

Rafał Węgrzyniak

"„Ja w śnie narodu przeklętym,
uśpiony” : Stanisława Wyspiańskiego
dramaty-sny", Mirosława
Bukowska-Schielmann, Gdańsk 1994
: [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/4, 168-173

1995

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.

Stanisława Szczepanowskiego *Nędza Galicji w cyfrach* może być już opatrzona komentarzem następującym: „zawarta w niej charakterystyka położenia społeczno-gospodarczego Galicji jest mocno przejawskrawiona”³¹.

Objaśnienia dotyczące pochodzenia słów „snycerstwo” (s. 422, przypis 7) czy „junkier” (s. 423, przypis 8) każą upomnieć się o podanie również etymologii słowa „zecer” (niem. „Schriftsetzer”), wspierającej Prusową apologię „pracy zecera” (s. 324). Natomiast „mutterka” (nakrętka) pochodzi nie tyle od przenośnego znaczenia niemieckiego „Mutter” (s. 53, przypis 42), ile od wyrazu niemieckiego „Schraubenmutter”.

Przypisy skrupulatnie podające wartości jednostek miar, wag i walut należy dopełnić informacją o relacji austriackiego guldena (s. 239, przypis 30; s. 389, przypis 18) względem rubla (1 rb ≈ 1,5 złotego reńskiego³²) czy złotego polskiego, którego wartość płatniczą w stosunku do rubla (1 rb = 6 złp 20 gr) poznali czytelnicy z przypisu 11 na stronie 5. Nawiasem mówiąc, na rzeczonej relacji rosyjskiej i austriackiej jednostki monetarnej byli stratni zwerbowani kosiarze galicyjscy, otrzymujący zaliczkowo 100 reńskich austriackich, podczas gdy pośrednicy za pracę każdego z nich pobierali 100 rubli rosyjskich³³.

Z kolei w przypisie 14 na stronie 400, informującym o odsłonięciu w 1898 r. pomników Mickiewicza w Krakowie i Warszawie, można byłoby dodać, że w tymże roku 14 maja ogłoszono we Lwowie konkurs na projekt pomnika-kolumny ku czci poety³⁴. Monument ów odsłonięty został 30 października 1904 na placu Mariackim (obecnie: Mickiewicza) i zachował się do dziś³⁵.

Proponowane tu drobne uzupełnienia liczącego 1282 pozycje komentarza przypisowego nie umniejszają w żadnym stopniu doskonałości warsztatu edytorskiego Józefa Bachorza i Marii Tlustochowskiej – redaktorki wydawniczej tomu. Omawiana książka, ze względu na walory naukowe *Wstępu* i encyklopedyczną perfekcyjność przypisów, winna – mimo jej rekordowo (w serii „Biblioteka Narodowa”) wysokiej ceny – stanowić też dopełnienie pomnikowego wydania *Kronik*, czego życzyłby swojej bibliotece również autor tej recenzji.

Zbigniew Przybyła

Miłosława Bukowska-Schiemann, „JA W ŚNIE NARODU PRZEKLĘTYM, UŚPIONY”. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO DRAMATY-SNY. (Recenzent: Eleonora Udalska). Gdańsk 1994. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss. 2 nlb., 148. („Rozprawy i Monografie”. Nr 203).

Studium „*ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony*” jest z pozoru poświęcone motywowi snu w twórczości Wyspiańskiego i elementom onirycznym w jego teatrze. Miłosława Bukowska-Schiemann, analizując powracającą wielokrotnie w dziełach Wyspiańskiego metaforę snu czy też zobrazowane w dramatach sny postaci, doszła

³¹ M. Śliwa, *Nędza galicyjska. Mit i rzeczywistość*. W zbiorze: *Galicja i jej dziedzictwo*. T. 1. Rzeszów 1994, s. 149.

³² Wedle *Wielkiej Ilustrowanej Encyklopedii Powszechnej Gutenberga* (t. 6, Kraków [1930], s. 42) 1 gulden austriacki (złoty reński) miał wartość 4 złp. 24 gr.

³³ Zob. P. Wyrobek, *Wieś galicyjska w XIX wieku*. W antologii: *Kultura okresu pozytywizmu. Wybór tekstów i komentarzy*. Pod redakcją J. Kotta. Cz. 3. Opracowała A. Kamińska. Warszawa 1950, s. 181–182.

