

Irena Sławińska

O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 49/2, 403-424

1958

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.

IRENA SŁAWIŃSKA

O BADANIU WIZJI TEATRALNEJ WYSPIAŃSKIEGO¹

„Jedynym na świecie [...] artystą teatru“ nazwał go Leon Schiller. I wyjaśnił zaraz, co zawiera się w tej formule:

To znaczy, że był poetą-dramatykiem, malarzem, rzeźbiarzem i konstruktorem, reżyserem i inscenizatorem, kierownikiem artystycznym teatru i jego ideologiem — w jednej osobie, że zgłębił całą umiejętność teatru i posiadał wszystkie jego rzemiosła, że żył dla teatru, z myślą o teatrze, że wszystko, czego się tknął, na czym oko jego spoczęło, stało się teatrem [...] ².

„Jedyny na świecie“? Czy to nie *lapsus calami* Schillera? Ależ nie, czytamy bowiem dalej:

Szekspir, Molier i Wagner, wreszcie i nasz Bogusławski, człowiek wszechstronnej wiedzy w zakresie teatru — nie byli „artystami teatru“, w rozumieniu craigowskim i w tym najwyższym stopniu, w jakim był Wyspiański ³.

O pamięć dla teatralnych koncepcji i prac Wyspiańskiego upomniano się już w tym rocznicowym sezonie: upomniano się w prasie tygodniowej⁴, w publikacji Teatru im. Słowackiego *Wyspiański i teatr* (Kraków 1957), przede wszystkim zaś w Pamiętniku Teatralnym, którego jeden zeszyt (23/24) przynosi w tym zakresie plon poważniejszy niż wiele lat ubiegłych. Co prawda, osiągnięcia te — w znacznej mierze — zaczęły już dojrzewać

¹ Referat wygłoszony na konferencji naukowej poświęconej twórczości Stanisława Wyspiańskiego, zorganizowanej w Krakowie, 15—17 grudnia 1957, przez Instytut Badań Literackich PAN. Szkic ten wejdzie w skład większej pracy pt. *Wokół struktury dramatu*, która ukaze się w Wydawnictwie Literackim.

² L. Schiller, *Teatr ogromny*. Scena Polska, XIV, 1937, z. 1/4, s. 29.

³ *Tamże*, s. 30.

⁴ J. Zawieyski, *Wyspiański po latach*. Tygodnik Powszechny, XI, 1957, nr 47.

w przedwojennym okresie: m. in. w pracach wydawniczych Leona Płoszewskiego. W każdym razie z radością odebraliśmy sygnał o przygotowywaniu wielkich prac materiałowych i interpretacyjnych: studium, które rejestruje wszystkie doświadczenia teatralne Wyspiańskiego, roboty nad jego plastyką teatralną, wreszcie monografii o Wyspiańskim-inscenizatorze. Do wielkiego dzieła „Wyspiański na scenie“ zapewne jeszcze bardzo daleko, choć, jak widać, i takie prace już zaczęto. Te ostatnie zamierzenia, wymagające długich szperań archiwalnych, ukążą pasjonujący przekrój dziejów teatru polskiego i „zwycięski pochód“ poety przez sceny obce.

Jakież przy tym zadania badaczy literatury? Czy Wyspiańskiego-artystę teatru mają ukazać tylko badania ściśle teatrologiczne? Czy my — historycy literatury — jesteśmy tu wolni od wszelkich obowiązków?

Odpowiedź jest chyba oczywista. Jeśli mamy wreszcie poznać nowatorskie dzieło Wyspiańskiego, jeśli zechcemy sprawdzić formułę Schillera, dokonać tego będzie można tylko na drodze wszechstronnych, wielokierunkowych dociekań, do których staną ludzie o różnym doświadczeniu i przygotowaniu: historycy literatury i historycy teatru, obeznani z konwencją inscenizacyjną epoki, znawcy kostiumu i dekoracji, reżyserzy; poloniści i romaniści, badacze antyku i szekspirolodzy; wersolodzy i językoznawcy; historycy sztuki. Może ten rocznicowy okres okrzyknie tłokę i zwoła wszystkich.

Stawali na ten apel zresztą od dawna filolodzy, językoznawcy, psychologowie i estetycy. Przyczynków do badań nad Wyspiańskim-artystą teatru wypadnie szukać w pracach różnego typu, bardzo czasowo odległych i metodycznie zróżnicowanych. Jeszcze za życia Wyspiańskiego i w pierwszych zarysach monograficznych zanotowano spostrzeżenia, które i dziś — w zmodyfikowanej formie — powtarzamy. Wystarczy tu przypomnieć wypowiedzi Grzymały-Siedleckiego⁵, tak bardzo wrażliwego na „instynkt teatru“, uwagi Stanisława Lacka⁶, artykuł Ortwina *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego*⁷. On to określił teatr poety jako „teatr plastyczny“, zaś w dramatach historycznych dostrzegł „udramatyzowanie dzie-

⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański*. (Cechy i elementy jego twórczości). Kraków 1909. Wyd. 2: Warszawa 1918.

⁶ S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*. Zebrał i przedmową poprzedził Stanisław Pazurkiewicz. Częstochowa 1924.

⁷ O. Ortwin, *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego*. Krytyka, VIII, 1906, z. 1, s. 33—39. Przedruk w tomie: *Próby przekrojów*. Lwów 1936.

jów terenu". On też zasygnalizował związek z *Dziadami* Mickiewicza. Grzymała-Siedlecki zaś wskazał na różne źródła inspiracji: greckie i francuskie, muzyczne i architektoniczne, współczesne i siedemnastowieczne. Wysoko ocenił też osiągnięcia inscenizacyjne i reżyserskie poety:

daje [Wyspiański] rozwiązanie zagadnień reżyserskich, na które Polska czekała⁸.

Antoni Potocki⁹ m. in. wcześniej stwierdził wpływ malarstwa na twórczość literacką Wyspiańskiego. Teoria o ściśle malarskim charakterze scen Wyspiańskiego pozostanie w krytyce na długo, podobnie zresztą jak wiele innych też dotyczących teatru Wyspiańskiego, których dotąd nie próbowaliśmy sprawdzić. Związek poety z teatrem, jego myślenie teatrem tak określał Brzozowski:

Myśl Wyspiańskiego nie wyraża się nigdy przez słowo: nie myślał on słowami, myślał napięciami woli i wzruszeniem, wyrażającymi się barwą, ruchem, dźwiękiem. Myślał teatrem i gdy chciał coś sam sobie powiedzieć: czuł w sobie zbiorowe wzruszenie, które dopominało się o wyraz, który byłby tonem, barwą, ruchem i wyrastającym z nich wzruszeniem¹⁰.

Wyspiański myśli widząc, słysząc, ukazując^{10a}.

Znacznie później utrwali się Schillerowska formuła „twórca nowego teatru“. Czy potrzeba było większej perspektywy, „próby sceny“, by z pełniejszym pokryciem można było użyć takich określeń? Zapewne, wolno jednak przypuścić, że równie decydujący okazał się tu werdykt obcych autorytetów.

Autorytety zaś — uderzyły od razu w ton zachwytu. Leon Schiller przekazuje najwyższe superlatywy Craiga, który chyli głowę przed wielkością Wyspiańskiego. Co prawda, artykuł Schillera (i osobiste rozmowy z nim) w piśmie angielskim *The Mask*¹¹ otworzył Craigowi oczy na wielkość polskiego nowatora. Sławę poety rozniosły też zespoły polskie i obce grywające już od 1906 r.

⁸ Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, wyd. 2, s. 283.

