

# Maria Rudzka-Symotiuk

---

## Wizja sceniczna "Wyzwolenia" Stanisława Wyspiańskiego

---

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 26, 133-156

---

1971

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria RUDZKA-SYMOTIUK

**Wizja sceniczna *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego**

Сценическое видение „Освобождения” Станислава Выспянского

Vision scénique de *Wyzwolenie* de Stanislas Wyspiański

Dzieje pracy Wyspiańskiego nad tekstem *Wyzwolenia* wskazują, że zasadniczy zrąb utworu powstał w stosunkowo krótkim czasie, między styczniem a kwietniem 1902 r. Natomiast znacznie później, prawdopodobnie w ostatnich dniach grudnia i na początku stycznia 1903 r., dopisana została modlitwa Konrada, scena z Hestią i jej poetycki komentarz. Porównanie pierwodruku utworu z rękopisami dramaturga wskazuje również, że spora odległość czasowa dzieli powstania pisanych prozą uwag scenicznych od poetyckich komentarzy. Większa część tych ostatnich znajdowała się w materiałach rękopiśmiennych, które zawierały kilka uwag prozą w brzmieniu innym od utrwalonego w druku. Na przykład, w pierwotnym rękopisie aktu III występowała bardzo mała liczba uwag scenicznych pisanych prozą, znanych potem z pierwszego wydania dramatu. Natomiast istniała znaczna część komentarzy poetyckich, wierszowane opisy przestrzeni scenicznej, ruchu na scenie, sytuacji, które często ujawniały odautorską ocenę postaci i interpretację akcji.<sup>1</sup> Ten typ komentarzy poetyckich stał się charakterystyczny dla twórczości Wyspiańskiego około r. 1901 i zdaniem badaczy był przejawem tendencji do rewaloryzacji poetyckiego słowa, jako podstawowego przekaznika sfery sensów.<sup>2</sup>

Didaskalia wierszowane pełnią podwójną funkcję: zawierają zarówno wskazówki inscenizacyjne, jak i interpretację treści w nich zawartej. Ta

<sup>1</sup> L. Płoszewski: *Uwagi o tekście* [w:] S. Wyspiański: *Dzieła zebrane*, Kraków 1959, s. 196—198.

<sup>2</sup> A. Okońska: *Scenografia Wyspiańskiego*, Wrocław 1961, s. 54, 261—265.

ostatnia ich funkcja przeważa. Poetyckie opisy przestrzeni scenicznej, informacje dotyczące czasu dziania się poszczególnych scen, prezentacja osób dramatu posiadają podstawowe znaczenie, jako wykładnik sensów ideo-artystycznych *Wyzwolenia*.

Natomiast ciężar praktycznych wskazówek inscenizacyjnych przeniesiony został na didaskalia prozaiczne, służące reżyserowi jako wskazówki w czasie przygotowywania prapremierowej inscenizacji *Wyzwolenia* w teatrze krakowskim. Objaśnienia sceniczne, tego rodzaju dopisywał Wyspiański przeważnie znacznie później, podczas druku utworu w 1902—1903 r. i w czasie korekty. W korektach powiększył zapis uwag prozą, a w akcie II dopisał dwuwiersze po wypowiedziach poszczególnych Masek.

Tok pracy Wyspiańskiego nad dramatem uprawnia, jak się wydaje, do wysnucia dwóch wniosków: po pierwsze, że sceny dopisane w ostatecznej redakcji utworu podyktowane zostały troską o wyklarowanie sfery znaczeń ideowych dramatu, a zatem powinny odgrywać poważną rolę przy jego interpretacji; po drugie, że poeta rozbudowując komentarze poetyckie nie zrezygnował z pragnienia dokonania autorskiej adaptacji *Wyzwolenia* do potrzeb realizacji teatralnej i z wyraźnego sprecyzowania wizji scenicznej, mającej stanowić istotny wykładnik ideowego sensu utworu.

Praca niniejsza zmierza do wskazania, jakie sugestie interpretacyjne wynikają z rozważań nad wpisaniem w tekst dramatu scenicznym kształtem *Wyzwolenia*. Sądzę, że dostarczy ona pewnej liczby argumentów w toczącej się już od dziesięcioleci dyskusji na temat ideowych treści tego utworu. Do problemów dotychczas kontrowersyjnych należą przede wszystkim pytania o rozumienie przez Wyspiańskiego związku między sztuką a życiem, oraz o źródła klęski Konrada. Problem „sztuka a życie” został w *Wyzwoleniu* przełożony na analizę relacji między teatrem a życiem. Rozwiązanie tego układu zależy od rezultatu artystycznego eksperymentu Konrada, od tego, czy — jak to trafnie nazwała Lempicka — „seans sztuki” stanie się przełomem w życiu jego uczestników, czy przybierze kształt „seansu wyzwolenczego”.<sup>5</sup>

*Wyzwolenie* jest szczególnym typem utworu, w którym dyskusja na temat nowoczesnej wizji scenicznej, będącej dla Wyspiańskiego istotnym czynnikiem w walce o „nowy teatr” wykracza daleko poza zakres programu estetycznego. „Metateatralna” struktura dramatu odgrywa w utworze funkcję kluczową, nierównie chyba donioślejszą i ściślej związaną ze sferą jego zasadniczych sensów niż w większości „metasztuk”. Tematem „metasztuk” jest najczęściej dyskusja dotycząca istoty teatru; fabuła przedstawiona w nich zostaje uteatralizowana, a postacie wiodące tych

<sup>5</sup> Wstęp jej [w:] S. Wyspiański: *Wyzwolenie*, opracowała A. Lempicka, BN. S. II, nr 200, s. 15.

sztuk, obdarzone są świadomością dramatopisarza, reżysera czy scenarzysty. Autor „metaszuk” prawie zawsze ujawnia występowanie sprzeczności między suwerennymi prawami wyobraźni autorskiej a autonomicznymi prawidłowościami konstrukcji dramatycznej, skonwencjonalizowanymi regułami dramatów. Świat fikcyjny, przedstawiony w „metaszukach” może stawiać opór swemu twórcy, wymykać się spod jego kontroli, gdyż rządzi nim swoiste prawa. Twórcą pojęć: „metateatr”, „metaszuka” był Lionel Abel, który przeciwstawił je uznanym już za anachroniczne na gruncie współczesności terminom arystotelesowskim, takim jak tragedia, teatr itp. Zdaniem Abela podstawowa różnica między tragedią a „metaszuką” tkwi w odrzuceniu przez tę ostatnią transcendentnego porządku świata i w akceptacji zasady ciągłej improwizacji człowieka w sferze projekcji własnego losu.

Tradycja „metaszuk” sięga w ujęciu tego teoretyka teatru daleko w przeszłość. Zalicza on do niej dramaty Szekspira, jak np.: *Sen nocy letniej*, *Hamlet*, *Miarka za miarkę*, *Burza*, oraz innych dramatopisarzy, np. *Życie snem* Calderona, *Świętoszka* Moliere, *Świętą Joannę* Shawa czy *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* Pirandella. Wśród współczesnych zachodnio-europejskich realizatorów idei „metateatru” znaleźli się: Beckett, Brecht, Ionesco, Genet, Anouilh.<sup>4</sup>

Przyjmując wyżej wymienione kryteria klasyfikacji utworów, do polskich twórców „metaszuk” zaliczyć by zatem należało między innymi: Krasińskiego, Norwida, S. I. Witkiewicza, Szaniawskiego, Różewicza, Bryla.

Problematyka „metateatralna” zajmuje poważne miejsce w poglądach Wyspiańskiego, zwłaszcza w tych momentach, w których podkreślał on konieczność rozwiązania kwestii „literatury sztuki” i „sztuki literatury”, oraz wyjaśnienia relacji między fikcją artystyczną a światem realnym. Zainteresowanie Wyspiańskiego „teatrem w teatrze” wiąże się ze studiami nad twórczością Szekspira. Przedstawiciel teatru elżbietańskiego, zwłaszcza w *Hamlecie* ukazał sytuację „podwójnego teatru” wprowadzając spektakl wewnętrzny — odgrywaną przez trupę aktorską scenę zabójstwa Gonzagi — będącą aluzją do śmierci ojca bohatera. Spektakl zostaje przerwany wskutek ingerencji postaci „sztuki zewnętrznej”, które brały bezpośredni lub pośredni udział w morderstwie króla duńskiego. Przy użyciu techniki „teatru w teatrze” nastąpiło w *Hamlecie* rozpoznanie, epifania — objawienie prawdy o bohaterze, innych ludziach, świecie.