³⁴ *Kronika mickiewiczowska 1898*. Opracował A. Bienkowski. W zbiorze: *Rok mickiewiczowski. Księga pamiątkowa wydana staraniem Kółka Mickiewiczowskiego we Lwowie*. Lwów 1899, s. 7, 17, 19, 72–84. — *Kolumna Zygmunta*. „Gazeta Narodowa” 1899, nr 140. — *Odsłonięcie kolumny Mickiewicza*. Jw., 1904, nr 250.

³⁵ Zob. J. Rogowski, *Kult A. Mickiewicza we Lwowie w latach 1939–1941*. (Notatka sprawozdawcza). „Pamiętnik Literacki” 1948.

jednak do przekonania, że dramaty autora *Wesela* są po prostu snami, w których ujawnione zostały stłumione treści podświadomości kolektywnej społeczeństwa polskiego. Zdaniem badaczki, „dramaty Wyspiańskiego przedstawiają obrazy, jakie naród widzi w swych snach”, ale „nie są to sny Wyspiańskiego o historii i polskim społeczeństwie” (s. 25). W jego teatrze to publiczność jest „twórcą” i „kontemplatorem” wizji scenicznej. „Bohaterem dramatów Wyspiańskiego – twierdzi Bukowska-Schiellmann – jest świadomość wyobrażająca narodu, jako podmiotu i przedmiotu snów” (s. 61). Ukazując w swoich dziełach treść zbiorowych snów, postępował Wyspiański jak terapeuta. Pragnął bowiem uwolnić kolektywną podświadomość od kompleksów i obsesji, wyobrażeń i symboli. Jego teatr miał być więc rodzajem „psychodramy narodowej”. Ponieważ jednak poeta nieustannie „odtwarzał światy wyobrazeniowe odbiorców” (s. 130), odwoływał się do „utrwalonych już w przekazach i symbolach wyobrażeń” (s. 69), „czynił materią swych utworów nie tyle gotowe wzorce, ile sposoby odbioru tych wzorców” (s. 131, przypis 30), nie został zrozumiany. Dokonała się „identyfikacja odbiorcy ze światem sceny” (s. 25). Paradoksalnie, zamiast przyczynić się do uzyskania samoświadomości i uwolnienia się od chorobliwych treści, dzieła Wyspiańskiego utrwały je i potęgowały. „Walcząc z utartymi punktami widzenia, przez ich ujawnienie, spowodował Wyspiański to, że nie unicestwił wzorców, lecz przeciwnie: odrodził je i zaktywizował. Intertekstualność – konstatuje Bukowska-Schiellmann – zatarła granicę między własnym a cudzym, zwróciła się przeciw samemu twórcy, nie pozwalając na odczytanie głosu podmiotu twórczego. [...] Naród uwierzył we własną rolę w snach przedstawianą (pragnienie sławy, walki, zemsty), jak w jawę. Negowane wzorce odzyskały swój autorytet. Intencja przekodowania poziomów semantycznych snów nie została odczytana” (s. 131–132).