⁹ A. Potocki, *Stanisław Wyspiański*. Studium literackie. Kraków 1902.

¹⁰ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*. Studia o strukturze duszy kulturalnej. Wyd. 2. Lwów 1910, s. 565—566.

^{10a} S. Brzozowski, *Stan. Wyspiański*. (Wydanie pośmiertne). Warszawa 1912, s. 122.

¹¹ L. Schildenfeld-Schiller, *The New Theatre in Poland — Stanisław Wyspiański*. *The Mask*, 1909/10, t. 2, z. 1—2.

za granicą *Wesele*, *Warszawiankę*, *Sędziów*. Z paryskiego zetknięcia się z tą ostatnią sztuką rodzi się entuzjastyczny sąd Jacques Copeau¹², jednego z wielkich odnowicieli teatru francuskiego. Do głosów tych przyłącza się także profesor Sorbony Felix Gaiffe¹³, potem zaś Paul Claudel¹⁴. W gazecie genewskiej pada przepowiednia, że Wyspiański wejdzie „*parmi »nos dieux pathétiques«*“¹⁵. Mnożą się przekłady. Już w pięć lat po śmierci poety jest ich sporo — w językach słowiańskich i niemieckim; angielskie i francuskie przyjdą nieco później.

Sporo materiału przyniosły późniejsze publikacje rocznicowe — polskie i obce — wśród nich przede wszystkim *Wyspiańskiemu — teatr krakowski* w 1932 roku. Jest to jednak materiał raczej wspomnieniowy, zgromadzony dość przypadkowo. Znamienne, że w tych latach, gdy obchodzimy dwudziestolecie, dwudziestopięciolecie, trzydziestolecie śmierci Wyspiańskiego — prace nad jego teatrem niemal jeszcze nie zostały rozpoczęte. Nic dziwnego — rodziła się wówczas dopiero w Polsce teatrologia jako nauka. Teatr Wyspiańskiego mówił jednak ze sceny — według danych Pamiętnika Teatralnego w dwudziestolecium odbyło się 188 premier w 18 miastach na terenie całej Polski. Wiemy, że niektóre spektakle (realizacje *Reduty*, *Schillera*, *Stanisławy Wysockiej*...) budziły wielkie zainteresowanie i polemiki. Szły od nich dymy po całym kraju... Wyspiański był jednak bliski, żywy, znany każdemu uczniowi. Od 1924 r. czekano na kolejne tomy wydania zbiorowego¹⁶. Tomy te zwiększały wiedzę o Wyspiańskim, przynosiły wiele informacji i materiałów, zwłaszcza — w interesującym nas zakresie — tom 8 ze studium o *Hamlecie* i działem *Teatr*.

A sprawa „wizji teatralnej“, zapowiedziana w tytule? W pracach

¹² J. Copeau, *Stanislas Wyspiański et les représentations polonaises*. La Nouvelle Revue Française, 1913, nr 56, s. 299—303.

¹³ F. Gaiffe, *L'âme de la Pologne d'après son théâtre*. Mercure de France, 1 III 1918. Cyt. za książką: A. Łada-Cybulski, *Z mroku jaśniejące słowo*. Paryż 1931, s. 85.

¹⁴ P. Claudel, *Introduction à une conférence sur Wyspiański, peintre et poète, prononcée au Grand-Palais à l'Exposition d'art polonais*, 25 VI 1921. Cyt. za książką: Łada-Cybulski, *op. cit.*, s. 87.

¹⁵ L. Maury w czasopiśmie *Journal de Genève*, 10 II 1913. Cyt. za książką: Łada-Cybulski, *op. cit.*, s. 85.

¹⁶ S. Wyspiański, *Dzieła*. Pierwsze wydanie zbiorowe, w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. T. 1—8. Warszawa 1824—1832. Tomy 6—8 opracował Leon Płoszewski.

historycznoliterackich prawie nie było dla niej miejsca; kwitowano ją ogólnikami o charakterze teatru Wyspiańskiego. Starali się ją odczytywać oczywiście inscenizatorzy i reżyserzy na użytek każdorazowej realizacji, nawiązywano do niej czasem ogólnie i w recenzjach. Problem ten jednak — jako autonomiczny problem badania literackiego — był właściwie nieobecny. Wielokrotnie, co prawda, była mowa o „wizji“ Wyspiańskiego, kilka studiów wymienia nawet ten wyraz w tytule¹⁷. Termin ten użykuje różne znaczenia: chodzi tu i o ogólny obraz przeszłości w dramatach Wyspiańskiego („wizja dziejowa“), i o „imaginacje“ postaci, wprowadzone na scenę, i o pewne szczególne zjawiska, związane z niezmiernie czynną wyobraźnią poety. Padały nawet pytania: „Wyspiański — wizjonerem?“¹⁸ W odpowiedzi zupełnie poważnie wyjaśniano, że był „bezprzykładnie czułym nastrojowcem, ale nie wizjonerem“. Tego samego terminu użył zresztą i Ortwin, mówiąc o postaciach noszących piętno „halucynacji, wizji i fantasmagorii“¹⁹. O „wizji“ i „wizjach“ Wyspiańskiego była też ciągle mowa w dwóch pracach psychologicznych: Ostrowskiego²⁰ i Balka²¹. Nie przybliżyły one jednak twórczości poety, nie wprowadziły w jego dramaty, zajęte ustalaniem typu wyobraźni twórczej.

O cóż więc chodzi? O jaką wizję, skoro odcinamy się od różnych dawniejszych interpretacji? Chcemy po prostu przypomnieć o obowiązku badania całego tekstu dramatycznego, pełnej jego zawartości. Przy Wyspiańskim sprawa to szczególnej wagi; wiemy wszyscy, jak zaciera się u niego granica między dialogiem i uwagami inscenizacyjnymi, tak że traci podstawę terminologia: „tekst główny“, „tekst poboczny“; wszystko jest tekstem głównym dramatu, przeznaczonym do odbioru. Badacz literatury — badacz tekstu — nie może się uchylić od analizy obejmującej i to wszystko, co zapisuje tekst tzw. reżyserski, wespół zresztą z dialogiem.

¹⁷ S. Kolbuszewski, *Wizja Wyspiańskiego*. Poznań 1924. — K. Kosiński, *Stanisława Wyspiańskiego wizja dziejowa dawnej Polski*. W tomie: *Za murami Elsynory*. Warszawa 1935.

¹⁸ M. Szukiewicz, *Wyspiański — wizjonerem?* *Głos Narodu*, 1926, nr 276, z 29 XI.

¹⁹ O. Ortwin, *Wizjonerstwo w dramatach Wyspiańskiego*. *Wiadomości Teatralne*, 1927. Przedruk w tomie: *Próby przekrojów*.

²⁰ W. J. Ostrowski, *Wyobraźnia ejdetyczna Stanisława Wyspiańskiego*. Poznań 1934.

²¹ H. Balk, *Z badań nad wyobraźnią artystyczną Wyspiańskiego*. Lwów 1927.

Nie chodzi tu tylko o analizę uwag inscenizacyjnych, ale o zbadanie elementów kształtu teatralnego utworu, zawartych w samym tekście: organizację przestrzeni w dramacie, czasu skracanego i wydłużanego na pewnych odcinkach, o postaci na tle tej przestrzeni i czasu, o ich ruch, mimikę, gest, rolę słowa jako elementu dźwięku oraz czynnika napięć, komunikację przeżyć i różnych znaczeń utworu, pauzy, chwile milczenia, puste sceny, gdzie mówi sama sceneria. Tego rodzaju sprawy wypełniają pojęcie wizji teatralnej czy kształtu teatralnego. Schiller zaproponował w związku z Wyspiańskim inny termin: „Wizja inscenizacyjna“, podkreślając, że przecież Wyspiański w każdym utworze zapisał ją bardzo dokładnie²². Wystarczy tylko uważnie wczytać się w tekst, by to wszystko wydobyć. Przykładowo dokonał Schiller znakomitej, choć dość skrótowej analizy *Warszawianki*, ukazując przede wszystkim rolę przestrzeni scenicznej i umiejscowienia w niej postaci.

