wiecie,
co to znaczy pochodnia?
Ze ją dałem do ręki kobiecie, [148]*

Z eksponowaniem twórczej roli autora wiąże się wprowadzenie do dramatu, szczególnie w komentarzu, problematyki autotematyzmu; obnażenia sposobów „robienia” widowiska. Na fakt prezentowania w tekście Wyspiańskiego technicznej strony kształtowania spektaklu w *Wyzwoleniu* i *Nocy listopadowej* zwracano już niejednokrotnie uwagę, nie jest to zresztą zjawisko odosobnione w tej epoce. Wystarczy przypomnieć inauguracyjne przedstawienie Pawlikowskiego w Krakowie.

Wydaje się, że ironiczna dygresja dotycząca tam-tamu, jako narzędzia tworzenia fikcji werystycznej we wszystkich sztukach wymagających efektów akustycznych, ma zasięg znacznie szerszy, odnosi się do zasady imitacji w ogóle. W perspektywie historycznej autotematyczna ironia jest wymierzona przeciwko pozorności polskiego bytu narodowego. W ten sposób także i deziluzjonizm staje się jednym ze sposobów interpretacji metafory. Na marginesie można wskazać na paradoksalną sytuację związaną z problemem deziluzji w *Wyzwoleniu*, gdzie występuje, nie zamierzony w ramach poetyki odsłaniania umowności świata przedstawionego, zabieg uwerystycznienia „sytuacji teatru” — akcja Konrada jest przecież rzeczywistym działaniem w teatrze.

Analiza kształtu i funkcji komentarza poetyckiego dowodzi, iż jest to jeden z etapów poszukiwania formy dramatycznej umożliwiającej prezentację wielkich koncepcji ideowych i jednocześnie odpowiadającej wymogom monumentalnej sceny. Próby te zmierzają w kierunku przyjęcia formy dramatu epickiego, o większej niż tradycyjna „sztuka” pojemności treściowej. Nie jest to oczywiście rewelacja w epoce Ibsena, Hauptmanna czy Strindberga. Wyspiański nawiązuje jednak raczej do tradycji polskiego dramatu formy otwartej, świadczą o tym jego próby scenicznej interpretacji *Dziadów*, żywe zainteresowanie *Nie-boską komedią* w okresie pisania *Wyzwolenia*. Szczególnie bliska Wyspiańskiemu okazuje się twórczość Krasieńskiego. Zbieżność założeń artystycznych Wyspiańskiego i autora *Irydiona* wydaje się nieprzypadkowa. Oczywiście, nie chodzi tu o naśladownictwo czy proste przejmowanie wzorów, również pewne formalne podobieństwa konstrukcji obu dramatów nie są najistotniejsze. Powstaje raczej problem, na ile struktura dramatu otwartego stanowiła artystyczną konieczność dla wyrażenia treści związanych z potrzebą ujawnienia refleksji historiozoficznej. Słusznie wiąże Wacław Kubacki zjawisko epizacji romantycznej z problematyką ideową okresu:

Historiozoficzny temat wymagał pojemnej formy [...]. Twórca wprowadził tedy do *Irydiona* epicko-liryczne formy literackie³¹.

A więc to wspólna Wyspiańskiemu i romantykom postawa „ideologa” poszukującego wyższego sensu dla chaosu historii, potrzeba ekspresji stanowiska twórcy wobec problematyki ponadindywidualnej, twórcy przeżywającego te same wieczne problemy o tyle, o ile powtarza się historia, zadecydowała o przyjęciu struktury otwartej zarówno przez Wyspiańskiego jak i wcześniej — przez romantyków. Nieprzypadkowo komentarz poetycki pojawia się u Wyspiańskiego w utworach, które Aniela Łempicka określiła jako dramaty idei. Dla ścisłości dodajmy — nie we wszystkich tzw. dramatach idei istnieje komentarz poetycki, ale też nie we wszystkich utworach Wyspiańskiego tendencje epickie realizują się w ten sam sposób.