Stwierdzenie tak zasadniczego nieporozumienia w odbiorze twórczości Wyspiańskiego zmusiło badaczkę do dokonania radykalnej rewizji funkcjonujących dotąd interpretacji. Utwory Wyspiańskiego doczekały się często całkowicie sprzecznych komentarzy. Egzegeza Bukowskiej-Schiellmann unieważnia dotychczasowe spory i polemiki. Przyjęcie zaproponowanego w studium „punktu widzenia” może w końcu „rozbić zakłętą krąg interpretacyjnych problemów – czy Wyspiański krytykował przeszłość narodową, czy odnosił się do niej z pietyzmem i był nią urzeczony” (s. 75). Terapeuta przecież nie ocenia dotychczasowego życia swego pacjenta, nie krytykuje go bądź też nie pochwała, lecz stara się je przezwyciężyć na drodze kształtowania samoświadomości. Wyspiański podobnie nie krytykował społeczeństwa polskiego za to, że miało taką a nie inną przeszłość i świadomość historyczną przez nią uformowaną, lecz oskarżał „współczesnych o brak świadomości stawania się winnym i ofiarą mechanizmu stwarzania złudzeń” (s. 96). Jego dramaty nie były „wezwaniami do krwawej walki”, lecz do czynu duchowego. Wyspiański „czynu” nie pojmował „jako misji i utopii wolnego kraju, lecz jako objaśnianie etycznych wartości, uświadamianie moralnych prawd”, „kierowanie się ku jedności z wolą Boga, Boga odnajdywanego w sobie, a nie w kreacji społecznego porządku” (s. 97–98). W gruncie rzeczy autorowi *Wesela* obce były zagadnienia walki o niepodległość, zmagania się z dziedzictwem romantyzmu, destrukcyjnego wpływu życia w niewoli na społeczeństwo. W *Wyzwoleniu* odrzucał wymuszoną na nim przez zbiorowość rolę Konrada i daremnie – jak twierdzi Bukowska-Schiellmann – pragnął zmienić się w Gustawa pogodzonego z Bogiem, oddanego sprawom miłości i domu. Konrad w *Wyzwoleniu* ponosił klęskę, gdyż „własnej samowiedzy” nie był w stanie „przekazać innym”. Poddawał się zbiorowej presji zmuszającej go do śmierci w ofercie lub walki i zabijania. Geniusz i Hestia w jednakim stopniu narzucają Gustawowi, który objawił się w *Modlitwie*, obcą mu rolę Konrada. „Obraz Konrada-Erynnisa w finale jest wynikiem tragicznego losu bohatera, którego prawdziwe ja zniekształcone zostaje przez pożądany u odbiorców schemat” (s. 88). Konrad jakoby „pragnie przede wszystkim wyzwolić siebie z nadanej mu roli – pseudoromantycznego człowieka czynu, działającego w imię zemsty i nienawiści” (s. 89). Na skutek nieporozumienia odebrano jednak *Wyzwolenie* całkowicie opacznie. Aby „nie mnożyć nieporozu-

mień wokół utworu”, Wyspiański usunął z drugiego wydania dramatu epilog mówiący o „wyrobniku” i „dziewce bosej”, interpretowany w duchu rewolucyjnym, ale na niewiele to się zdało.

Podobnie traktuje Bukowska-Schiemann *Legion* – nie jako dramat historyczny, lecz utwór ukazujący narzucanie Mickiewiczowi przez zbiorowość obcej mu roli, „przekształcenia, jakim ulegają sądy poety”, „deformowanie jego dążeń”, „*Legion* jest przede wszystkim prezentacją wyobrażeń wynikłych z czytania Mickiewicza” (s. 100) i pojawia się w nim nie Mickiewicz historyczny, lecz „Mickiewicz jako podmiot i przedmiot snów – ten, który powoduje sny w jego otoczeniu i ten, który jest śniony przez innych – stwarza wyobrażenia i staje się ich bohaterem” (s. 101). Autor *Dziadów* nawołujący do czynu duchowego został zmuszony przez społeczeństwo polskie do prowadzenia walki o niepodległość. Końcowy obraz *Legionu* „jest tylko odbiciem zbiorowych wyobrażeń, jakie towarzyszyły oczekiwaniu na wybraną jednostkę, która poprowadzi naród” (s. 109).

Bolesław Śmiały jest dla badaczki „odbiciem społecznej pamięci”, „rejestracją snu potomnych o dziejach minionych”. „Trumna przygniata króla w ostatniej scenie dramatu – to wyrok za jego czyn, ale wydany przez wyobrażenia o tym czynie” (s. 67). Z kolei w *Nocy listopadowej* „rzekome determinacje polskiego losu czy wyobrażenia o konieczności walki można czytać jako zironizowane, ośmieszane. Przed złudzeniami, wyobrażeniami zostało postawione krzywe zwierciadło, to koszmar snu” (s. 72). Dramat ten, zdaniem Bukowskiej-Schiemann, „stworzony jest bowiem z wielopłaszczyznowych fikcji”, a „częste przekodowywanie znaczeń, ich odbicia w odmiennych planach, konfrontacje sensów najpełniej zacierają płaszczyznę »obiektywnej rzeczywistości«, przez co trudno w nim „uchwycić plan świata aktualnego, dokonać oceny zdarzeń przedstawionych” (s. 70).