Analiza *Warszawianki* w studium Schillera to nie jedyna próba podjęcia tematu, o którym mowa. Próbowali tego także inni, na szerszą skalę Tadeusz Makowiecki w obu pracach o Wyspiańskim, przed- i powojennej²³. Jak pamiętamy, studium o poecie-malarzu stało się w swoim czasie rewelacją właśnie ze względu na nową problematykę badawczą: autor odszedł od ogólników o teatrze Wyspiańskiego, by pokazać cechy tego teatru na materiale dowodowym — poprzez analizę poszczególnych utworów. Kapitalny rozdział *Kompozycje sceniczne* porusza właśnie zagadnienia, których szerszy zespół nazywa Schiller „wizją inscenizacyjną“.

Zaczelśmy od przeglądu ważniejszych wypowiedzi o teatrze poety w pracach literackich, by stwierdzić, czy i o ile wyszły one poza ogólnikowe formuły, jak rozumiały „wizję“ Wyspiańskiego. Próbowaliśmy, dalej, ustalić zakres problemu, właściwy przedmiot badań. Przejdźmy do spraw ściśle metodycznych.

Czy wystarcza tu sama analiza tekstu? Jakie byłyby źródła pomocnicze — bliższe i dalsze?

Trudno odpowiedzieć *in abstracto*: z pewnością znajomość rozlicznych konwencji teatru współczesnego poecie, praktyki dekora-

²² Schiller, *Teatr ogromny*, s. 16.

²³ T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*. Warszawa 1935. — Tenże, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń 1955.

torskiej, budowy sceny, kulis, oświetlenia. W wypadku Wyspiańskiego przychodzą w sukurs różne inne materiały: szkice inscenizacyjne, kostiumy, malarstwo własne i cudze, korespondencja, raporty, studium o *Hamlecie*. Konieczna okaże się zapewne wiedza o kulturze teatralnej i literackiej Wyspiańskiego, jak i znajomość terenu — Wawelu, Łazienek. Ale to wszystko źródła pomocnicze.

Najważniejsza podstawa badania owej „wizji inscenizacyjnej“ czy „kompozycji scenicznej“ (według terminologii Makowieckiego) — to jednak sam tekst utworu, traktowany jako „partytura“, zapis przeznaczony do jakiejś realizacji — i to chyba realizacji dwojakiej, indywidualnej, czytelniczej lub teatralnej. Nie tylko przecież dla przyszłych reżyserów i aktorów publikował Wyspiański swe teksty — przewidywał z pewnością i recepcję czytelniczą. I w czytelniku chciał wywołać wizję, możliwie bliską swojej własnej.

Oczywiście trzeba tu być bardzo ostrożnym: inaczej traktować wypadnie teksty Wyspiańskiego ogłoszone drukiem po realizacji scenicznej, inaczej zaś dramaty nigdy za życia nie grane, ale ogłoszone przez samego poetę, jeszcze inaczej teksty wydane pośmiertnie, nie autoryzowane. Swego czasu przestrzegał już Płoszewski²⁴, że objaśnienia inscenizacyjne *Wesela* są odbiciem raczej premiery krakowskiej niż uprzedniej wizji poety — uwaga, którą trzeba zachować w pamięci.

Po tych wszystkich zastrzeżeniach i wstępach zbliżmy się *exempli gratia* do jednego z dramatów, do których brak materiałów ilustracyjnych samego poety: do *Sędziów*. Z wielu względów tekst jest szczególnie nęcący: *consensus omnium* uznał go za dramat znakomity, przez szereg lat właśnie ten dramat — obok *Wesela* — reprezentował polski teatr za granicą (w Pradze, Wiedniu, Zagrzebiu, Moskwie, Kijowie, Paryżu, Chicago, Londynie), dzięki przekładom znany był szeroko i żywo interesował ludzi teatru za granicą, m. in. wspomnianego już Copeau. Poza tym, dzięki śmiałym próbom coraz to nowej inscenizacji, kilkakrotnie stał się przedmiotem polemiki, w której dyskutowano o jego założeniach scenicznych²⁵. Są też pewne względy zalecające szczególną ostrożność: tekst nie powstał od razu, w jednym rzucie i jednym roku — nawarstwiały się, przyrastały nowe partie. Wykańczał go do druku poeta ciężko chory,

²⁴ L. Płoszewski, *Na marginesie „Wesela“*. Scena Polska, XIV, 1937, z. 1/4, s. 10—15.

²⁵ W 1927 r. — po spektaklu *Reduty* w Wilnie; w 1937 r. — po inscenizacji *Wysockiej* w Krakowie.

właściwie na łożu śmiertelnym już leżący, trudno więc o całkowitą pewność, że tekst, który się ukazał w ostatnich tygodniach życia, jest zupełnie zgodny z wolą autora. Te wszystkie okoliczności muszą oczywiście osłabić pewność stawianych tu tez i wniosków; zakładamy pewien „współczynnik hipotetyczności“. Poza tym pełno w dramacie zadziwiających zestawień, odczuwanych często jako sprzeczności. Spośród całego szeregu zagadnień, które należałoby uwzględnić, wyjmiemy też tylko kilka.

A więc przestrzeń, w której odbywa się sprawa dramatu. Jest to przestrzeń bardzo konkretnie wyznaczona, nie jakies „gdzieś“ czy „nigdzie“. Pamiętamy oczywiście uwagi w studium o *Hamlecie*:

[Szekspir] pisał [...] i obmyślał dzieła, za treścią idąc i logiką, i terenem rzeczywistych wydarzeń dramatu, [...] ludzie jego dramatu obracali się w jego wyobraźni na terenie rzeczywistym [...].

Stąd żadnych bałamuctw nie ma w jego dramacie.

Żadnych bałamuctw sytuacyjnych ani żadnych, które by były w niezgodzie z raz obmyślanym terenem²⁶.

Przyłożmy słowa te do tekstu *Sędziów*²⁷. Jesteśmy cały czas w tej samej „obrypanej, zbrudzonej“ karczmie żydowskiej, tak szczegółowo opisanej na wstępie. Na co kieruje naszą uwagę tekst objaśnień wstępnych? Przede wszystkim na barwę, ściślej: ogólną tonację wnętrza; na ściany obudowujące przestrzeń (i przedmioty przy ścianach), na rozkład drzwi i okien, na charakter i przeznaczenie przyległych izb. Wszystkie te informacje dla logiki akcji okażą się niezbędne; pozornie analityczna metoda opisu, przytłaczająca mnóstwem naturalistycznych szczegółów, wyakcentuje jednak najważniejsze, dramatycznie „grające“.

Drzwi jest troje — wszystkie bardzo ważne, prowadzą bowiem do trzech izb, do których kolejno przenosi się punkt ciężkości dramatu: do sieni, do alkierza, do komory. Okno tylko jedno — także dramatycznie wyzyskane: przez nie widzimy cały czas szabasowe świeczniki, przez nie scena powiększa się o alkierz i jego własny świat. Te szabasowe świeczniki — to jeden z czynnych aktorów dramatu. Stół i ławy przy nim także biorą udział w akcji od pierwszej niemej rozmowy Joasa przez stół z ojcem aż po scenę sądu. Lada przypomina stale o przeznaczeniu izby: to karczma. Tylko raz i na chwilę przywołuje poeta postaci ku ludzie w zbiorowej sce-

²⁶ S. Wyspiański, *Hamlet* (*Dzieła*, t. 8, s. 76, 78—79).