Wiąże się z tym jeszcze jeden aspekt — podobieństwo interesującej nas koncepcji dramatu epickiego Wyspiańskiego i znacznie późniejszego zaangażowanego dramatu Brechta. Wskazując na pokrewieństwo dramaturgii Wyspiańskiego i Brechta należy raczej mówić o zbieżności „punktu dojścia” koncepcji obu twórców, jakim jest dramat epicki realizowany poprzez integrację elementów dramatycznych ze strukturami epickimi. To zestawienie nazwisk podaje się tu z całą świadomością różnic istniejących między tymi zjawiskami. Chodzi jedynie o wskazanie na podobne konsekwencje dramaturgiczne wynikłe z przyjęcia w obrębie dramatu postawy polemicznej wobec współczesności, postawy ujawnianej inaczej w dramacie Wyspiańskiego, inaczej — Brechta.

Wydaje się, że nasuwające się analogie funkcji komentarza Brechtowskiego i komentarza poetyckiego Wyspiańskiego, jakkolwiek realizowanych za pomocą innych struktur epickich, pozwalają na wyciągnięcie wniosku formułowanego tu jako hipoteza. Komentarz poetycki Wyspiańskiego w swych najważniejszych funkcjach związany jest z treściami dyskursywnymi w dramacie lub z przyjęciem postawy aktywnego uczestnika współczesności oglądanej w perspektywie historycznej. Właśnie polemiczność wyrażająca się w bezpośrednich wypowiedziach autora oraz postawa historiozoficzna wpływają na wybór formy maksymalnie pojemnej, wykraczającej poza tradycyjne ramy dramatu.

Szczególnie „nieteatralny” charakter ma tekst poboczny w *Bazyliście Teofanu* Tadeusza Micińskiego. Nie odbiega ona zasadniczo swym kształtem od pozostałych dramatów tego autora, ale jedynie w niej didaskalia stanowią materiał niezwykle interesujący — przede wszystkim ze wzglę-

³¹ W. K u b a c k i, wstęp do: Z. K r a s i ń s k i, *Irydion*. Wrocław 1967, s. CXV. BN I, 47.

dów literackich. Należy zresztą podkreślić, że tekst odautorski w *Bazylissie* zawiera bardzo konkretne propozycje reżyserskie, przy czym dokładnie odnotowany projekt układu sceny nie jest bez znaczenia dla interpretacji utworu. *Bazylissa* bowiem, podobnie jak pozostałe dramaty Micińskiego, pisana była z myślą o scenie, świadczy o tym *Słowo wstępne*, a także przypisy autorskie w obrębie dramatu, w których wskazuje się na możliwość opuszczenia w spektaklu pewnych, nielicznych zresztą, partii dialogów. Koncepcja teatralna Micińskiego wykracza świadomie poza istniejący teatr. Propozycje jego idą w kierunku teatru symultanicznego³² — elementy tej koncepcji dadzą się odczytać zwłaszcza w akcie I, a częściowo także w II i III. Można mówić również o ekspresjonistycznych próbach scenicznej obiektywizacji przeżyć i wizji bohaterów.

Nie chodzi tu jednak o formułę zamykającą twórczość dramatyczną Micińskiego w ramach określonych tendencji teatralnych, gdyż ograniczałoby to raczej, niż rozszerzało możliwości interpretacyjne *Bazylissy*. O oryginalności utworu, ale jednocześnie też o jego niesceniczności, mimo czytelnych propozycji teatrologicznych, zadecydowała bowiem dominująca w utworze epicka koncepcja prezentacji świata.

Skomplikowana fabuła dramatyczna nie dostarcza dostatecznych motywacji umożliwiających interpretację filozoficznych założeń konfliktu dramatycznego, ponieważ nie stwarza możliwości jednoznacznego sfunkcjonalizowania elementów scenicznego działania. Koncepcje filozoficzne prezentowane są bądź w formie zwerbalizowanej w monologach i dialogach, bądź odsłaniają się drogą pośrednią, przez sugestie zawarte w kształcie dramatu.