Przyjęcie wyżej opisanej koncepcji dramaturgicznej umożliwiło autorowi (poza ukazaniem jednostkowym losów bohatera) odsłonięcie mechanizmów rządzących społeczeństwem duńskim. Sceny teatralne nawiązują

<sup>4</sup> Skrócona recenzja pracy Lionela Abela: *Metatheatre*, przedrukowana z „Saturday Review” z IV 1963 r. [w:] „Dialog”, kronika, 7 VII 1963, s. 114—115.

do ceremonii państwowych, obrzędów religijnych, przeżyć egzystencjalnych i stanowią aluzję do bieżącej sytuacji politycznej, społecznej, obyczajowej kraju. Teatr elżbietański był najbliższy „teatrowi zwierciadłu” i „theatrum mundi”. Szekspir rozważał problem związku między życiem a teatrem, światem a sceną, oraz starał się odpowiedzieć na pytanie: Kto jest reżyserem i kim są aktorzy „Teatru świata”? Jak twierdzi Wyspiański w rozprawie o *Hamlecie* scena powinna:

[...] służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie jej własne rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno.<sup>5</sup>

Problematyka moralna i filozoficzna dramatu ukazywana jest z punktu widzenia poszczególnych osób. Dlatego występuje w tym utworze ciągła zmienność perspektywy określanej z pozycji bohaterów i ze względu na charakter wątku fabularnego.<sup>6</sup>

*Hamlet* jest „zwierciadłem” ponieważ obdarzony został świadomością przekraczającą wiedzę pozostałych osób dramatu. Jako reżyser wewnętrznego spektaklu łączył poglądy, punkty widzenia postaci w pełny obraz świata. *Homlet* odniósł zwycięstwo połowiczne, większe jednak niż bohater *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, ponieważ dokonał odrodzenia moralnego „publiczności” oglądającej sztukę. Przeciwnicy *Hamleta* w czasie trwania „sztuki wewnętrznej” oczyścili się psychicznie. W przeżyciu teatralnym zdobyli doświadczenie realne, przeciwnie niż oglądająca przedstawienie w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego „publiczność polska”.

Pomysł „teatru w teatrze” zrealizowany po raz pierwszy w twórczości Wyspiańskiego w *Wyzwoleniu*, świadczy wyraźnie, że jest ono szczególnym typem dramatu przyznającego problematyce narodowej i politycznej równorzędną rolę z dyskusją artystyczną na temat kształtu scenicznego i treści ideowych „nowego teatru”. *Wyzwolenie* jest więc z tego przede wszystkim powodu „metaszuką”, a problematyka „metateatralna” jest *implicite* założona przez autora w tekście utworu. Świadczy o tym, chociażby specyficzna, a niezwykła na tle poprzedzającej *Wyzwolenie* tradycji dramaturgicznej, konstrukcja czasu i miejsca akcji.

W didaskaliach aktu I opisana została wizja sceny, pochodząca z koncepcji „Teatru Gromnego”:

Wielka scena otworem,  
przestrzeń wokół ogromna.  
(Akt I, w. 4—5)<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Opracowanie dramatyczno-sceniczne utworu Szekspira *Hamlet*. S. Wyspiański: *Dzieła zebrane*. T. *Hamlet*, Kraków 1961, s. 46, w. 1092—1094.

<sup>6</sup> F. Fergusson: *Hamlet, król wicz duński. Analogia działania* [w:] *Sztuka interpretacji*, t. I, Wybór i opracowanie H. Markiewicza, Wrocław 1971, s. 12.

<sup>7</sup> W nawiasach pod cytatami podana jest numeracja aktów i wierszy według wydania S. Wyspiański: *Wyzwolenie*, opracowała A. Lempicka. BN. S. II, nr 200.

W podtytule utworu zawarta jest informacja mówiąca o tym, że wydarzenia dramatyczne rozgrywają się na scenie teatru krakowskiego. Wyspiański w I akcie *Wyzwolenia* ukazał pustą scenę antycypując tendencje stylu futurystycznego w scenografii oraz dając wyraz zainteresowaniu dla zjawiska materializacji teatru, eksponowanego przez konstruktywizm teatralny w tym samym czasie, w którym uczyniła to Wielka Reforma Teatralna. Jednocześnie jednak każdy z „chwytów” obnażających proces inscenizacji „sztuki Konrada” i przebieg montowania widowiska teatralnego, służy ujawnianiu sensów daleko wykraczających poza dążenie do zmanifestowania „teatralności”. Obecność robotników na odsłoniętej, pozbawionej dekoracji scenie teatru krakowskiego służy nie tylko podkreśleniu umowności świata scenicznego. Pełnią oni również funkcję symboliczną, rozkuwając Konrada z kajdan umożliwiają mu działanie. W zamierzeniu autora wiążą oni kwestię „budowania” i „burzenia” teatru z szerszą problematyką społeczną; są sygnałami poglądów Wyspiańskiego na temat roli artysty i mas w procesie historycznym. To samo należy powiedzieć o charakterze dekoracji ustawianych z polecenia bohatera:

Hej! tu stawcie kolumny, te tutaj posągi,  
Dalej, przynieście ścianę — ty mi śpiewaj  
hymnus triumfu, a ty pieśń żałoby.  
Dalej! ustawić bohaterów groby,  
pomniki: Beratyński — rycerz, rycerz Kmita.  
Umocujcie je silnie, poprzystawiać drągi,  
przyśrubować — ha Sołtyk, a tutaj część sali,  
jakby sala sejmowa — stół do kart, gra w kości.

(Akt I, w. 255—262)

Scenografia I aktu *Wyzwolenia* tworzyła więc przestrzeń symbolizującą zarazem teatr, katedrę wawelską i salę sejmową. Szczególnie znacząca jest jednak selekcja dekoracji, rekwizytów mających sugerować charakter teatralnej przestrzeni. Z wnętrza Katedry wybrane zostały elementy nie wiążące się z kultem religijnym, lecz patriotycznym, a więc pomniki i groby bohaterów. Z symbolem Wawelu w wyobraźni i twórczości Wyspiańskiego łączyła się majestatyczno-dramatyczna wizja przeszłości Polski. Przebieg wydarzeń dramatu miał ukazać, że katedra wawelska była zabytkiem sakralnym, łączącym na równi takie wartości jak świętość i wiara z fałszem, obłudą, pozorami wielkości. Podziemia wawelskie były zarówno symbolem kultu „czystego bohaterstwa”, jak też miejscem schronienia szkodliwej, nieaktualnej poezji romantycznej. Wawel w *Wyzwoleniu* symbolizował zarówno świetną przeszłość ojczyzny, jak i nędzę współczesnej rzeczywistości politycznej. „Syntetyczne” połączenie katedry wawelskiej z salą sejmową było również formą aluzji

do szkodliwości sakralizacji polityki. Wprowadzenie rozważań o sytuacji narodu do miejsca, w którym obrzęd zastępował myśl, symbolizowało odurzenie umysłów Polaków romantyczną i neoromantyczną „poezją grobową”. Natomiast ustawienie symbolicznego stołu do gry w karty w sali sejmowej było przejawem brutalnej desakralizacji zabytku świętego, łączyło się z krytyką szlachty i zjawiskiem „kupczenia” losami kraju od I rozbioru Polski do chwili obecnej. W *Akropolis* Wyspiańskiego wizja Katedry wawelskiej stanowiła element misterium, przeciwnie niż w *Wyzwoleniu*, w którym pełniła funkcję polemiczną i ambiwalentną. Wątką akcja widowiska „Polska współczesna” toczy się całkowicie w rzeczywistości umownej, której charakter skonkretyzowany został w przyjęciu koncepcji „teatru w teatrze”, w sposobie organizowania spektaklu, jak i w wypowiedzi Hołysza:

Gram jako. — takos̄ swoją rolę,  
choć nie wiem, jak to skończy się.

(Akt I, w. 471—472)

Postacie występujące w widowisku „Polska współczesna” skonstruowane były przede wszystkim jako role teatralne; zaś przez swe funkcje w warstwie ideowej dramatu, stanowić miały przykłady najbardziej niebezpiecznych wad narodowych Polaków.