²⁷ S. Wyspiański, *Sędziowie* (*Dzieła*, t. 2, s. 247—307).

nie picia z dziewczętami i Urlopnikiem. Izba jest „obszerna“. Fakt wcale nie błahy. Potrzeba pocie większej przestrzeni dla tego wszystkiego, co się tu ma stać. Potrzeba też kilku planów.

Pamięta o nich poeta. Wyodrębnia pierwszy plan, wyraźnie zaznaczając, że stół po lewej stronie i drzwi do komory po prawej są „tuż od przodu“, „z samego przodu“. Tak wyznaczony jest plan najbliższy. Dalszy zawiera się między drzwiami do alkierza i ladą. Trapez sceny wyraźnie więc podzielony jest linią poprzeczną i dwiema przekątnymi, łączącymi punkty bardzo ważne (drzwi do alkierza — drzwi do komory; stół — lada). Pewne rozmowy odbywają się na pierwszym planie, ukośną linią przeczołga się Jewdocha.

Wśród spraw związanych z przestrzenią sceniczną ogromnie ważny wydaje się fakt włączenia do gry przestrzeni przyległych. Wyspiański nie może jednak zmieścić świata *Sędziów* w tej jednej „obrypanej“ izbie. Potrzebuje dla niego szerszego tła. Dlatego właśnie mobilizuje dramatycznie kolejno sieni, alkierz, i komorę.

„Długa, ciemna sieni“ to korytarz do innego świata: stamtąd przychodzi Dziad, Jukli, Żandarm i „sędziowie“. Tam gdzieś jest wieś i miasto, te „ogromne obszary“, o których mówi Natan. Tam znika kilkakrotnie Natan — nigdy zaś Joas ani Samuel. W sieni rozgrywa się walka Natana z Urlopnikiem. Widzimy ją poprzez reakcje Samuela i Joasa, nadsluchujących u drzwi; klasyczny pomysł przeniesienia walki za scenę jeszcze wzmaga napięcie. Z sieni wchodzi do izby śmiertelnie ranna Jewdocha i z sieni — sygnalizowany dzwonkiem — wchodzi Ksiądz w scenie finalnej.

Podobnie znakomicie wyzyskany alkierz i komora. Alkierz jest światem Samuela i Joasa — ich wspólnym światem, w którym płoną świece szabasowe. Tylko tam wchodzi ona obaj, stamtąd też wychodzą. „Miejscem tragicznym“ staje się w chwili, gdy sędziowie dobijają się do drzwi, które wreszcie otwiera Joas, by stanąć jako Sędzia świadomy swego autorytetu: „Jam jest“. Komora przynależy do Jewdochy. Tam zaznała „okrutnego, śmiertelnego kochania“, tam chce umrzeć. Tam wchodzi Ksiądz i stamtąd wreszcie wystrzela smuga światła w zakończeniu sztuki.

To rozszerzenie przestrzeni nie jest wcale jednym z możliwych wariantów technicznych rozwiązania akcji: zdecydowała o tym rozszerzeniu nieugięta logika konstrukcji znaczeniowej. W dramacie starły się ze sobą różne postawy ludzkie, różne światy ludz-

kie — trzeba je było unaocznic i przywołać. Powiększenie przestrzeni jest więc konsekwencją powiększenia znaczeń utworu.

Zrozumiał tę zasadę zespół Reduty w wileńskiej inscenizacji *Sędziów* z 1927 r., w szczególności dał jednak interpretację fałszywą. Alkierz reprezentował tam tylko świat Joasa, skąpany w „omgle błękitnej“, prawa zaś strona była „światem Jewdochy“, światem nędzy i grzechu, symbolizowanym „niesamowitym, czerwonym światłem“.

Otóż prawda tekstu jest inna: alkierz — jak wspomniano — to wspólny świat ojca i syna, świat *Starego Testamentu*, o którym mówi świecznik szabasowy. Nie jest bynajmniej niewinny i błękitny, ale srogi, podległy nieubłaganym prawom, gdzie dosięga szybki gniew Jehowy. I świat Jewdochy nie jest tylko krwawy od grzechu — wyprowadza on na drogę pokuty; w ostatniej chwili stamtąd bije światło.

Podkreślaliśmy już w objaśnieniach scenicznych umieszczonych przed tekstem dialogów obecność określeń barwnych: obejmują one również i postaci, będziemy więc mówić o nich łącznie. Dopiero przestrzeń sceniczna, oświetlenie, postaci i ich kostium tworzą całość wizualną. W kompozycji *Warszawianki* uderza (opisana przez Makowieckiego i Schillera) biało-czarna tonacja ze złotymi akcentami; tu całość nasycają dwie barwy: brązowa i siwa, w rozmaitych odcieniach. Pułap, podłoga i cała prawa strona tworzy brunatną plamę — ściana głębna i lewa „bielona siwo [...] z czarnym lampasem przy ziemi“. To brunatne wnętrze ma rozjaśniać ciepłe, złotawe światło świec w brązowym świeczniku. Całość podzielona zielonymi liniami: zielone kraty, zielony stół. Kostium postaci, określony przede wszystkim kolorystycznie, stanowi zazwyczaj połączenia dwubarwne: brązowo-żółte lub siwo-czarne, z jaskrawszymi akcentami w postaciach wsiowych sędziów. O tych akcentach pamięta zresztą Wyspiański i w opisie izby: nad drzwiami wisi portret cesarza „w białym uniformie, z pasową wstęgą przez piersi“. Postaci sędziów wniosą na chwilę barwy bardziej zróżnicowane: fioletowe czy nawet niebieskie (krawat aptekarza). Kostiumy postaci głównych, stale obecnych na scenie, są rozjaśnione dyskretniejszymi akcentami: czerwona wstążka Joasa, złota dewizka Natana.

Postaci jako elementy kolorystyczne sceny przemyślane są tak szczegółowo, że opis twarzy podaje też kolor. Twarz Samuela jest „brązowa, czoło żółte“, Joas ma cerę „przeświecającą, różową i białą“. Znamienne, że przy takiej tropce o kompozycję barwną całości

pominięte zostały całkowicie dziewczęta, Fejga i Jewdocha — wszystkie postaci kobiece. Poeta jak gdyby ich nie widzi!

Uwaga bowiem skupia się na męskich postaciach dramatu. Kolory nie są przypadkowe — mają one swój wyraźny walor semantyczny. Samuel i Joas tworzą plamę brązową i żółtą jak świecznik szabasowy. Natan wnosi barwę czarną, jest najciemniejszą plamą na scenie. Joasa i Juklego obdarza poeta jasnymi oczyma i włosami — dwa czyste duchy dramatu. Raczej jasne w ogólnym kolorystyce są też postaci sędziów. Musimy jednak wycofać przed chwilą użyte określenie: te wiejskie autorytety są pretensjonalnie jaskrawe, nie zaś jasne — białozłota sylwetka przysługuje tylko Joasowi i Juklemu.