Konstrukcja utworu, fakt pewnego przerostu tekstu odautorskiego zdradzającego wyraźne tendencje do autonomizacji, wynika z przyjęcia przez autora postawy epika, którego w równym stopniu interesuje bogactwo przejawów świata zewnętrznego jak i mistyczne perspektywy zmagania bohaterów. Tę dwutorowość zainteresowań sugeruje nawet nieco

³² O symultaneizmie dramatów Micińskiego wspomina B. Daneek-Wojnowska (*Tadeusz Miciński*. W: *Obraz literatury polskiej*, powołując się na *Uwagę dla teatrów* Micińskiego zamieszczoną przed dramatem *Termopile polskie*. Nie wydaje się słuszne traktowanie zawartych tam propozycji jako klucza dla całej twórczości dramatycznej pisarza, która wykazuje ewolucję od widowiskowości ku uproszczeniom środków teatralnych w dramatach późniejszych. Dekoracji do *Bazylissy*, stanowiących niezwykle ważny element kształtowania metaforycznie pojętej wizji Bizancjum, nie da się bez zubożenia dramatu zredukować i uprościć, jak to sugeruje Miciński (*Uwaga dla teatrów*. „*Termopile polskie*”. „*Droga*” 1927, nr 1/3, s. 40) w związku z *Termopilami*: „Jak najmniej pożądanym dekoracji, muszą być zastąpione przez ujęcie życia w jego kwintesencji [...], koncert światła zastąpi kosztowny naturalizm Stanisławskiego, a przewyższy w wymiarach Artyzmu”.

staroświecki, dwudzielny tytuł dramatu: *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*.

Fascynacja orientalną egzotyką wczesnego średniowiecza ujawnia się szczególnie w didaskaliach dramatu. Tekst poboczny najczęściej przeraża się w *Bazylissie* w nastrojowy opis impresjonistyczny, eksponujący malarskie walory ukazywanego zjawiska. Miciński zaciera obiektywne kształty przedmiotu ukazując tylko jego mgliste kontury, wyłaniające się z półmroków lub rozproszone w refleksach półświatła załamujących się w klejnotach, które stanowią jeden z częściej pojawiających się motywów opisu. Drogocenne kamienie są zasadniczym elementem charakteryzującym wnętrze „złotego pałacu”, kostiumy bohaterów, głównie Teofanu, są także stale obecnym motywem w wizjach mistycznych.

Opis Micińskiego zawsze nacechowany jest emocjonalnie dzięki użyciu waloryzującego epitetu („ponury”, „mroczny”) lub niezwykłego w swym plastycznym zestawieniu porównania („tak leżąc na ziemi wydaje się kałużą krwi, która spłynęła z krzyża” (38)³³), a także wskutek specyficznego ukształtowania składniowego. Zabiegi te służą konstrukcji nastroju odpowiadającego sytuacji dramatycznej albo sugerującego określoną interpretację faktów. Nastrojowy opis burzy w akcie III, odzwierciedlającej w pewnej mierze stan duszy bohaterów, sugeruje jednocześnie istnienie w świecie sił określanych przez Bazylissę jako „Dionizos”. Podobne funkcje pełni opis wtargnięcia śnieżycy do wnętrza pałacu w scenie kłątwy.

W akcie III nastrój misterium udzielający się „obserwatorowi” wyrażają eliptyczne struktury zdaniowe oraz przestawny szyk wyrazów sugerujący wewnętrzne zmagania bohaterki: „Chodzi Teofanu wzdłuż komnaty...” (131)³⁴.