Podkreśleniu teatralności „sztuki Konrada” służą dwa typy postaci: pierwszy — do którego należą postacie związane z teatrem instytucjonalnie, jak na przykład Reżyser, Stary Aktor, i częściowo przynajmniej (o czym będzie mowa dalej) Muza; i drugi — do którego można zaliczyć prawie wszystkie postacie występujące w widowisku „Polska współczesna”, skonstruowane ostentacyjnie jako role teatralne. O tym, że są one elementami wizji scenicznej reżysera, świadczy przejęcie przez nich funkcji wyznaczonych albo wypowiedzią Konrada (którą potraktować można jako skrótowy scenariusz projektowanej przez niego komedii dell'arte), albo propozycjami Muzy. Do tej kategorii zaliczyć należy wszystkich przewodników grup społecznych, jak na przykład: Karmazyna, Hołysza, Prezesa, Przodownika, Kaznodzieję, Prymasa, Mówcę, oraz indywidualnych reprezentantów ideałów społeczeństwa, takich jak: Ojciec, Syn, Starzec z Córkami. Poza Konradem także Muza jako reprezentantka „starego teatru” narodowego, przedstawia tradycyjny repertuar *emploi* środków i treści scenicznych. Z inspiracji Muzy powstała między innymi postać Harfiarki. Postacie — role poza swą funkcją dramatyczną w ramach spektaklu symbolizują negatywne zjawiska polskiej rzeczywistości polityczno-społecznej. Mogą być one również traktowane jako figury przeniesione z szopki satyrycznej lub groteski politycznej, pełnią funkcje persyfladowe w odniesieniu do aktualnej sytuacji narodowej. Kostiumy ich mają funkcję dwojaką: konkretyzują status społeczny i kulturowy ich

nosiciele, są teatralnymi symbolami pychy, próżności, patriotycznej samoułudy Polaków, ale stanowią też estetyczny element wizji teatralnej:

Żupany bierzcie, delije, kontusze,  
Znoście mi lite pasy, krzywce, karabele,  
chłopskie gunie, sukmany, trzosi. Tłum w kościele!  
Niech w oczy biją kolory jaskrawe,  
niechaj rażą, jak słońce — Wstąg, wstążek, okrasy.  
Niechaj ich ujrzą razem, jakby w złote czasy.

— — — — —  
Wy wszyscy! — stróście, stróście się w ornaty,  
w ornamenta, złotogłów, we świąteczne szaty...

(Akt I, w. 273—278, 284—285)

Obraz „Polska współczesna” skomponowany został wielofigurowo, postaci były ukostiumowane i zorganizowane na wzór wizji malarstwa historycznego Matejki. Wybór skojarzeń scenograficznych w analizowanej części dramatu oraz w przeważającej części aktu III jest zdeterminowany specyficznym widzeniem historii Polski według wskazań „romantycznego realizmu”, którego satyrycznej krytyki dokonał Wyspiański w *Wyzwoleniu*. W malarstwie Matejki historię stanowiła suma przeszłości i współczesności. Celem zastosowania przez dramaturga romantycznej dekoratywności w ukształtowaniu obrazu scenicznego, zgodnie z założeniami techniki persyflażowej, było podkreślenie jałowości, paseizmu, tradycjonalizmu we współczesnym życiu politycznym.

Jedną z postaci symbolicznych w akcie I, która posiada kostium nie odwołujący się ani do realiów obyczajowych, ani do ikonografii matejkowskiej, lecz będący kreacją oryginalną, jest Samotnik. Znaczna część opisu postaci jest przekładem bliskich jej treści intelektualnych na symbol kostiumu:

Włoką się za nim dziwne płaszczce  
Ze starych kronik, które czytał,  
z orłów wypchanych pakułami,  
z broszur, gdzie jaką myśl zachwytał,  
z strzęp szalów, niegdyś były nowe,  
były purpura, jedwab, złoto.

(Akt I, sc. 10, w. 834—839)

Stosując obrazową charakterystykę Wyspiański zarzuca postaci odierwanie się od życia i zamknięcie w metafizycznym świecie grobów. Samotnik był symbolem skrajnie indywidualistycznego mistycyzmu, co było sygnalizowane w didaskaliach w sposób utrudniający wizualną realizację sugestii autorskich:

Ni młoda jego twarz, ni stara,  
— — — — —  
zakłętą w twarzy jedna wiara:  
Iksjon wpleciony w męczarni koło.

(Akt I, sc. 10, w. 823, 825—826)



Charakter symboliczny ma także relatywizacja zewnętrznego wyglądu i kostiumu postaci, uzależnienie jej bądź od subiektywnych wrażeń partnerów (co widoczne jest na przykład w kreacji Harfiarki), bądź też poprzez ironiczny kontrast między treściami komentarza poetyckiego a autocharakterystyką postaci — tak skonstruowana jest rola Samotnika. W tekście brak na przykład obiektywnej wizji postaci Harfiarki. Ona sama swój obraz konstruowała z tych elementów wizualnych, które podkreślać miały jej charakter uwodzicielki. Kostium sugerowany przez jej wypowiedź i reakcje partnerów, miał łączyć cechy strojnej szaty i lachmanów i stanowić aluzję zarówno do postaci Dziewicy z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, jak *Lilli Wenedy* z dramatu Słowackiego. Przybranie lachmanów i „stroju pychy” nie stanowiło opozycji piekielnej świetności i ludowej zgrzebności. Lachman i węże — to rekwizyty stroju kapłańskiego, które mogą nas uprawniać do umieszczenia postaci wśród symboli poezji romantycznej. W kreacji Harfiarki znajduje uzasadnienie ambiwalencja uczuć i ocen, wyrażonych przez Ojca i Syna. Pierwszy z nich interpretuje ją, jako postać z dramatu Krasińskiego, która jest symbolem pychy, fałszywej literatury. W odczuciu Syna Harfiarka obrazuje prawdziwą poezję.

Generalna zasada konstrukcyjna przestrzeni teatralnej obrazów scenicznych, postaci I i III aktu *Wyzwolenia*, jest analogiczna. Dekoracja wymienionych aktów dramatu jest niemal identyczna. W akcie III poszerzona została jedynie przestrzeń sceniczna przez włączenie głębi sceny do gry, podziemi Wawelu ewokujących przestrzeń grobów królewskich i pełniących funkcję aluzyjną. Poszerzenie przestrzeni teatralnej „roztopiło” i „zawiesiło” jej konkretność, wzmogło wrażenie poetyczności. Taka konstrukcja przestrzeni scenicznej była potrzebna do ukazania ataku Geniusza i zwycięstwa Konrada.

Druga część aktu III pełniła funkcję zbliżoną do początków aktu I, ukazywała proces demontowania spektaklu, co wyrażone zostało w scenie rozcharakteryzowania się aktorów i składania dekoracji:

Wszyscy inni wychodzą z ról,  
choć pozostają w kostiumach,  
rozbierają dekoracje z płótna,  
odstawiają je w kąty.  
Rozświetlone znów pełne rampy,  
pełne światło pada na scenę.

(Akt III, w. 512—517)

Geneza techniki teatralnej I i III aktu *Wyzwolenia* wywodzi się z tradycji operowej, a jej wyznacznikami w akcie I są między innymi balet, animizacja posągów, emblematyczność postaci.

Operowość pełni w analizowanym utworze inne funkcje niż we wczesnych dramatach Wyspiańskiego. Nie jest zaakceptowanym w pełni środ-

kiem „syntezy sztuk”, lecz narzędziem demaskacji sposobów oddziaływania na publiczność tradycji teatralnej.

W *Wyzwoleniu* czas sceniczny jest drugim poza przestrzenią elementem podkreślającym umowność świata przedstawionego. Badaczy twórczości Wyspiańskiego uderzała dwoistość czasu występującego w utworze. Czas zdarzeń I i III aktu dramatu jest przede wszystkim realnym miernikiem trwania spektaktu na scenie teatru krakowskiego, w którym była inscenizowana „wewnętrzna sztuka” Konrada i Muzy. Również istotne są jego funkcje symboliczne. Początek dramatycznego działania się został dokładnie osadzony w realnym czasie krakowskiego życia teatralnego:

Gdzieś przed siódmą wieczorem,  
kościół kończył nieszporem,  
bram teatru ledwo uchylono...

-----  
jeszcze gazu i ramp nie świecono...