Identycznych analiz doczekały się w studium prawie wszystkie dzieła Wyspiańskiego – dramaty, inscenizacje *Dziadów* i *Hamleta*, rapsody – choć już nie tak szczegółowych i dogłębnych jak w przypadku *Wyzwolenia*, *Legionu*, *Bolesława Śmiałego* i *Nocy listopadowej*, a ponadto rozrzuconych w formie dygresji po całym tekście studium. Łatwo zorientować się, że w tych interpretacjach obowiązuje jedna zasada: wszystko traktowane jest jako sen, w którym toczy się gra pomiędzy wyobrażeniami i symbolami z kolektywnej podświadomości, a twórca dokonał tylko „multiplikacji obrazów zdarzeń (jako możliwych wyobrażeń) w celu ich konfrontacji” (s. 65), wprowadził odniesienia intertekstualne, plany autotematyczne i metatekstowe w celu „przekodowania poziomów semantycznych snów” (s. 132). Ponieważ w śnie znikają wszelkie ograniczenia i zakazy, Bukowska-Schiemann – od czasu do czasu powołując się na autorytet Freuda, Junga, Fromma, Sartre’a czy Starobinskiego – czyni użytek z tej wolności. Interpretuje w toku wywodu pojedyncze wersy czy znaki z najrozmaitszych utworów w sposób całkowicie dowolny, przywołując niekiedy co bardziej zawile lub mętne komentarze do dzieł Wyspiańskiego dla potwierdzenia swej interpretacji.

Tę interpretacyjną dezynwolturę znakomicie ukazują rozproszone w tekście studium uwagi poświęcone *Weselu*. Dramat ów niekiedy traktowany był jak narodowa psychodrama, osoby dramatu przedstawiano jako *alter ego* postaci na poziomie podświadomości kolektywnej, w zakończeniu zaś zbiorowość pogrąża się w somnambulistycznym śnie. W studium powinien więc być rzetelnie omówiony. Autorka książki prezentuje jednak na temat *Wesela* tylko kilka, ale za to bardzo osobliwych opinii.

O monologu Pana Młodego („sen, muzyka, granie, bajka”) pisze badaczka, że „pozornie nieczynnościowa frazeologia nie posiada tu funkcji kształtowania nastroju na wzór Maeterlinckowskiego świata statycznego” (s. 37). Słowa Poety w rozmowie z Rycerzem („Sen, marzenie, mara wid”) „służą objaśnianiu charakterystycznych cech scenicznej rzeczywistości, w której nie ma tradycyjnej granicy między jawą i niejawą” (s. 37), sen bowiem „uczestniczy w konstruowaniu przestrzeni” (s. 38). Słowa zaś Panny Młodej w scenie z Poetą („A sen to miałam / choć nie spałam”) zaznaczają „tożsamość wyobrażeń płynących ze snu i rzeczywistości” (s. 38).

Omawiając status osób dramatu, Bukowska-Schiemann sugeruje, że „dzieje teatralne *Wesela* najlepiej potwierdzają [...] włączanie tzw. fantastyki w ramy snu” (s. 49). Osoby dramatu, jej zdaniem, „traktowano w inscenizacjach najczęściej jako zjawy ze snów bohaterów upojonych przyjęciem weselnym” (s. 49), natomiast „krytycy skłonni byli przyznać im status tożsamy z innymi bohaterami” (s. 49–50). Nie szkodzi, że rozegrania w konwencji snu scen z osobami dramatu próbowano tylko parokrotnie i raczej bez powodzenia (tekst dramatu na to nie pozwala), nie szkodzi, że żaden z komentatorów *Wesela* nie twierdził, iż osoby dramatu są tożsame z postaciami (cóż by to miało znaczyć? spierano się raczej, czy są to duchy umarłych, personifikacje myśli, czy też konwencjonalne postaci fantastyczne). Nie przeszkadza to Bukowskiej-Schiemann wysunąć dość niezwykłą sugestię: „Traktuje się więc zjawy jako upodobnione do uczestników wesela, a czemu nie odwrotnie, skoro są one właśnie Osobami Dramatu? Może wszyscy goście weselni są tylko wyobrażeniami, którym nadana została cielesność – może to przeniesione ze snów społeczeństwa odbicia jego własnego wizerunku?” (s. 50). Postacie tak silnie związane z realnymi osobami, że dzielące z nimi często imiona, byłyby więc postaciami ze snu.