Tendencja do poetyzacji didaskaliów maeterlinckowskiej, jak się wydaje, proweniencji, ujednocila stylistyczną warstwę utworu. Związane jest to w dużej mierze z wizyjnością *Bazylissy*. Nastrojowy opis scenarii — wizji Wschodu — odpowiada opisowi wizji wewnętrznej bohatera. Interpretacja krajobrazu zawarta w słowach Teofanu pogodzonej w tym momencie z Chrystusem:

widzisz, słońce zachodzi krwawe, rozsiewa blaski złotych jezior na oknach — u stóp mrocznych jodeł brąz połączony i pompejańskie tęczowe szkło... [149]

— jest swoistym odpowiednikiem stylistycznym odautorskiego opisu witraży świątyni w akcie I.

³³ W ten sposób oznaczamy cytaty według wydania: T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku*. Kraków 1909.

³⁴ Zwracają na to uwagę Danek-Wojnowska (op. cit.) oraz A. Wróblewski (*Między niebem a rynsztokiem*. „Teatr” 1967, nr 21).

Tekst odautorski ma wyraźne tendencje do przekształcania się w narrację epicką. Szczególnie upoetycznione „wskazówki dla reżysera” w aktach I i III ukształtowane są narracyjnie. W akcie I narracja wydaje się formą dominującą nad dialogiem, jest niejako dialogiem interpolowana. Tekst dialogowany często nie jest nawet graficznie wyodrębniony, przy czym fragmenty czysto reżyserskie ujmowane są w tej partii dramatu w nawias. Narracyjne ujęcie pierwszej sceny tłumaczy fakt, iż stanowi ona relację obrzędu, w której narrator przytacza rytualne pieśni i formuły obrzędowe.

Prezentacja świata dokonywana jest najczęściej z pozycji abstrakcyjnego obserwatora. Tendencja do eliminacji narratorskiej wszechwidzy, do zachowania konsekwentnej postawy „obserwacji” ujawnia się niejednokrotnie w sposobie przekazywania informacji o świecie poetyckim, które w przeważającej części celowo nie mają charakteru „prawd obiektywnych”. W akcie III narrator waha się przy wyborze określenia: „*Jaskinie czy więzienia zakratowane*” (85), a z przebiegu zdarzeń dopiero wynika, że budowla określona przez narratora w akcie III jako „sarkofag” jest w istocie kapliczką Priapa:

Krateros zapala lampy nad sarkofagiem, który wtedy okazuje się kapliczką Pryjapa. [124]

Również bohater ukazywany jest z perspektywy obserwatora, który zwraca najpierw uwagę na najbardziej charakterystyczne jego cechy zewnętrzne, a inne ujawnia stopniowo. Tak wprowadzona jest postać Bazyleusa Romana:

zrzuca płaszcz, widać jego postawę, że jest ogromny, szeroki w ramionach [...]. [37]

O stałej obecności obserwatora świadczy m. in. zmienność dystansu w stosunku do przedmiotu przedstawionego. Obserwator zmienia pozycję, ogląda prezentowany świat z różnych punktów, co związane jest z częściowym symultaneizmem *Bazyliissy*. W akcie I uwagę narratora przyciągają kolejno: obrzęd pogrzebowy, freski w świątyni, rozmowa Bazyleusa Romana i Teofanu itd. Grek Kalocyra i Wareg pojawiają się w polu widzenia obserwatora w momencie, gdy przechodzący z gromnicą mnich oświetla te ukryte dotąd za filarem postacie. Także świątynia Mirandron w akcie I oglądana jest najpierw „z dołu” i z tej perspektywy postać Matki Bożej na ikonie „*gubi się w głębinach sklepień*” (3), a potem, w tym samym fragmencie, ukazana jest jeszcze raz, niejako „z góry”, a wówczas „*tłum wydaje się mrowiem*” (4).

Z przyjęciem koncepcji obserwatora epickiego związane jest kształtowanie postaci narratora jako człowieka „z tamtej epoki”. Ów „naoczny świadek” mówi o faktach dobrze znanych w czasie historycznym dra-

matu, stąd charakterystyczne dla tego typu informacji użycie zaimków wskazujących: „jedna z tych przecudnych komnat” (131), lub przysłówków potwierdzających oceny powszechnie przyjęte: „jest zaiste piękny”.