(Akt I, w. 1—3, 6)

Powyższy tekst sygnalizuje, że wspomniany czas jest zarazem „świętym czasem sztuki” będącym niejako kontynuacją czasu nabożeństwa. Konrad żąda od robotników jednocześnie dółśownej i symbolicznej „służby jednej godziny”. Czas akcji widowiska „Polska współczesna” jest syntetyczny. Seans teatralny ukazuje obraz:

„[...] poddany podwójnej generalizacji: czasu i przestrzeni; wszystko co dzieje się w *Wyzwoleniu*, dzieje się na scenie krakowskiego teatru w tym samym czasie, w jakim toczy się dramat. Chodzi o Polskę równoczesną *Wyzwoleniu* i przynajmniej rok 1902 (rok powstania utworu) jako czas aktualny panoramy nie ulega dyskusji. Wizerunek współczesności skreślony został jednak w widowisku w liniach tak generalnych, że obejmuje zarazem dziesięciolecie. Jest to aktualność *status quo* utrwalonego po klęsce ostatniego powstania i przeciągającego się dla Polski beznadziejnie w rozpoczynający się wiek XX.”<sup>8</sup>

W wierszowanym posłowniu dramatu autor antycypuje dalszy los Konrada oraz nadejście czasu politycznego i społecznego wyzwolenia, co nadaje sztuce charakter struktury otwartej:

Gdy szary świt uchyli bram,  
gdy pękną bram zapory, kraty,  
Gdy Eos różanowłosa,  
na niebios wystąpi skłon,

-----  
w kościele zaczną się roraty —  
znajdzie się ktoś, co przyjdzie tam  
z kluczami  
(może wyrobnik, dziewczka bosa)  
i pierwszy uchyli wrot, —  
wtedy  
Konrad-Erynnis z Eryniami

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 47.

wybieży w świat,  
jako ten wasz czterdziesty czwarty,  
w naród wołając  
WIĘZY RWIJ!!!  
(Akt III, w. 767—770, 773—779, 782, 788—790)

Symboliczność czasu spektaklu podkreśla również wypowiedź Konrada:

Minęły moje trzy godziny  
w tej pustce — oto mija godzina przestrogi.  
(Akt III, w. 651—652)

Omówione powyżej, najważniejsze wyznaczniki „metateatralnej” struktury *Wyzwolenia*, realizujące się w akcie I i III, były wyraźnie dostrzeżone przez badaczy. Narzuciły one sugestię, że całość dramatu łącznie z aktem II utrzymana została w konwencji „teatru w teatrze”. Przy tym wspólnym założeniu, przyjmującym, że płaszczyzna „spektaklu Konrada” jest właściwym i jedynym terenem działania bohatera, występowały jednak różnice we wnioskach interpretacyjnych.

Niektórzy badacze dramaturgii Wyspiańskiego głosili pogląd, że działanie Konrada zawężone wyłącznie do walki i zwycięstwa na płaszczyźnie sztuki, stało się przyczyną klęski ideowej bohatera.<sup>9</sup> Inni interpretatorzy idei analizowanego dramatu sądzą, że choć Konrad nie wyzwolił się z kręgu oddziaływania teatru, to w świadomości przeżywał konflikt między ideałami sztuki a potrzebami żywymi.<sup>10</sup> Niektórzy z nich uważają, że było to konsekwencją sprzeczności ukrytych w romantycznej koncepcji „arty-sty-wieszca” oraz nierozstrzygniętych do końca w Młodej Polsce sporów na temat roli pisarza w społeczeństwie.<sup>11</sup> W zasadzie, w poglądach tradycyjnych interpretatorów *Wyzwolenia* przeważa teza, że głównego bohatera należy obciążyć winą za klęskę poniesioną w dziedzinie walki o nową sztukę i nową ideologię narodową.<sup>12</sup>

A. Łempicka reprezentuje odmienny pogląd. Uważa ona, że „filozofia znikomości sztuki” i tragizm wyboru przez Konrada teatru jako pola działania zostały przeakcentowane w interpretacji ideowo-artystycznej utworu. Jej zdaniem klęska bohatera nie stanowiła rezultatu nietrafnego wyboru terenu działania, lecz przede wszystkim była zdeterminowana przez warunki polityczno-społeczne, w których Konrad głosił swoje poglądy. Wspomniana badaczka nazywa los Konrada „dramatem niespełnienia” i wyjaśnia, że jej zdaniem był on spowodowany niemożliwością porozu-

<sup>9</sup> C. Backvis: *Dramat narodowy Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3—4, lub J. Kotarbiński: *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1909.

<sup>10</sup> A. Grzymała-Siedlecki: *O twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1970, s. 128.

<sup>11</sup> T. Sinko: *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922, s. 183.

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 188.

mienia się artyści ze współczesnym społeczeństwem i niezdolnością uczestników spektaklu do przeżycia jego terapeutycznego, wyzwolenczego działania. Uważa ona, że Konrad świadomie organizuje „lekcję sztuki”, by dokonać osądu postępowania „publiczności społeczeństwa polskiego” i udowodnić, że nie jest ono zdolne do wzięcia udziału w procesie przekształcania polskiej świadomości indywidualnej i zbiorowej.<sup>13</sup>

Przez wielu krytyków moment zagaśnięcia płonącej pochodni był uważany za kluczowy argument przemawiający za porażką ideową Konrada. Lempicka jest nieufna wobec tezy o winie głównego bohatera. Sądzi, iż „popelnił on zbrodnię tylko jedną — na sobie — odrzucając własną wolność, gdyż znaczenie pochodni skłonna jest zawęzić do symbolu „duszy wolnej”.<sup>14</sup> Sądzi, że płonąca pochodnia pełniła jedynie funkcję drugorzędną, a jej zagaśnięcie było wyłącznie symbolem złowróżbnym, zapowiadającym osobistą klęskę bohatera. Podobnie interpretuje końcową scenę dramatu, widząc w niej ilustrację przekonania o możliwości decydującego wpływu sztuki na życie — ma ona być wołaniem, by usłyszano Konrada:

Usuńcie żelazną zaporę, jaką wzniesiście między sztuką a rzeczywistością. Usłuchajcie wezwania poety, którego ogłosiliście prorokiem. Niech dokona się wyzwolenie — sztuki, narodu, ojczyzny.<sup>15</sup>

Prace Lempickiej analizujące dramaturgię Wyspiańskiego należy uznać za najbardziej dociekliwe w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Wyjaśniają one wiele skomplikowanych problemów. Niezmiernie odkrywcze są na przykład uwagi o konstrukcji obrazu scenicznego na wzór poetyckiej metafory, o funkcji Eryni i o sensie nazwania Konrada — „Erynnisem”; przekonywające są wyjaśnienia społecznej reprezentatywności poszczególnych przedstawicieli „Polski współczesnej”. Niemniej w swojej pracy próbuje polemizować z generalnym założeniem badaczki, która neguje tezę, iż struktura tego dramatu ujawnia niewystarczalność wyzwolenia przez sztukę dla politycznego wyzwolenia narodu. Lempicka słusznie uważa, że autor dramatu zarysował jak gdyby trzy rodzaje wyzwolenia: 1 — wyzwolenie Polski z niewoli politycznej, 2 — wyzwolenie narodu z bezwładności ducha i woli, 3 — wyzwolenie sztuki.

Wyzwolenie sztuki stanowić ma stadium wstępne, pierwszy etap wyzwolenia ogólnonarodowego. Fazy te nie są jednak — zdaniem Lempickiej — zhierarchizowane, lecz postawiony został między nimi znak równości. Wydaje się jednak, że „seans sztuki” jest w *Wyzwoleniu* wprawdzie jedną z koniecznych, praktycznych form przekształcania świadomości indywidualnej i narodowej społeczeństwa, stanowić ma jednak dopiero wstęp do wyzwolenia ogólnonarodowego. Hasło „wyzwolenie sztuki” do-

<sup>13</sup> Lempicka: *op. cit.*, s. 34.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 30.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 34.

minujące w estetyce młodopolskiej było przez Wyspiańskiego rozumiane znacznie głębiej. Zgodnie z poglądami autora *Wyzwolenia*, nowatorstwo artystyczne sztuki miało inicjować działanie polityczne, stanowić impuls wytwarzający w wyobraźni i intelekcie odbiorców pragnienia czynu. Nie było czynnikiem zastępującym działanie w sferze rzeczywistości praktycznej.

Dodatkowym argumentem może tu być funkcja przedstawienia teatralnego występująca znacznie później w *Nocy listopadowej*. W wyżej wymienionym dramacie miała ona kluczowe znaczenie dla zrozumienia metaforycznych treści utworu. Wyjaśnienia celowości użycia tej konstrukcji umożliwia właściwą interpretację sensów ideowo-artystycznych dramatu. Wprowadzając do sztuki „Teatr Rozmaitości” (V scena *Nocy listopadowej*) dokonał Wyspiański półobrotu sceny, na której toczy się równocześnie akcja wodewilu oraz improwizowanej sztuki Satyrów odsłaniając w ten sposób kulisy teatru, w którym rozgrywały się wydarzenia. W *Nocy listopadowej* Satyry organizujące przedstawienie obdarzone są nadświadomością pozwalającą przeniknąć przyszłość, odsłonić zagadki losu narodu, ale i wyzyskać sztukę teatralną dla ingerencji w problemy rzeczywistości historycznej. Sojusz teatru i sił społecznych podejmujących działanie wyzwolenicze podkreśla zakończenie tej partii dramatu, gdy do teatru wchodzi oficerowie z wieścią o rozpoczęciu walki, a Nike Napoleonidów podejmuje dialog z generałem Chłopickim na temat przyszłości ruchu powstańczego.