Powinniśmy jeszcze chwilę zatrzymać się przy oświetleniu: jest ono blade, wątłe. Na razie tylko „lampa kuchenna słabo oświetla całą izbę“ (światło z góry); drugim źródłem światła stanie się już w naszej obecności zapalony świecznik, którego blask dochodzi przez szybę i płócienną firankę, więc już przytłumiony. Tak jest przez cały czas dramatu — dwa słabe ogniska światła rzeźbią tę brunatną przestrzeń, w którą włączają się postaci. Sytuacja zmienia się dopiero w zakończeniu: wszyscy pozostają w ciemności, oświetleni tylko smugą światła z komory. Poeta przypomina tu jeszcze raz „z okna szabaśnego odbłask świec za zasłoną białą“. Walor znaczeniowy tych dwóch — równoległych i jedynych — źródeł światła jest oczywisty. Podkreślają go zresztą zamykające sztukę słowa Dziada, który nawiązuje słowami psalmu do świata Joasa i Samuela, do świata *Starego Testamentu*. Słowa te jakby spinają dwa światy: wspólny z efektem wizualnym (światłem) budują ostatni akcent tragedii.

Jakież więc ostatecznie jest kierunek ukształtowania przestrzeni scenicznej i jej funkcje?

Dokładność opisu wstępnego nasunęła wielu odbiorcom utworu wniosek prosty: to pasja szczegółu, analiza, więc naturalizm. W ciągu naszych rozważań staraliśmy się podkreślić jednoczesną tendencję do selekcji, wybór elementów tylko najbardziej znaczących i ważnych dla „losu ludzi“. Na pozór przestrzeń sceniczna zachowuje funkcję właściwą dramatowi naturalistycznemu: reprezentuje środowisko. W praktyce symbolizuje przede wszystkim świat poszczególnych postaci, ich postawę moralną. Kolorystycznie opracowane wnętrza tworzy przemyślaną całość z ludźmi, którzy w nim żyją; ale i tu elementy barwy dźwigają jakieś znaczenia ogólniej-

sze. Przestrzeń sceniczna służy ludziom, ich postawom, zdarzeniom przedstawionym. Poeta musi jednak przekraczać ją i rozszerzać, bo sens tych zdarzeń rośnie i przekracza ich własny, dosłowny wymiar: pozwala wejrzeć w prawa obowiązujące i poza tą brudną karczmą żydowską. Ale o prawach tych — językiem teatru — mówią właśnie wspomniane już sygnały wizualne.

Poeta — jak już wspomniano — rozszerza przestrzeń, w której spełniają się losy ludzi, przez włączenie do gry przyległych, niewidzialnych dla widza izb. Ale istnieje jeszcze inny sposób znacznie śmielszego powiększenia jej wymiarów: przez słowa postaci. Tak poznajemy świat Natana: miasta-olbrzymy dymiące fabrykami, dzieciństwo Jewdochy. Wreszcie w ostatniej wypowiedzi Samuela zarysowuje się jeszcze inny, pozornie odległy, a przecież bliski krajobraz: góra Synaj, spiekota pustyni egipskiej, wały Morza Czerwonego. O tym świecie przypomina świecznik za firanką. Tam powstały prawa rządzące losami ludzi w karczmie.

Obejrzelśmy „rzeczywistość terenu“. Jak wygląda „rzeczywistość czasu“ w tym króciutkim utworze?

W pewnych — wcześniejszych — realizacjach scenicznych utworu przerabiano *Sędziów* na sztukę w trzech odsłonach; wydawało się to konieczne ze względu na prawdopodobieństwo. Przy naturalistycznej interpretacji utworu wejście sędziów wsioowych natychmiast po wypadku odczuwano jako grzech przeciw iluzji, niezręczność, niedopatrzenie poety. Decyzję Wysockiej, by sztukę grać jednym ciągiem, uznano za śmiałe nowatorstwo²⁸. Oczywiście czytanie się w tekst prowadzi do wniosku, że o żadnym przeoczeniu poety nie może być mowy: wszystko tu jest doskonale logiczne.

Zresztą tempo całego dramatu nie jest bynajmniej zawrotne — na początku nawet wręcz powolne. Sztukę otwiera przecież scena niemej rozmowy między ojcem i synem, którą kończy wejście Natana; potem na pozór „bezinteresowna“ i oderwana pogawędka dwóch braci — niezmiernie oszczędnymi środkami zarysowująca ich dwa różne światy. Pierwsze wyraźne przyspieszenie to stichomitia Dziada i Samuela: ciosy parowane wersetami, napięcie, waga gróźb — to wszystko każe odczuwać scenę jako bardzo szybką. Zważmy też, jaki tu wkład informacji w tych odbijanych cięciach: cała przeszłość dwu rodzin! To zresztą zasada stała — wielostronny

²⁸ F. Płażek, *Rola reżysera*. W tomie: *Księga pamiątkowa na 90-lecie dziennika „Czas“*. Warszawa 1938.

i wieloraki użytek z każdej wypowiedzi dramatycznej i z każdego odcinka czasu: jednocześnie dochodzą w nim swej pełni przeżycia i decyzje kilku osób, pęka owoc zdarzeń, dojrzewa sąd w indywidualnym sumieniu i w transcendentnym wymiarze. Na tę niezwykłą ekonomię zareagował żywo Copeau pisząc:

*Dans le déroulement tragique, une succession de scènes qui s'ajoutent les unes aux autres sans apparence d'art, sans aucune transition ménagée, mais que l'émotion, que l'urgence pathétique suffisent à souder entre elles. Point de préparations. Je dirai mieux: pas l'ombre de présentation*²⁹.

Odcinki czasowe nie są bynajmniej równe. Poeta umie doskonale skracać je i wzdłużać. Wyraźnie dąży do wzdłużenia sceny bójkii rozgrywającej się za sceną: odbieramy ją poprzez przerażone wyczekiwanie Joasa i Samuela, którym ta chwila wydaje się nieznośnie długa. Zapisuje to zresztą tekst objaśnień: „Chwila wyczekiwania“. Milczące sceny mają oczywiście inny wymiar; wydają się o wiele dłuższe.

Korzysta z tego poeta także wtedy, gdy chce „zyskać na czasie“ między bójką a pojawieniem się sędziów: scenę tę wypełnia czolganie się Jewdochy z sieni do komory. Mówi ona tylko jedno zdanie, uzasadniające decyzję śmierci w komorze. Na pewno tę scenę przeżywamy „*au ralenti*“.

Krytyków niepokoiło również inne nieprawdopodobieństwo, nie tylko fizyczne (jak natychmiastowe wejście sędziów): mianowicie nagła przemiana Samuela. Realizm psychologiczny — mówiono — wymaga tu dłuższego czasu. Znowu nieporozumienie: *Sędziowie* to oczywiście dramat poetycki i apsyhologiczny. W tym świecie poetyckim rządzą inne zasady. Są one w pełni wyjaśnione w samym tekście utworu: nagłe nieszczęście i sąd zapowiada przecież Joas i Dziad już na początku zdarzeń. Oni wiedzą, ich zapowiedź ma walor obiektywny. Tak będzie, wiemy o tym od razu. Czekamy teraz na wypełnienie groźby: nieszczęście i sąd istotnie przychodzi.

Nagła przemiana Samuela także jest zupełnie logiczna, zgodna z prawami utworu. Rozprysnięta lampa życia — śmierć — przeżywa sumienie szczególnym światłem:

W moich rękach życie gaśnie,
lampa w dłoniach rozpryska,
a ogniów strasznych łuną krwawą
w sumieniu światłem łyska.

²⁹ Copeau, *op. cit.*

W intencji autorskiej leży też konfrontacja różnego rodzaju sędziów i sądów, autorytetów władzy wsiowej — i innych, których gmina nie rejestruje. Stąd konieczność jednoczesnego zestawienia wszystkich sędziów; ta konfrontacja tak się właśnie tłumaczy na język sceny, podobnie jak swoją oczywistą wymowę mają jednocześnie płonące dwa światła w finale.