Niekiedy perspektywa narratora — domyślnego obserwatora — nosi ślady perspektywy bohatera. Tak np. Nikefor określony w didaskaliach aktu I raz jako „człowiek w zbroi”, drugi raz własnym imieniem, w scenie rozmowy z Teofanu nazwany jest „Nieznany” w czysto reżyserskiej wskazówce wyznaczającej kolejność kwestii. Oczywiście, „nieznany” jest on tylko dla Teofanu, czytelnik orientuje się, z kim rozmawia Bazylissa. Narrator przyjmuje tu więc postawę informatora dopowiadającego sytuację nie ujawnioną w dialogu. Niekiedy również waloryzacja zjawisk dokonywana jest w tekście odautorskim z aspektu bohatera — „cyrk potworny Arabów” otaczających obóz Nikefora jest „potworny” tylko ze względu na sytuację wodza bizantyńskiego.

Obserwator w *Bazylissie* zdradza także, bardzo zresztą rzadko, pewne tendencje subiektywistyczne. Przedstawiony obrzęd pogrzebu Kosmokratora staje się przedmiotem uogólniającej, podszytej odrobiną ironii, refleksji narratorskiej:

hymn na organach wiąże to w majestat duszy rozmyślającej nad mrokami tajemnic umierającego życia i zmartwychwstającej śmierci, ukoronowany wniebowziętym krzykiem rzezańców. [4]

Refleksja ta dotyczy koncepcji filozoficznej całego dramatu.

W didaskaliach zawarte są także subiektywne impresje obserwatora, wyrażane głównie przy pomocy emocjonalnych lub waloryzujących epitetów oraz porównań często pointujących momenty akcji („wszystko staje się podobne do żałobnego, płynącego okrętu” <239>). Wypowiedzi tego typu stanowią bezpośrednią metaforyzację sytuacji scenicznej. Niema scena kończąca akt IV zostaje zinterpretowana w tekście odautorskim jako „milczące zaklęcie Czarownicy wzywającej ducha” (159). Te narratorskie sugestie odgrywają doniosłą rolę w interpretacji filozoficznej koncepcji dramatu.

Funkcje dointerpretowywania fabuły pełni także w *Bazylissie* komentarz, który przybiera postać pozornych objaśnień scenicznych. Swoistą formą komentarza autorskiego są zamieszczane przed każdym aktem spisy osób: spisy te zaznaczają zmiany zasze w sytuacji życiowej bohaterów w ciągu dziesięciu lat trwania akcji dramatu, niezależnie od faktu, czy informacje te mają swoje kontynuacje fabularne. Np. Roman Melodos w akcie I określany jest jako „mystyk”, w akcie III jako „założyciel gminy w górach”, a w akcie V spis osób ujawnia jego romans z księżniczką Zoe, przy czym ze stwierdzenia tych faktów nic właściwie nie wynika dla akcji utworu. Charakterystyczne, że Miciński w tym typie komentarza nie podaje informacji, które bezpośrednio czy pośred-

nio wynikałyby z przebiegów fabularnych. Stąd takie pozorne niekonsekwencje, jak zaznaczenie, że Jan Cymisches jest Ormianinem i siostrzeńcem Nikefora, co dla akcji nie ma żadnego znaczenia, a pominięcie w komentarzu istotnego faktu pokrewieństwa między Choerimą a Bazylissą, gdyż wiadomość ta wynika z dialogów.

Komentarz autorski stanowi również sposób „dopowiadania” i interpretacji akcji. Widmo, ogarniające Teofanu, w spisie osób aktu V nazwane jest jednoznacznie „*Widmem Lucyfera*”, a w akcie III postać pojawiająca się w podobnej sytuacji fabularnej określona jest przez autora jako „*widmo Dionizosa Zagreusa*”. Byłaby to więc pośrednia forma wskazania na jednorodność tego zjawiska, siły, której nazwy są tylko metaforą. Ten typ sugestii interpretuje metaforyczny sens scenicznych działań.