Moc sztuki jest w *Wyzwoleniu* mniejsza, niż w *Nocy listopadowej*. Opowiadając się za niewystarczalnością działania w sztuce do wyzwolenia narodowego Polaków, jako najważniejszym sensie *Wyzwolenia*, chciałabym powołać się — zgodnie z zasadniczą tematyką mojego szkicu — na argumenty wynikające z analizy wizji scenicznej aktu II, ale pragnę również odwołać się i do tekstu dramatycznego — do sceny z Hestią. Jak już zaznaczyłam na początku, ma ona znaczenie doniosłe także i dlatego, że czas jej napisania wskazuje, iż Wyspiańskiemu wydało się konieczne wprowadzenie jej do utworu po pewnej przerwie czasowej, celem silniejszego podkreślenia sensów ideowych dramatu.

Lempicka oparła swoje wnioski o decydującym znaczeniu wyzwolenia sztuki na analizie rozmowy bohatera z Maskami. Rozważania jej w bardzo subtelny sposób zwróciły uwagę na szereg deklaracji Konrada, że wyodrębnił on „fałsz poezji” utożsamianej z tradycją romantyczną, która idealizuje moralną wartość cierpień narodu i uzależnia jego wyzwolenie od osiągnięcia przez Polskę stanu świętości, od „prawdy sztuki”, której logika jest tożsama z prawami życia. Trudno się jednak zgodzić z niektórymi wnioskami autorki, dotyczącymi II aktu. Uważa ona, na przy-

kład, że wypowiedzi Konrada układają się w jeden system spójny i niepodważalny i że można minimalizować wagę zdań przeciwstawnych, bądź uznać je za przejawy tylko chwilowych wątpliwości bohatera.

Dla interpretacji całego aktu II *Wyzwolenia* szczególnie ważna jest analiza jego koncepcji scenicznej. W badaniu stopnia asertywności różnorodnych, niejednokrotnie pozornie zbijających się kwestii Konrada, pomocą może rozważanie jego taktyki zachowania się w polemice z Maskami, dającej się odczytać także w wizji scenicznej, w sposobie organizowania gestyki i ruchu postaci, ujawniających kulminacyjne momenty dyskusji, wypunktowujących najdonioślejsze sformułowania ideowe dramatu. Znaczenie trzech najistotniejszych momentów w dyskusji bohatera z Maskami zostało podkreślone gestyką i ruchem scenicznym. Te trzy wypowiedzi Konrada posiadają moc przepędzenia ze sceny osaczającego go tłumu przeciwników: pierwsza to rozpoczynające dialog oskarżenie o warcholstwo i szkoderzenie interesom narodowym; druga — kończąca scenę wypowiedź o zastosowanej przez bohatera postawie polemicznej, prowokującej antagonistów do pełnego ujawniania swych poglądów, a tym samym do samozagłady (metaforyczna opowieść o misie cynowej wabiącej owady); trzecia — następująca po wybitych wersalikami słowach: „SZTUKA MI NIE WYSTARCZA”, wypowiedź sugerująca, że „milczenie jest złotem”, poparta gestem położenia palca na ustach. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem symulacji, udawania.

Tak więc sceniczna wizja zachowań postaci służy zweryfikowaniu wyrażonych w dialogu poglądów Konrada. Ukazuje, jakie kwestie podyktowane zostały zamiarem prowokowania przeciwnika, a jakie były sygnałami wewnętrznej krystalizacji jego poglądów i wyrażały prawdę najistotniejszą, którą należało ukryć przed wrogami. Konrad ocenia partnerów i przeciwników w wypowiedziach słownych, negatywny klimat stwarzają też wokół Masek sformułowania zawarte w uwagach scenicznych, natomiast ocena i interpretacja zachowania się Konrada, wobec odmówienia autorytetu moralnego większości jego partnerów, wynikać musi w poważnym stopniu ze scenicznego ukształtowania postaci i z analizy wizji scenicznej, która jest w dramacie płaszczyzną bezpośredniego ujawniania się wpisanego w dzieło autora. Gestyka i ruch sceniczny Konrada w scenie z Maskami są to — jak zaznaczyłam — elementy wprowadzone w momencie ostatecznego przygotowywania dramatu do druku i zdają się służyć usceniczeniu aktu wyjątkowo mało dramatycznego. Gestyka służy również charakterystyce Masek, jako personifikacji postaw ideowo-politycznych i społeczno-artystycznych. Podkreśla ich chytrą, obłudną, agresywność. Ich sposób zachowania się pozwala je także porównać do kukieł, lalek. Maski są bardzo często charakteryzowane fragmentarycznie, z po-

minięciem kształtów postaci, gdyż służą krytyce postaw ogólnonarodowych. Dokładniej została opisana ich mimika, gesty, ruchy:

Są Masek twarze młode, stare,  
pomięte rysą zmarszczków krętą;  
gdy taką wdzije kto maskarę,  
poznać, że larwy dźwiga pęto.  
Lecz nie znać nigdy w takiej twarzy,  
co w myślach skrycie człowiek waży.

(Akt II, w. 23—28)

Maski poruszają oczami, robią miny, wykonują upozowane gesty. Są „gniewne”, „smutne”, „bałamutne”:

Przepadła;  
Znikła, już ci nowa kroczy  
i wylupiaste zwraca oczy.

(Akt II, Maska 12)

Ruch ich jest probierzem teatralności, oznaczającej sztuczność:

Weszły, ruch każdy jego ważą.  
Za jego gestem się pochyla...

(Akt II, Maska 22)

Ich sposób poruszania się został zrytmizowany oraz zdeterminowany przestrzenią sceniczną. Biegały wzdłuż bocznych kulis, wynurzały się z mroku, zapadały pod podłogę, znikaly za „węgarem”:

Kiedy kurtyna się odsłania,  
Razem z nim wszyscy tłumnie wchodzą,  
i on je mową swą przegania,  
gdy drogę jemu chórem grodzą.

(Akt II, w. 39—43)

Konrad posiada wyższą świadomość niż one, dlatego może nad nimi panować, chłoszcze je, nazywa warchołami. Bohater *Wyzwolenia* podczas dyskusji z Maskami posługuje się gestyką podporządkowaną idei i inteligencji. Wyspiański w *Studium o Hamlecie* stworzył koncepcję postaci „tragedii ducha” działających zgodnie z przeznaczeniem, rozwijających świadomość głównie pod wpływem inteligencji i woli:

A dorosłym do czynu jest się —gdy się czuje,  
że się istotnie wyżej stoi nad innymi.<sup>16</sup>

Inteligencja Hamleta doskonalila myśl „publiczności-auditorium”. Intelpekt stal się najwazniejszym atrybutem postaci, a jego urzeczywistnieniem mial być czyn. W pierwszej czesci II aktu analizowanego dramatu bohater jest pewien racji intelektualnych i dlatego ciezar charakterystyki postaci z didaskaliów przeniesiony zostal na wypowiedzi slowne. Niemniej skape informacje o zachowaniu sie Konrada nabieraja wielkiej wagi przy

<sup>16</sup> Wyspiański: *Opracowanie sceniczne Hamleta*, s. 75, w. 1889—1890.

interpretacji jego taktyki zachowania się w scenie z Maskami. Omówiona gestyka, towarzysząca wypowiedzi słów „SZTUKA MI NIE WYSTARCZA” wskazuje, iż jest to także moment przełomu, punkt krystalizacji idei bohatera, przygotowujący dalsze sceny.

Ważna dla podjętych przeze mnie rozważań jest analiza całościowej koncepcji scenicznej aktu II, zwłaszcza konstrukcji czasu i przestrzeni scenicznej. W literaturze przedmiotu toczy się dyskusja nad tym, czy wydarzenia dramatyczne aktu II toczą się za kulisami sceny, czy też w przestrzeni pozateatralnej. Byłabym skłonna zgodzić się z twierdzeniem Łempickiej, że być może sugestie narzucone przez pierwszą inscenizację, w której posługiwano się odwróconymi dekoracjami teatralnymi, miały charakter przypadkowy. Ważny jest zatem fakt, że rozmowa z Maskami toczy się na tle innej dekoracji niż ta, która występowała w akcie I i III *Wyzwolenia*. W drukowanym tekście utworu autor podaje jedynie wskazówkę „Inna dekoracja”. Łempicka słusznie stwierdza:

Lakonizm ten należy chyba rozumieć, że dekoracja nie ma tu znaczenia, najlepiej gdy będzie naturalna.<sup>17</sup>

Nie ulega wątpliwości, że druga część aktu analizowanego dramatu, to znaczy wizja Matki z dzieciątkiem i scena z Hestią, zostały całkowicie wyłączone z rzeczywistości teatralnej. Świadczy o tym uwaga inscenizacyjna, w której nie mamy żadnych sugestii, że zmiana dekoracji służy — jak w akcie I — obnażeniu techniki teatralnej.