I jak wymiar przestrzeni dramatu powiększał się o wielkie obszary wspomniane w dialogu, tak jest i z wymiarem czasu. Zdarczenia wyrastają z przeszłości, z tych dwudziestu lat, które ciąży w pamięci Dziada i Samuela, w poniewierce Jewdochy. Ostateczne zdarzenie to owoc mający za długi okres dojrzewania — tylko opadł w jednej chwili. Ale ostatnia wypowiedź Samuela przenosi w jeszcze inną przeszłość — i wiąże ją z chwilą obecną. „O Absalomie mój!” — woła Samuel nad Joasem — „Już wstawasz Dawidowy; w śpiech cię dosięże grot Saulowy [...]”. Odległa przeszłość, przywołana z kart *Starego Testamentu*, staje się terażniejszością. Chwila sądu, nagle jak błyskawica, dojrzała nie tylko przez dwadzieścia lat. Ten grot wyrzucony został w przeszłości, która wciąż trwa jako terażniejszość.

O szczegółowej rzeźbie czasu w dramacie decydują oczywiście różne czynniki: rozkład scen milczących, przerw w wypowiedzi poszczególnych postaci, sposób wypełnienia tych przerw (ruchem scenicznym, gestem), udział śpiewu, muzyki, ogromna waga sygnałów akustycznych, w ogóle refrenów, np. powtórzeń słownych. Wreszcie na pewno wielkie znaczenie dla kompozycji czasowej *Sędziów* ma zmienność toku rytmicznego: przerzuca się tu przecież poeta od potocznej prozy poprzez luźniej zorganizowaną prozę rytmiczną aż po regularną strofę czterowersową. Dopiero szczegółowa analiza tych wszystkich elementów przybliżyłaby w pełni problem, który tylko ogólnie został tu postawiony.

W tak błyskawicznym skrócie zdoła jednak poeta pokazać „los ludzi“, i to kilku jednocześnie. Poznajemy ich przeszłość i terażniejszość, kategorie myślenia, przeżycia i pragnienia. Jeśli te „losy ludzi“ zmieściły się w jednej izbie i na tak krótkim odcinku czasu, zawdzięcza to dramat różnym środkom artystycznej ekspresji, budującym wspólnie syntezę. Niektóre z nich już wymieniliśmy — pozostaje znacznie więcej. Wypadnie skupić się na zasadniczych: to gest i słowo postaci.

Ruchu scenicznego na pozór sporo: ciągle ktoś wchodzi i wychodzi, zmieniają się rozmawiające pary, poeta zaś zdaje się nie tro-

szczyć o każdorazową motywację takiej zmiany. Wspomniano w związku z utworem o szopkowej fakturze jako rzekomej zasadzie konstrukcji. Uzasadnienie dla tych zmian jest jednak oczywiste: poeta ma mało czasu, musi więc „oszczędzać“ na dialogach. Więc tylko wejścia i wyjścia? Najruchliwsza scena — bójka Natana z Urlopnikiem — usunięta przecież została do sieni, także i śmierć Jewdochy. Joas upadnie na scenie. Ze względu na szczególnie sens, uzasadnienie i owoce tej śmierci, wszystko musi odbyć się na naszych oczach — nie możemy uronić ani jednego słowa Joasa, ani jednego odruchu Samuela. Dzieje tego sądu — wyroku Joasa i wyroku Samuela — muszą być pokazane; śmierć Jewdochy nie ma tego znaczenia, można ją odsunąć za zasłonę. I tak powie nam poeta o niej wiele przy pomocy innych sygnałów.

Jewdochę zresztą widzimy na scenie kilkakrotnie: najpierw zamiata izbę, ale to tylko ruch ekspozycyjny, zaznajamia nas z jej sytuacją w tym domu. Nalewa piwo „panienkom“, reagując automatycznym posłuszeństwem na rozkaz Natana. To już fakt, który ją wyraża. Inną jednak sytuację związał z nią poeta najistotniej: oto Jewdocha trzykrotnie pada na ziemię, czołga się po podłodze. Osuwa się po raz pierwszy do nóg Dziada, gdy — zmiażdżona — wyznaje swą nędzę i wolę śmierci; nie dźwiga się z ziemi w rozmowie z Natanem, jeszcze raz padnie do stóp brata, wreszcie, śmiertelnie ranna, czołga się do komory. Ta pozycja, tylko jej właściwa, wyraża ją bardziej niż słowa: mówi o poczuciu własnej nędzy, ostatecznej i nieodwracalnej klęski, także o świadomości winy (dzieciobójstwa). Znowu — jakież oszczędny sposób ekspresji!

Obserwacja pozostałych postaci prowadzi do podobnych wniosków: poeta wybiera i wiąże z postacią jeden gest, który wyraża najgłębiej jej istotę. Dla Joasa takim gestem własnym i znaczącym stanie się patrzenie w oczy ludziom, zwłaszcza ojcu. Wiemy, że Joas ma dar czytania w ludziach — dar wcale nie osobliwy ani irracjonalny, ale przynależny mu ze względów, które Wyspiański uważa za proste i logiczne:

Prawdę nosząc w sobie, czyta się prawdę ludziom z lic.
Hamlet jest prawdą, więc czyta kłamstwo z lic i sądzi³⁰.

Tak samo Joas: najpierw patrzy, odczytuje kłamstwo, potem wychodzi z alkierza jako sędzia: „ręce na piersi skrzyżował“.

Ale Joas jest nie tylko nieubłaganym sędzią — to także artysta,

³⁰ Wyspiański, *Hamlet*, s. 88.

skrzypek (w tym geście najpierw pokaże go poeta), potomek harfiarza-Dawida, a także subtelny, uczuciowy chłopiec, przywiązany do Urlopnika i do ojca. Poznajemy jego pełną, ludzką prawdę właśnie dzięki kilku gestom (rzuca się na szyję Urlopnikowi, płacze, tuli się do ojca).

Może najbogatsza, najbardziej zróżnicowana jest jednak gestyka starego Samuela: ma ona odsłonić tajemniczą złożoność tej tragicznej postaci. Samuel to przecież spekulant, bogaty i bezwzględny handlarz, wspólnik Natana w zbrodni, ale i czuły ojciec, i pobożny izraelita, dziedzic wielkich tradycji religijnych i historycznych narodu. Tę dziwną złożoność i sprzeczność jego życia zdradza raczej gest niż słowo; niektóre z tych gestów są, co prawda, konwencjonalne, np. liczenie pieniędzy na początku sztuki. Ale Samuela wyposaży poeta także w bardzo indywidualne gesty, nawet w ich komplekсы, oznaczone zresztą syntetycznie: „powtarza gesta umówionej zbrodni“. Niezwykle interesujący jest też zapis gestów Samuela w chwili, gdy Joas „głosem strasznym“ wskazuje na niego jako na winowajcę:

SAMUEL (*drży, trzęsie się w złości*)
(*pięście zaciska i wznosi*)
(*nagle ręce składa błagalnie i palec na ustach kładzie*)

To przejście od wściekłości do pokornej prośby ma oczywiście bogaty i głęboki podtekst emocjonalny — żadne słowo nie próbuje wyrazić procesu, który tak nagle porazi potem Joasa.

Czas już na wnioski. Gestyce powierza poeta bardzo ważne funkcje: ona ma powiedzieć najpełniejszą prawdę o ludziach, ich ukrytym życiu, ma odbić przeżycie człowieka, ma zasygnalizować postawę moralną, ma współdziałać w wyrażeniu zasadniczej problematyki utworu.