Tekst niedialogowy stanowi także płaszczyznę ujawniania się autora, głównie poprzez komentarz erudycyjny, tj. wzmianki informacyjne wskazujące jedynie na wiedzę autora o przedmiocie, a nie sfunkcjonalizowane w ramach struktury utworu, np.:

wbiega Jan Mały Człowiek, po ormiano-persku Czems-kik, czyli:) JAN CYMISCHES. [53]

Na płaszczyźnie komentarza erudycyjnego ujawnia Miciński swą koncepcję kultury bizantyńskiej, ukształtowaną zresztą według rozpoznań ówczesnie poglądów na tę sprawę. Właśnie pierwsze dziesięciolecie XX w. było początkiem wzmożonego zainteresowania tradycjami kultury europejskiej, co m. in. w centrum sporów historyków sztuki postawiło problem miejsca kultury chrześcijańskiego Wschodu w rozwoju sztuki europejskiej. Pewnym odbiciem sporu „*Orient oder Rom*”, wywołanego książką Strzygowskiego³⁵ pod tymże tytułem, wydają się w *Bazylissie* informacje autorskie zawierające sugestie co do genezy kultury Bizancjum:

wspaniała kolumnada marmurów zielonych verde antico wziętych ze świątyni Diany Efeskiej [...]. [3]

— lub odwołujące się do współczesnych Micińskiemu odkryć zabytków sztuki bizantyńskiej. Opis mozaiki kościoła Mirandron w *Bazylissie*:

armia świętych w skamieniałej ekstazie — ciała długie, kontury astralne — wymęczone — w wiekuistym milczeniu. [4]

— mógłby właściwie być opisem odkrytych w r. 1907 i 1908 mozaik w kościele Św. Dymitra w Salonikach. Komentarz erudycyjny jest więc jednym z elementów kształtowania w dramacie wizji Bizancjum.

Rzeczywistość przedstawiona w dramacie jest skonkretyzowana hi-

³⁵ J. Strzygowski, *Orient oder Rom*. B. m. 1901.

storycznie, obejmuje dzieje Bizancjum w latach 959—969, zaś fakty historyczne dotyczące tego dziesięciolecia stanowią jeden z wątków fabularnych *Bazylisty*, jakkolwiek ich interpretacja w utworze odbiega od ustaleń historyków. Miciński daje wizję Bizancjum w jednym ze szczytowych okresów jego potęgi. W *Kilku słowach wstępnych* określa autor swe stanowisko wobec historii, podkreślając, iż nie chodzi mu o realizm historyczny:

O głębinę ducha ludzkiego, o tajemnicę Jaźni, przejawiającej się w tych świetnych Apokaliptycznych czasach Bizancjum na szczytach jego potęgi, walczę przede wszystkim, teraz jak i zawsze. [VII]

Wizja Bizancjum, kształtowana przez Micińskiego z dbałością o autentyzm szczegółów, nosi wyraźne znamiona metafory dotyczącej mistycznych koncepcji autora. Wybór przedmiotu i epoki okazał się niezwykle przydatny dla egzemplifikacji tezy o twórczej dynamizacji świata przez pierwiastek lucyferyczny, niszczący ład i porządek boski. Struktura państwa bizantyńskiego w sposób doskonały wcieliła taką właśnie koncepcję świata.

Sakralizacja życia politycznego w Bizancjum, funkcja religii jako sankcji pewnego stabilnego ładu społecznego stanowią w koncepcji Micińskiego pierwiastek wręcz zgubny dla życia — stagnacja prowadzi do rozkładu. Tezę tę egzemplifikuje akcja dramatu: walka z krzyżem prowadzona zarówno przez Teofanu jak i Nikefora jest więc próbą przezwyciężenia rozkładu i śmierci. W koncepcji *Bazylisty* dokonać się to ma przez zniszczenie Bizancjum — „grzechu ziemi”, w planach Nikefora — poprzez jego wewnętrzną reorganizację.