Też w chwili zamykają się wszystkie drzwi naokół, które dotychczas stały otworem i tworzy się mroczne wnętrze dużego pokoju. Też w chwili otwierają się podwójne śródkątne ściany, w głębi widać izbę niewielką mieszkalną i drzewko oświetlone i ustrojone, zawieszony u stropu. Nad kolebką pochyłona matka ssać daje piersi dzieciątka i kołysze się w takt nuconej półgłosem kolędy. Aniołowie to obstawili kolebkę chórem.

(Akt II, s. 160)

Bezosobowa forma pewnych czasowników sugeruje, że w utworzonej, nowej przestrzeni scenicznej działają siły, których już nie można utożsamiać z akcją postaci z teatru. Tak więc spotkanie i rozmowa Konrada z Hestią rozgrywają się poza teatrem, w symbolicznej przestrzeni wizyjnej. Bohater dramatu znajduje się w sytuacji nie uwzględnionej w scenariuszu teatralnym, staje bowiem wobec konieczności przeżycia wizji niezaplanowanej przez siebie, jako reżysera — scenarzystę. Bohater przeniesiony zostaje w przestrzeń świętą i obrzędowy czas święty, różny od „realnego” czasu spektaklu, gdyż nic nie zdaje się wskazywać, by przedstawienie toczyło się w czasie Bożego Narodzenia. Wyspiański, przytaczając fragment wypowiedzi Horacego z dramatu Szekspira, dał w *Studium o Hamlecie*, własną interpretację czasu świętego:

<sup>17</sup> Łempicka: *op. cit.*, s. 17.



Bo mówią, że w owej porze,  
Kiedy święcimy Narodzenie Pana.

-----  
wszelki duch błędny, błądzący po ziemi,  
wraca skąd wyszedł...

-----  
żaden duch nie śmie wyjść z swego siedliska.  
Noce są zdrowe, gwiazdy nieszkodliwe,  
złe śpi, ustają czarodziejskie wpływy,  
tak święty jest ten czas i dobroczynny.<sup>18</sup>

Zarówno ukształtowanie istnienia bohatera w czasie świętym, jak i przywołanie obrzędu Bożego Narodzenia miały w dramacie ważne znaczenie ideowe.<sup>19</sup> Funkcjonowały one głównie ze względu na przeciwstawianie świętej prawdy misterium i treści sakralnych fałszowi „starego teatru”, złudnym wartościom sztuki i życia. Szczególny moment wyzwala w Konradzie przeżycie religijne, które skłania go do modlitwy i wypowiedzenia skierowanej do Boga prośby o wolność dla ojczyzny i męstwo dla Polaków. Problematyka sztuki pozostaje w tej scenie chwilowo poza obrębem zainteresowań bohatera. Tak więc modlitwa Konrada, wyodrębniona przez konstrukcję rzeczywistości scenicznej z ram świata teatru, staje się wypowiedzią, która może służyć do weryfikowania sądów sformułowanych przez bohatera w toku sporu z Maskami. Pozwala to uznać wcześniejsze, wypowiedziane w polemice z Maskami sądy, w których Konrad odrzeka się od podporządkowania swego życia duchowego problematyce narodowej i manifestuje kult autonomicznych wartości sztuki, za „chwyt” polemiczny w sporze z przeciwnikami. Nie mamy żadnych wskazówek pozwalających interpretować wystąpienie Hestii, jako rolę teatralną. Przyjście jej nie przygotowują ani reżyserkie działania Konrada, ani Muzy w akcie I. Brak jest teatralnej konkretyzacji postaci. Charakterystyka jej dokonuje się poprzez przywołanie symbolu ognia:

Płomień około twojej głowy,  
łuna przy twojej twarzy.

-----  
Oczy! gwiazdy płonące!  
Świecisz w nocy, jako z płomieni

<sup>18</sup> W y s p i a ń s k i: *Opracowanie sceniczne Hamleta*, s. 77, w. 2372—2373, 2380—2383.

<sup>19</sup> Współczesny historyk religii M. Eliade (*Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1970) formułuje własną interpretację czasu świętego. Jego zdaniem „życie nie może być naprawiane, może być tylko rekreowane przez symboliczne powtarzanie kosmogonii, która jest wzorcem wszelkiego tworzenia” (cyt. s. 108). Wymieniony badacz sądzi, że w czasie reaktualizacji święta człowiek upodabnia się do wzorca boskiego i odzyskuje szansę przeistaczania swej egzystencji i rozpoczęcia innego życia.

patrzące żywe słońce!

(Akt II, w. 1504—1505, 1507—1509)

Jednoznaczny charakter mają nakazy Hestii:

Wziąć tobie topór oburącz  
i sięść stróżem u proga.  
I nie zwalić ni piędi ziemi.

— — — — —  
Zgromadź mnogie ludy na wiec:

— — — — —  
i powiedz im, jak ognia mają strzec,  
że już czas, by ręce topór jęły,

— — — — —  
By naród wstał na krwawą rzeź.

(Akt II, w. 1487—1490, 1496, 1498—1500, 1503)

Hestia symbolizuje ingerencję sił metafizycznych, opiekujących się życiem, a udzielając *sacrum* działaniu społecznemu Konrada postuluje, by wyszedł on z kręgu sztuki i dokonał czynu w życiu. Walka intelektualna bohatera rozstrzygnęła się na korzyść uznania priorytetu życiu nad sztuką, co wyrażone zostało w przyjęciu znaku gotowości do czynu. W scenie wizyjnej zachowanie się Konrada wskazuje, że znajduje się on w „rzeczywistości wyższej”, wyłączonej z zaplanowanego przez siebie widowiska. Wykonuje on ruch przyklęknięcia, towarzyszący modlitwie, oraz znaczy krzyżem świętym progi domu. Zdarzenia drugiej części aktu II usytuowane są w świętym czasie misteryjnym, wyłączonym poza obręb „realnego” czasu spektaklu. Scena z Maskami może być co najwyżej równoległa czasowo do akcji scenicznej widowiska „Polka współczesna”. Nie istnieją żadne dane pozwalające sądzić, że jakkolwiek przerwa czasowa dzieli wejście Geniusza przy końcu aktu I od wywołanego przez niego w akcie III przeobrażenia wszystkich występujących w dramacie przedstawicieli grup społecznych.

W ostatnim akcie *Wyzwolenia* panuje „myśl Geniusza”. Obecność jego wskazuje postaciom spektaklu sposób wyzwolenia się spod władzy scenariusza ułożonego przez Konrada. Reżyserską rolę Geniusza ujawnia opisany w didaskaliach ruch i gest sceniczny, podkreślający obecność tej postaci przy poszczególnych grupach „Polski współczesnej”:

Już swoją je otoczył opieką  
i dłoń ku czołu ich poniża;  
to znów nią nad nimi zatoczy  
szeroki, wielki, pełny ruch  
i znów jest władcą wielki Duch.

(Akt III, w. 162—166)

Głosy nie zidentyfikowanych postaci na początku analizowanego aktu świadczą zarówno o tym, że odczuwają one swój dialog jako realizację scenariusza Konrada, jak i o tym, że szukają sposobów zneutralizowa-

nia jego „myśli dalszej”, która przekracza ramy spektaklu. Obojętność na dalszy plan działania artysty jest formą poetyckiego „uświęcenia” bohatera w płaszczyźnie poezji wieszczcej i „starego teatru”, to jest odebrania jego sztuce wszelkich związków z rzeczywistością.

Bo tegoż on żądać nie mógł, by nas wyruszać z posad,  
by nami zatrząść, nas burzyć.

(Akt III, w. 33—34)

W ten sposób więc Geniusz przejmując w początkach aktu III funkcje reżysera widowiska. Pod jego wpływem zmienia się rola Muzy, której działanie w akcie I wypływa z inspiracji Konrada, a która podchwytuje i powtarza słowa wypowiedziane wcześniej przez bohatera:

Wyzwolin ten doczeka się dnia,  
Kto własną wolą wyzwolony!!!