Zazwyczaj operuje poeta gestem syntetycznie: postaci przydziela jeden ruch, najbardziej reprezentatywny, niemal symboliczny. Znamienne, że są to zazwyczaj „wielkie gesty“, bardzo dalekie od psychologicznych szablonów współczesnych (gdzie należy szukać ich pierwowzoru — w operze? w Komедii Francuskiej?). Ta stylizacja współgra z ogólnym ukłasyccznieniem tragedii, z odchodzeniem od analizy. Tą samą tendencją tłumaczy się chyba i brak sygnałów mimiki: poznajemy ją tylko jakby w odbiciu przeżyć Joasa, gdy odczytuje twarz ojca: „patrzcie na te jego rysy po twarzy; marszczy się, brwi ściąga — a tu napisane — zmawiali się, zmawiali“. Od siebie bezpośrednio nigdy poeta gry mimicznej nie opisuje.

Ominęliśmy dotąd ogromnie rozległą problematykę udziału słowa w teatralnej wizji *Sędziów*. Język utworu od dawna zwracał uwagę przede wszystkim ze względu na tzw. indywidualizację mowy, która to sprawa interesowała krytyków, zasłaniając sobą wszystkie inne. Wyspiański zastosował tę indywidualizację mowy w sposób niezwykle jaskrawy, zwłaszcza w postaciach wsiowych sędziów; miał to być jeszcze jeden dowód rzekomego realizmu utworu. W rzeczywistości jest to przejaw silnej stylizacji, którą Schiller wiązał z ekspresjonistyczną tendencją dramatu.

Nie ta indywidualizacja stanowi jednak o bogactwie językowym utworu. Pasjonujący i na pewno wart szczegółowej analizy okazałby się kształt rytmiczny, tak zmienny, tak czule oddalający falowanie semantyczne utworu: każde wzniesienie szczegółu ku poetyckiemu uogólnieniu. Zbadanie tego kształtu — to temat osobnego studium, które oby kiedyś kompetentnie podjęto.

Bogactwo języka dramatycznego to także niezwykła różnorodność dialogu: co chwila zupełnie inny, zawsze bardzo zwarty i wszechstronnie wyzyskany, silnie spojony z postacią mówiącą, jej życiem, ale również ze zmienną sytuacją sceniczną, silnie unerwiony emocjonalnie.

Szczegółowsza analiza interpunkcji i graficznych wyróżnień tekstu przybliżyłaby rysunek intonacyjny, o który poeta dbał niezmiernie. Ten rysunek w *Sędziach* nie jest bynajmniej stonowany i dyskretny; przeciwnie — zdecydowanie jaskrawy, oparty na gwałtownych kontrastach, o rozległej skali natężenia — od szeptu do straszego krzyku: „*Rien de plus brutal et de plus laconique*“³¹.

Wśród tego bogactwa zagadnień zatrzymajmy się chwilę przy współpracy słowa z innymi środkami ekspresji dramatycznej: gestem, sytuacją, szczegółem wizualnym. Środki te uzupełniają się i wyręczają nawzajem.

Słowo użyte jest bardzo oszczędnie — oszczędność tę umożliwia podtekst dialogów. By ten podtekst przekazać jednoznacznie, potrzeba najpierw obszernej informacji o postaciach, ich dążeniach i myślach. Poeta musi więc na początku tej informacji dostarczyć. Wiemy już, jak do tego Wyspiański zmierza: przez użytek z kostiumu, postawy, gestu, aluzyj o charakterze ekspozycyjnym. Dopiero po takich partiach przygotowawczych możliwy jest tak skrótowy, monosylabami prowadzony dialog jak Natana z Samuelem, w któ-

³¹ Copeau, *op. cit.*

rym dojrzewa plan zbrodni. Wszystko rozsnuwa się tu pomiędzy słowami. Słowa padają tylko jako przyrostki myśli:

SAMUEL: Trzeba myśleć.. —

NATAN: Obmyśleć.

SAMUEL: Wykonać.

NATAN: (*nagle*) Ja...!?

SAMUEL: Ty!-!

Dwaj starzy współnicy odczytują swoje intencje w lot — niepotrzebne ich pełniejsze sformułowanie.

Zupełnie inaczej wyzyskany jest ciężar podtekstu w rozmowie Jewdochy z Natanem. Każde z nich wchodzi w ten dialog z własnymi myślami, które dojrzały samotnie: w dziewczynie — pragnienie śmierci, w Natanie — decyzja pozbycia się niewygodnej kochanki, zabicia jej. To nieoczekiwane spotkanie intencji wywołuje dreszcz przerażenia w Natanie: widzi w tym przeniknięcie własnej tajemnicy. Stąd rzuca słowa dla Jewdochy zrazu niezrozumiałe:

JEWDOCHA: Zabij mnie ty.

NATAN: Co ty gadasz? Cóżes ty słyszała?

Kto to mówił?

Na tle tych zmiennych i nabrzmiątych podtekstów jeden i ten sam wyraz może zyskać znaczenia zupełnie różne. Uzupełnia i wyjaśnia jego sens sytuacja psychologiczna, proces przeżyć, który musimy dopiero sobie — na podstawie różnych znaków — odtworzyć. We wspomnianej przed chwilą rozmowie Natana z Jewdochą jedenaście razy z ust Natana pada to samo słowo: „cicho“. Skierowane jest zawsze do Jewdochy, ale za każdym razem co innego wyraża i po prostu co innego znaczy. Tym jednym słowem reaguje Natan na wiele pytań i wykrzyków swej partnerki; nawiązując do tego słowa czy też odpowiadając na nie Jewdocha rozgorycza się i unosi coraz bardziej. To „cicho“ w ustach Natana wyraża kolejno zdumienie, przerażenie na myśl o zdemaskowaniu jego zamiarów, strach przed skandalem i więzieniem, wezwanie do opamiętania, groźbę, szantaż, wreszcie błagalną prośbę zwyciężonego. Tak rozległa jest skala możliwości dramatycznych jednego wyrazu, możliwości wydobytych przy pomocy podtekstu, zaś przekazanych naturalnie, czy raczej przeznaczonych do przekazania, przy użyciu różnej wysokości głosu, napięcia, zaakcentowania itp. czynników fonicznych. Intencje znaczeniowe poety możemy odczytać dzięki sygnałom graficznym, ale także pośrednio, dzięki całej

sytuacji i replikom Jewdochy, w której bezbłędny odbiór słów Natana po prostu wierzymy.

Dwukrotnie też w bezpośrednim sąsiedztwie użyje tego samego słowa „cicho“ Samuel nad zwłokami Joasa. Tutaj jednak zróżnicowanie znaczeń ma zupełnie inną podstawę: nie zapisuje kolejnych stadiów procesu psychicznego (jak w wypadku Natana), ale odcina apel rzucony zewnętrznemu światu od słowa wyszeptanego nad Joasem. Świat ma zamilknąć, by ojciec mógł usłyszeć oddech syna („Cicho! —“), ale i tak ojciec go już nie usłyszy („Cicho.“). Tę zmianę znaczenia zapisuje wyraźnie objaśnienie sceniczne:

SAMUEL: *(słucha przy sercu chłopca)*
 Tu go nie ma.
(głośno)
 Cicho! —
(szepciem)
 Cicho.
 Tu go nie ma.