Epicki sposób prezentacji zdarzeń zespolony jest nierozzerwalnie w *Bazylistie* z „teatralnością” kształtowania dramatycznej fabuły, teatralnością rozumianą jako eksponowanie umowności sytuacji scenicznej. „Sztuczność” świata dramatu ujawnia Miciński poprzez stylizację. Pomijam tu oczywistą kwestię stylistycznego ujednoczenia w obrębie dramatu wypowiedzi bohaterów i tekstu odautorskiego; znacznie ważniejsze dla tych rozważań jest wykorzystanie przez Micińskiego, zarówno w konstrukcji całego utworu jak i w kompozycji poszczególnych scen, zewnętrznych cech stylu sztuki bizantyńskiej. Opis sytuacji scenicznej w didaskaliach odwołuje się wyraźnie do symultanicznej kompozycji fresku. W akcie I centralne miejsce sceny zajmują na podwyższeniu trony Bazyleusa Romana i Teofanu, niżej w tym samym planie usytuowany jest sarkofag Kosmokratora, stanowiący ośrodek trwającego nieprzerwanie obrzędu. Wokół nich zgrupowane są w stałych układach inne postacie. Nieustanna zmiana pozycji obserwatora powoduje ich chwilowe włączenie się do akcji, po czym następuje ponowne znieruchomienie.

Sugestie stylizacyjne „na mozaikę bizantyńską” związane są głównie z tymi fragmentami dramatu, w których przeważają wątki obrzędowe i ceremonialne — tj. znaczna część aktów I i III oraz scena uczty w akcie IV. Ale także i sceny nie związane bezpośrednio z rytuałem przejmują wyraźnie cechy malarstwa bizantyńskiego — np. hołd Wielkiego Eunucha Bazylego złożony Bazylissie przypomina swą kompozycją mozaikę *Chrystus jako król odbierający hołd od cesarza ziemskiego* z kościoła Mądrości Bożej.

Postać Bazylissy ukazywana jest także w konwencji sztuki bizantyńskiej. W dialogach i didaskaliach podkreśla się jej „*wzrost jak palma*” i „*ruchy posągu*”, także jej suknia w akcie I przypomina szatę Matki Bożej z ikony szczegółowo opisanej w tekście odautorskim. Stwarza to daleko idące sugestie traktowania Bazylissy jako „żywej ikony Matki Bożej”, co zresztą wynika i z dialogów.

Stylizacja bizantyńska występuje również w konstrukcji scen nie związanych z liturgią, ale mających w dramacie charakter symboliczny — polega ona głównie na ustatycznieniu obrazu, monumentalizacji gestu i wyeksponowaniu znaczącego koloru kostiumu bohatera:

Nikefor dobywa miecz — i jakby wążąc się na rzeczy ostateczne — rozryna szaty Teofanu od szyi aż do nóg końcem miecza. Teofanu stoi obnażona. [...] Nikefor bierze jej włosy i patrzy przez nie w słońce. Czarny płaszcz wodza i purpura gwiazdzista Bazyleusa staczają mu się z ramion [...]. [81]

Zasadnicze cechy sztuki bizantyńskiej — symultaneizm przedstawień, ustatycznienie obrazu, hierarchizacja planu figuralnego, w którym Chrystus stanowił zawsze centralny punkt kompozycji, frontalny układ postaci charakteryzowanych hieratycznym gestem i symboliką koloru szaty — interpretowali współcześni Micińskiemu badacze tej kultury jako odzwierciedlenie przekonania chrześcijańskiego Wschodu o niezmiennym ładzie świata, który sankcjonuje władza Boga i cesarza. Tezę, że plastyka bizantyńska stanowiła ilustrację pewnej idei dogmatycznej, związanej z kultem odbywającym się w świątyni, reprezentują prace współczesnych Micińskiemu historyków sztuki Nikodema Kondakova i Franza Krausa³⁶.