(Akt I, w. 404—405)

Taka interpretacja zakłada, że kierownictwo spektaklu wymknęło się z rąk Konrada, a więc że i Geniusz nie jest zaplanowaną przez Konrada rolą teatralną, lecz równorzędną mu siłą, mieszającą jego zamierzenia na terenie sztuki. Rozstrzygnięcie wielu problemów sformułowanych w trakcie interpretacji *Wyzwolenia* zależy od znaczenia, jakie przyznamy centralnemu rekwizytowi — płonącej pochodni.

Konrad jest postacią syntetyczną, która pełni w utworze trzy funkcje: pierwszą — symboliczną, ponieważ jest bohaterem próbującym walczyć o wyzwolenie polityczne narodu i symbolem artysty dążącego do wyzwolenia poprzez sztukę; drugą — teatralną — gdyż jest również reżyserem-scenarzystą; trzecią — gdy występuje, jako medium — pośrednik między światem wyższej prawdy a ludźmi. Wyżej wymienionym funkcjom bohatera odpowiadają trzy plany czasowo-przestrzenne istnienia postaci: przestrzeń i czas symboliczny, przestrzeń i czas teatralny, przestrzeń i czas wizyjny. Postać Konrada nie posiada wzorca psychologicznego, ani obyczajowego, jej status oparty został na aluzjach do innych bohaterów literackich. Protagonista — jak już wspomniałem — jest postacią aktywną, walczącą o niepodległość Polski. W ekspozycji robotnicy rozkuwając go z kajdan stwarzają mu dogodny punkt wyjścia do dokonania indywidualnego i zbiorowego wyzwolenia. Konrad symbolicznie uwalnia się spod presji intelektualno-emocjonalnych treści romantyzmu.

Wstępna faza wolności jest aktem egzystencjalnym, myślowym, rozpoczynającym proces „ucłowieczania” bohatera romantycznego. „Konrad-Gwiazda”, wybraniec bogów, wyznawca postawy prometeistycznej stał się człowiekiem, wybierając czyn zamiast abstrakcyjnej koncepcji moralnej — wielkości. Istota funkcji bohatera, niedopowiedzianych w tekście dramatycznym, została dodatkowo określona w didaskaliach utworu. Prezentacji bohatera dokonuje się aluzyjnie, poprzez użycie

kostiumu skonstruowanego na wzór młodzieńczego portretu Mickiewicza, wykonanego przez Wańkowicza. Strój ten imitował równocześnie młodopolską pelerynę i uznawany był za symboliczny kostium artysty polskiego. Funkcjonalny czarny kolor stroju miał podkreślać kontrast bohatera wobec dalszoplanowych postaci dramatu.

Postać sceniczna Geniusza ukształtowana została na wzór pierwszej wersji pomnika Rygiera, przedstawiającego Mickiewicza z okresu ulegania wpływom ideologii mesjanistycznej, jak również była aluzją do bohatera *Apoteozy* Wyspiańskiego, inscenizowanej w krypcie grobowej na Wawelu w związku ze sprowadzeniem zwłok wieszczki do Polski. Wyspiański świadomie przydaje Geniuszowi rysy Mickiewicza, ponieważ był on dla niego wyobrażeniem poety, ukształtowanym w świadomości ogółu. Dlatego występował w romantycznym płaszczu i wieńcu z wawrzynu na głowie; był on również symbolem narodowego mistycyzmu, zjawisk kwietystycznych, „fałszywych” prawd głoszonych przez współczesnych autorowi na skutek zarażenia się „szaleństwem krzyża”, „mitem narodu wybranego”. W didaskaliach zarysowany został jego wpływ na poglądy grup społeczno-politycznych tworzących obraz „Polski współczesnej”. Jednocześnie pojawia się on, jako postać tajemnicza i odrealniona:

Oto przychodzi ten, co wszystkim włada.

Jako posąg jego postawa;

Oblicze, jako spiż ciemne,

Kto-żeś jest, widmo olbrzymie?

Kto jesteś wielki i dumny?

Idziesz, — drżą za tobą kolumny.

Stąpisz, — drżą posady świątyni.

(Akt I, w. 999, 1005, 1011—1014)

Gestyka Geniusza częściowo pochodzi z liturgiczno-obrzędowego systemu gestów ukształtowanych przez ideologie mistyczne; „obiecujące zmartwychwstanie przez cierpienie” i tworzy atmosferę ulegania tradycji wodzostwa, w ramach której symboliczny gest wzniesienia ręki przez Geniusza należy rozumieć jako odsłonięcie arcybustu wodza władającego społeczeństwem. Geniusz jest również postacią ukształtowaną przez odwołanie się do tradycyjnych środków teatralnych czy elementów operowych. Wydaje się, że wymienione środki charakterystyki postaci nie tyle służą podkreśleniu teatralności Geniusza, ile ujawniają estetyczny i ideowy charakter władcy „starego teatru”, któremu ulega naród.

Rekwizyty odgrywają ogromną rolę w wizji scenicznej *Wyzwolenia*. W zależności od funkcji można je podzielić na kilka grup. Do pierwszej należą rekwizyty podkreślające teatralność spektaklu organiza-

nego przez Konrada, a więc na przykład tam-tam (mający również znaczenie aluzyjne), łodzie, w których pojawiają się na scenie postacie wprowadzone przez Muzę, a nawet teatralna pochodnia na drucie, która jest rekwizytem sprzężonym funkcjonalnie na zasadzie kontrastu z „prawdziwą” symboliczną pochodnią wręczoną Konradowi przez Hestię.

Drugą grupę tworzą rekwizyty charakteryzujące postacie, a więc karabela, lity pas, strój kontuszowy, kosy chłopów na „brzeszczecie”, na których „blyszczy krew” będąca aluzją do rebelii chłopskiej z 1846 r. Niektóre z nich pełnią również symboliczną rolę w akcji sztuki, jak na przykład karabela, którą w akcie III Karmazyn przekazuje chłopu, biorąc w zamian kosę. Podobny charakter mają kajdany Konrada, będące jednocześnie symbolem zniewolenia Polski i zależności bohatera od atakowanej w dramacie tradycji poetyckiej oraz rekwizyty, którymi posługuje się Geniusz, a więc złota czara i złoty róg. Pierwszy z nich jest symbolem tradycji odurzającej i zatruwającej „Polskę współczesną”. Drugi, nawiązujący do *Wesela*, pełni w *Wyzwoleniu* nieco inną funkcję, niż we wcześniejszym dramacie Wyspiańskiego. Sugerowany tylko w tekście dramatycznym przedstawia zatracenie idei czynu narodowego pod wpływem oddziaływania fałszywej poezji, Erynie wstają — jak mówi Konrad — „gdzie Róg rozprysnął złoty”, natomiast czara złota Geniusza odgrywa decydującą rolę w symbolicznej akcji dramatycznej. Do trzeciego typu rekwizytów zaliczam pochodnię, która pełni wyłącznie symboliczną funkcję w toku akcji. Drugorzędne są jej funkcje, jako rekwizytu charakteryzującego działanie Konrada, bowiem — co najistotniejsze — pochodzi ona spoza rzeczywistości teatralnej, jest świętym narzędziem walki, ma być warunkiem skutecznego działania w dziedzinie praktyki społecznej, uświęcać niszczenie życia w imię jego wartości. Znaczenie tego rekwizytu podkreślone zostało w komentarzu poetyckim, ujawniającym intencje już nie Konrada — reżysera sztuki, lecz autora:

A może wy nie wiecie?  
Co to znaczy pochodnia?  
Ze ją dałem do ręki kobiecie,  
co ogniska — ołtarza strzeże?  
(Akt II, w. 1511—1514)

Decydującą rolę pochodni w pozastawowej akcji scenicznej podkreśla fakt, że gesty i zachowanie Konrada, który wytrąca Geniuszowi złotą czarę nie zostają udokumentowane przez tekst słowny, a użycie pochodni miało samo w sobie wystarczyć do dokonania się zwycięstwa Konrada. Zagaśnięcie pochodni jest momentem, który uniemożliwia Konradowi przekształcenie „seansu sztuki” w „seans wyzwolenia”. Główny

bohater nie jest zdolny do przeobrażenia spektaklu w prawdę rzeczywistością. Świadczą o tym słowa Muzy:

Marnotrawco! i czemuż wraz pochodni zbyłeś?

Przeciwnik urojony — Otóżeś bez godła.

(Akt III, w. 603—604)

Siła pochodni została zmarnowana w walce z przeciwnikiem urojonym, czyli z siłą krepującą rozwój sztuki polskiej, zamiast posłużyć, zgodnie z żądaniem Hestii do zwołania „mnogich ludzi na wiec” i do „modlenia się dziełami”, czyli do zapoczątkowania realnej walki o wyzwolenie. W dalszym starciu ze światem teatru Konrad zdaje sobie sprawę, że ma już do czynienia tylko z łuczywem, które może oświetlić drogę aktorki do powozu. Dlatego moim zdaniem inaczej, niż czyni do Łempicka, należałoby tłumaczyć słowa Konrada:

A wiesz-że ty, artystko, że artyzm jest maska?