Druga sprawa niezmiernie interesująca to „obraz słowny“ utworu. Nie jest go wiele, użył go poeta bardzo oszczędnie w zestawieniu z innymi utworami. Na skutek narzuconych sobie rygorów (jedności miejsca i czasu) poeta musiał szukać różnych sposobów rozszerzania znaczeń, wprowadzania ekspozycji, zwiększenia naszej wiedzy o przeszłości, losach ludzkich. Sięgnął więc po obraz poetycki. Przyplłynął on przede wszystkim z *Biblii*, w której poeta zaczytywał się do utraty kontaktu ze światem³². Chodzi nam w tej chwili zresztą nie o genezę obrazów, ale o użytek dramatyczny, związek z innymi składnikami dramatu.

Kilkakrotnie wprowadza poeta metaforę światła. Wiąże się ona głównie z Joasem, który jest — jak wspomniano — jasną plamą na tle utworu, nawet w sensie wizualnym; poeta od początku mówi też o jego „jasnych oczach“. Tego samego wyrazu użyje Joas kilkakrotnie: cieszy go „jasna pogoda“ ojcowej duszy, „jasność“ pozwala mu czytać „myśli na czole ojcowym“, „serce się we mnie zaświca i gram“. Do tego światła, które nagle rozjaśnia sumienie i każe dostrzec prawdę, wraca Samuel w cytowanej już końcowej wypowiedzi. Jego do prawdy wiedzie nie jasność własnej duszy, ale nagły ogień śmierci i cierpienia. Wtedy też przy-

³² Według relacji A. Grzymały-Siedleckiego, *Wyspiański w dniu swoim powszednim*. Teatr, XII, 1957, nr 12.

pomni Samuel obraz Boga, który też w ogniu objawił się na górze Synaj:

Coś się zatulał w obłoki
na Horeb, na Synaj,
płomienną szat kolumną [...].

Ta metaforyka światła prowadzi ku naczelnej problematyce dramatu, tłumaczy logikę zdarzeń, dostarcza motywacji dla tragicznej „*anagnorisis*“ Samuela. Splata się też z sygnałami wzrokowymi, o których była już mowa: z symboliką barw, z funkcją świecznika i smugi świetlnej w zakończeniu. Obraz słowny realizuje się teatralnie w losach ludzkich, w zdarzeniach, w scenerii.

Obok metaforyki światła drugi motyw, który tu warto zasygnalizować (również z *Biblii* rodem), to obraz zbroi, oręża, który podobnie urzeczywistnia się w dramacie, choć nie wizualnie.

Bóg mocniejszym oręża
sam dobiera, jako Dawidowi

— mówi Joas. O „uzbrojeniu“ swoim (medalikach) wspomina też Dziad. Wreszcie w śmierci Joasa dostrzeże Samuel „grot Saulowy“ godzący w Dawida.

Obrazy poetyckie, zarysowane w słowach postaci, służą różnym celom: 1) mają charakter ekspozycyjny, prezentują aktualny i przeszły świat postaci — tę przeszłość, z której wyrastają obecne zdarzenia; 2) wyznaczają sens tych zdarzeń, zapowiadają je i ustawiają we właściwych wymiarach. Zaznaczyć tu trzeba, że obrazy części I dramatu (wizje Jewdochy) wiążą się z pierwszą funkcją, psychologiczną, druga przysługuje przede wszystkim obrazom biblijnym w ustach Joasa, Juklego i Samuela.

Kolejno przyzywa Samuel obraz Boga na górze Synaj, Mojżesza na pustyni, wreszcie ostatni, ale najważniejszy — Abrahama nad stosem ofiarnym. Na tle tego ostatniego obrazu — i dzięki niemu! — Samuel nad zwłokami syna uzyska rysy Abrahamowe, zaś śmierć Joasa staje się przyjętą ofiarą Abrahama.

Czasem w tej samej funkcji artystycznej — rozszerzania znaczeń — zastępczo na miejsce obrazu poetyckiego zjawia się krótka aluzja, nieraz tylko imię. Całą sytuację buntu syna przeciw ojcu, Absalona przeciw Dawidowi, sygnalizuje tylko imię Absalona nadane Joasowi („O Absalonie mój!“). Wielokrotnie też usłyszymy imię Dawida, do którego też Joas zostanie przyrównany. Skoro o roli imion biblijnych mowa, to oczywiście same imiona Joasa i Sa-

muela mają nas przenieść w świat Dawida i Saula. Tylko Natan zachował tu autentyczne imię Nuty Marmarosza z notatki kryminalnej.

*

Spośród wielu spraw związanych z wizją teatralną poety przybliżono tu zaledwie kilka: rzeczywistość czasu i przestrzeni, kostium i gestykę postaci, wreszcie parę momentów z zakresu bezpośredniej współpracy słowa z gestem, sytuacją dramatyczną, scenerią. Staliliśmy się na gorąco zamykać analizę pewnymi wnioskami. Wnioski te na ogół nie były rozbieżne.

Pytaliśmy wszędzie o logikę rzeczywistości dramatu, zgodność z naczelną koncepcją, terenem, własnym światem postaci. Logika ta nie jest łatwa, jak też nie jest prosta konstrukcja całości: karczma żydowska staje tu w końcu na tle stosu Abrahama, stary handlarz i oszust pochyla się nad synem, który jest dla niego Dawidem, Absalonem i Izaakiem równocześnie — który stał się tym w utworze w naszych oczach. Postaci i zdarzenia musiał poeta dźwignąć w górę ku tym znaczeniom na wąskim odcinku czasu i przestrzeni. Niezmiernie się spieszył, musiał nadzwyczaj ekonomicznie wyzyskać każdy szczegół, każde słowo i każdą chwilę milczenia. Dokazał tego wywołując wstrząs zdumienia w dyrektorze „Starego Gołębnika“. Wyszedł w dramacie od warsztatu naturalisty, od realizmu psychologicznego, ale przewyciężył go i użył dla innych celów niż naturaliści. Przywołał też na pomoc inne, bardziej syntetyczne środki. To przekroczenie naturalizmu, po prostu w naszych oczach dokonane, wzbogacenie warsztatu śmiałymi innowacjami — to jeden z pasjonujących aspektów tego dramatu.

Nasze rozważania nad tekstem miały charakter tak fragmentaryczny, że nie uprawniają do bardzo pewnych wniosków o całości kształcie warsztatu Wyspiańskiego w tej epoce (zwłaszcza że tu obserwujemy przemianę tego warsztatu), ani nawet o całej poetyce *Sędziów*. Należałoby je rozszerzyć przez zbadanie pominiętych spraw, jak również skonfrontować z innymi tekstami i materiałami współczesnymi. Wydaje się, że dalsze prace badawcze w tym kierunku nie będą bez pożytku, jakkolwiek najpierw trzeba tu wypracować metodę takich badań. Z pewnością studia takie wzbogacą⁴ naszą wiedzę o Wyspiańskim i przybliżą nam artystę teatru.

Poznanie elementów kształtu teatralnego, analiza konstrukcji terenu, użytku z koloru i światła prowadzi wciąż do sprawy zna-

czeń. Nie sposób po prostu zatrzymać się na powierzchni stwierdzeń. Celowość, logika, sens środków artystycznych Wyspiańskiego narzucają się nieodparcie. Praca nad wizją teatralną poety musi nas wieść ku interpretacji semantycznej i funkcjonalnej — ku odczytywaniu koncepcji dramatu, która obejmuje wszystko i wyraża się przez wszystko.

Do takich prac wzywał ongiś Schiller; na węższym odcinku rozpoczął je Makowiecki. Niechże ten drobny szkic przywoła ich pamięć. Starano się tu pójść dalej za ich wskazaniem.