W koncepcji *Bazylissy* stylizacja bizantyńska pełni jednak funkcję polemiczną: służy wykazaniu, iż założenie ładu i stałego porządku na

³⁶ N. P. Kondakov, *Histoire de l'art byzantin*. T. 1—2. Paris 1886—1891. — F. X. Kraus (*Geschichte der christlichen Kunst*. T. 1. Freiburg 1896, s. 438) pisze: „*Neu dagegen ist die Beobachtung, dass, wie die Katakombenbilder nun auch die musivische Ausschattung des Alterraumes in die allernächste Beziehung zur Liturgie tritt. Denn diese hier dargestellten Sujets sind nicht anderes als die Illustration des zweiten unmittelbar nach den Wandlung in der heiligen Messe von dem Priester gesprochenen Gebetes [...]*”.

ziemi odzwierciedlane w sztuce okresu jest wyrazem sytuacji pozornej. Akcja dramatu ukazuje bowiem właśnie ścieranie się różnych dążeń osobistych z normami ponadindywidualnymi, i to jest elementem rozkładu uświęconego porządku. Polemika z sakralną koncepcją życia prowadzona jest także w sposób bezpośredni w obrębie scen stylizowanych. Dialog Nikefora i Patriarchy w akcie IV, prowadzony w chwili, gdy Bazyleus wbrew rytuałowi nie pozwala owinąć się w powijaki w obawie przed zdradą, wyraźnie ujawnia wzajemny stosunek postaci reprezentujących sprzeczne tendencje polityczne.

PATRIARCHA:

(*tłumiąc gniew, głośno*) Oto jesteś teraz jako Chrystus w grobie. My zaś, Duchowni, Patrycjusze i Magistry, wyrażamy Twych apostołów.

B. NIKEFOR:

Oby zabłysnął dzień, kiedy rozwalę Wam i sobie ten grób. [186]

Polemiczne stanowisko Micińskiego wobec przedstawionego świata sprawia, iż Bizancjum, ukazane przez pryzmat swej skonwencjonalizowanej sztuki, staje się fabularnym wykładnikiem koncepcji filozoficznych autora *Księdza Fausta*. Skomplikowana metaforyka dramatu nie da się w pełni uchwycić bez uwzględnienia sugestii interpretacyjnych zawartych w wielokierunkowo sfunkcjonalizowanym tekście odautorskim *Bazylyssy*.

Analiza „tekstu pobocznego” omawianych dramatów młodopolskich wskazuje na przełamywanie się formy dramatycznej w końcu XIX i na początku XX wieku. Wspólne wszystkim tym utworom tendencje epickie nie stanowią jednak kompleksu zagadnień dających się określić jednoznacznie. Nawet w obrębie twórczości jednego pisarza epizacja nie jest zjawiskiem jednorodnym. We wszystkich jednak analizowanych tekstach wprowadzenie w strukturę utworu elementów epickich wiąże się z próbami formułowania nowych koncepcji ideowych, ale także i teatralnych, nie pozostających bez wpływu na konstrukcję dramatu.

W dramatach Kisielewskiego, Wyspiańskiego i w niektórych utworach Nowaczyńskiego rozszerzenie funkcji didaskaliów wynika z rozbijania fikcji werystycznej, z wprowadzenia w obręb dramatu zagadnień kreacyjnego charakteru sztuki. Związek tych treści z formami epickimi wydaje się nieprzypadkowy. W okresie walki o nowy dramat związany z nowym kształtem teatralnym, w okresie przewycięzania teatru mieszczańskiego, didaskalia stawały się dogodnym terenem walki o nowe formy. Stąd ich rozrost i nowe, specyficzne funkcje w obrębie utworu. Znaczenie swoje tracą didaskalia w warunkach stabilizacji koncepcji teatralnych.