(Akt III, w. 605)

Wypowiedź bohatera nie jest aluzją do mitologicznych scenek *Burzy* Szekspira, jak komentuje Łempicka, lecz jest raczej wyrazem rozczarowania Konrada, że działanie sztuki może ograniczać się tylko do rzeczywistości teatru, co wyrażone zostało w słowach:

W czym rękę Prospera tajemnicza laska,

ten jest władcą, — na scenie, — reszta marność podła.

(Akt III, w. 606—607)

Tekst poetyckiego komentarza po scenie z Hestią:

Gdy straci żarów świętą siłę,

choćby w ofierze dla narodu,

mniema, że ogniem go ocali, —

dośćigną mściwe Erynie,

(Akt II, w. 1535—1538)

znaczy więc tyle, że Konrad w źle zrozumianej ofierze dla społeczeństwa wykorzystał symbol wyzwolenia narodowego do rozprawy ze sztuką i tym samym utracił szansę działania rzeczywistego.

Wspomniana powyżej rola Muzy, ujawniająca sens utraty pochodni przez Konrada, odsłania funkcje, jakie ta postać pełniła w reżyserowanym przez bohatera spektaklu. Posiada ona cechy upodabniającego ją zarówno do romantycznej primadonny, jak i młodopolskiej „artystki” (na przykład Racheli z *Wesela*). Cel działania Muzy, w przeciwieństwie do postaci widowiska „Polska współczesna” nie ogranicza się tylko do reprezentowania rzeczywistości teatralnej, jak to ma miejsce w przypadku Reżysera. Już w akcie I, zdaje się ona posiadać swoistą nadświadomość. Na jej pytanie:

a w czym rękę pochodnia?!

(Akt I, w. 293)

Konrad nie udziela odpowiedzi mówiąc wymijająco:

Polska Współczesna!

(Akt I, w. 294)

Muza zdaje się rozumieć ideowy podtekst walki Konrada o „nową sztukę”. Rolę jej jako wykonawczynie planu głównego bohatera-reżysera można rozumieć w ten sposób, że zdaje sobie ona sprawę z niezniszczalności „starego teatru”, z możliwości obrony jego pozycji dopóki walka z nim podejmowana jest tylko w płaszczyźnie estetycznej. Dlatego, jak można sądzić, postać posiada wiele znaczeń i jak słusznie mówi Lempicka:

O Muzie dowiadujemy się, że jest aktorką i że grywała w podrzędnych teatrach. Ale Konrad nazywa ją Literaturą i oto od razu zmienia się nie tylko tytuł, ale i ranga Muzy.<sup>20</sup>

Dlatego też w końcowych partiach aktu III tak jaskrawo przeprowadzona została moralna kompromitacja Muzy wdzięczającej się do publiczności, będącej utrzymanką redaktora „Głosu Opinii”. Postać w finale już nie ukrywa sensu swojego działania, które Konrad określa, jako „prostytucję sztuki”. Muza oprócz tego, że podchwytowała hasła głównego bohatera (szczególnie w I akcie) prezentowała tradycyjną grę protagonistki, wywodzącą się z romantycznej estetyki teatralnej. Aktorka grała mimiką twarzy, nadużywała emfaticzno-patetycznego gestu, które były synonimami fałszywej ekspresji scenicznej. Współczesna Wyspiańskiemu estetyka teatralna zobowiązywała tragiczkę do opracowania roli w bardziej zdyscyplinowanej tonacji uczuciowej i gestycznej. Postać Muzy została przez autora również „uteatralizowana”. Opisywane elementy gdy istniały (jako pozostałość romantycznej koncepcji teatralnej) w komedii bulwarowej. Jest więc możliwe, że przez ukazanie przerysowanych gestów Muzy podjął Wyspiański także estetyczny spór z konkretnym zjawiskiem artystycznym współczesnego teatru.

Wydaje się, że bardzo trafna jest interpretacja Lempickiej, która odrzuca głoszoną przez tradycyjnych badaczy *Wyzwolenia* tezę, jakoby przybycie Eryunii w scenie finałowej dramatu, miało być dla Konrada karą. Sądzi ona, że bohater stał się symbolem ducha zemsty i rozpacz, który musi szukać możliwości podjęcia swej walki poza bramami teatru. Takie bowiem rozumienie ostatniej sceny dramatu narzuca obraz daremnego dobijania się bohatera i Eryunii do zamkniętych wrót teatru, zaś optymistyczna zapowiedź autora w epilogu przepowiada dokonanie wyzwolenia przez wyrobnika i „dziewkę bosą”.

Tak więc teatr jest źle wybraną, niewystarczającą płaszczyzną walki Konrada o wolność narodową i to w głównej mierze zadecydowało o klęsce bohatera. Zwycięstwo odniesione w sztuce nie jest tożsame z czynem dokonanym w życiu. Sztuka kreuje rzeczywistość fikcyjną, opierającą się w działaniu na innych prawach niż rzeczywistość teatralna.

<sup>20</sup> Lempicka: *op. cit.*, s. 9.

Klęska Konrada jest również częściowo umotywowana niemożliwością zrealizowania jego koncepcji teatru. Tak więc wizja sceniczna *Wyzwolenia* narzuca konieczność potraktowania rzeczywistości teatralnej, jako „pułapki na myszy”, w którą tym razem złapał się bohater, ponieważ dramat pokazuje, że teatr jest przedpołem realnego czynu, na którym można stoczyć jedynie walkę o przewodnictwo duchowe nad narodem oraz rozważyć przesłanki przyszłej wolności.

## РЕЗЮМЕ

Работа посвящается анализу театральной формы, конструкции и функции времени, пространства, сценичной картины вышеупомянутой драмы, являющихся, по мнению автора, показателями идейного смысла произведения. Автор относит „Освобождение” Выспянского к так называемым „метапьесам”, в которых обдумываются соотношения между средствами театральной экспрессии, общепринятыми правилами драматической традиции и законами, управляющими реальным миром.

В произведении выделены три временные плоскости: театральная, символическая, визуальная и соответствующие им виды сценического пространства и категории действующих лиц. Анализ костюмов, часто описанных в ремарках или драматическом тексте, сценических жестов, способов передвижения персонажей по сцене, типов словесной аргументации, связанной с поведением героев, ведет к раскрытию авторских мыслей, вложенных в произведение. Исследуемые сценические реквизиты свидетельствуют о связи театральной техники Выспянского с эмблематическим стилем, известным в истории драмы. Авторы работ, исследующие идейное содержание пьесы „Освобождение”, не учитывали сценическое видение пьесы, все внимание уделяя ее драматической структуре. Настоящая работа возникла из принципа, что только дополнение существующих уже исследований чтением сценического видения „Освобождения” позволит решить некоторые проблемы идейного смысла драмы. С этой целью, в значительной степени, использованы ремарки, вписанные в произведение Выспянского.

## R É S U M É

Dans cet article on s'occupe de l'analyse de la forme théâtrale, de la construction et de la fonction du temps, de l'espace, des personnages et de la composition de l'image scénique du drame *Wyzwolenie* de Wyspiański. L'auteur de cette note considère tous ces éléments comme les exposants des sens d'idée de l'oeuvre et compte ce drame aux „mé-



ta-pièces" considérant la relation entre les moyens d'expression théâtrale, les règles conventionnelles de la tradition dramatique et les lois régissant le monde réel. Dans ce drame on distingue trois plans temporels: théâtral, symbolique et visionnaire, avec les sortes d'espace scénique et les catégories des personnages qui leur correspondent. L'analyse des costumes, souvent décrits dans les didascalies ou dans le texte du drame, celle des gestes scéniques, des façons de se mouvoir sur la scène, des types d'argumentation verbale liée avec le comportement du héros, mène à la connaissance des opinions de l'auteur, inscrites dans l'oeuvre. Les accessoires scéniques joints suggèrent les liaisons de la technique théâtrale de Wyspiański avec le style emblématique connu dans l'histoire du drame. Les examens, faits jusqu'à présent, sur les contenus d'idée de *Wyzwolenie* omettaient la vision scénique au profit de l'analyse de la structure dramatique. La note présente part du principe qu'uniquement le complément des analyses faites par la „lecture" de la vision scénique de ce drame permettra de résoudre certains problèmes concernant le sens d'idée du drame. Dans ce but on a considérablement mis à profit les didascalies contenues dans l'oeuvre de Wyspiański.