Pojawienie się osób dramatu nie ma, zdaniem badaczki, „wyraźnego umotywowania”, Wyspiański zaś operował „wyobrażeniami utrwalonymi, które grały na jego scenie role wzięte z przekonań społecznych” (s. 54). Nic dziwnego, że Bukowska-Schiemann ma kłopoty z wytłumaczeniem statusu i roli Chochoła oraz Widma w *Weselu* (nie ulega wątpliwości, iż ani nie są to „wyobrażenia utrwalone”, ani nie wyrażają żadnych „przekonań społecznych”). Scena pomiędzy Isią a Chochołem „niweluje możliwość obiektywnego uznania władzy Chochoła, degraduje ją, ośmiesza, czyni schematem do wypełnienia” (s. 38, przypis 1). Scena między Marysią a Widmem – wprowadzająca w *Weselu* przede wszystkim motyw tańca śmierci – służyła jakoby tylko „do aluzyjnych nawiązań” do *Romantyczności* Mickiewicza i polega na operowaniu „daną już konstrukcją modelu wyobrazeniowego w celu jego degradacji lub zironizowania” (s. 38, przypis 1). W przejmującej scenie miłosnej pomiędzy żywą kobietą a trupem jej dawnego kochanka widzi więc badaczka tylko „aluzyjne nawiązania” i „konstrukcję modelu”.

Nie lepiej przedstawia się sprawa z pozostałymi osobami dramatu, mającymi jakoby wyjaśniać „przyczyny niemocy, tkwiące w wyobrażeniach obezwładniających działanie” (s. 78). Pojawiają się one, zdaniem autorki, aby „inspirować do walki”, jednak „za Rycerzem Czarnym kryje się »Śmierć«, „Stańczyk nakazuje kłamać sercu”, „Upiór-Szela przypomina krew i mord braci, Hetman symbolizuje zdradę, a Wernyhora – »upiór grobów«, mając możliwością odbudowy państwa w dawnych granicach sprowadza swą pieśnią tylko nowy sen – usypia naród. Stąd już niedaleko do pojmowania zjaw w *Weselu* jako karykatur spraw narodowych” (s. 79). Po pierwsze, nie ulega wątpliwości, że żadna z osób dramatu – poza Wernyhorą – nie stara się „inspirować do walki”, po drugie zaś, dlaczego miałyby być „karykaturami spraw narodowych”? Dla badaczki Wernyhora jest postacią złowrogą. Powołuje się w tej mierze na Adama Ładę-Cybulskiego, który twierdził, że postać ta ucieleśnia siły szatańskie. (Opinię Cybulskiego podaje zresztą w dość złagodzonej formie: „lira w ręku Wernyhory staje się narzędziem szatana, wyzwala zło” <s. 113, przypis 124>.) Niestety, pogląd ten nie ma oparcia ani w dramacie¹, ani w innych dziełach Wyspiańskiego (rapsod, szkice do witrażu²).

¹ Zob. S. Pigoń, *Goście z zaświata na Weselu*. W: *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*. Kraków 1947. Do argumentów zebranych przez Pigionia można dodać i ten, że Marian Jednowski, grający Wernyhorę w prapremierowej inscenizacji *Wesela* z r. 1901, nosił na piersi krzyż.

² W notatce zawierającej spis witraży do Katedry Wawelskiej zapisał Wyspiański przy Wernyhorze, że dolną część okna mają wypełnić obrazy *Resurrectio* i *Sędzia Chrystus*. Zob. L. Płozewski, *Uwagi o tekstach*. W: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. T. 11. Kraków 1961, s. 206.

Wernyhora, jak wiadomo, w przeciwieństwie do pozostałych osób dramatu nie tylko pozostawia ślady swej obecności, ale jest postrzegany poza Gospodarzem przez osoby trzecie, tj. przez Staszka i Kubę, który zapowiada jego pojawienie się. Bukowska-Schiellmann zapominając o tym tak komentuje słowa z rozmowy Kuby z Czepcem nad śpiącym Gospodarzem („Cyt, jemu się cosik śni; / był u niego jakiś pon”, cyt. na s. 46): „wskazują [one] przede wszystkim na stan snu, ale jest w nich także zawarta próba wydobycia na jaw światów marzenia sennego” (s. 46). Nieco dalej zaś stwierdza: „Czas i przestrzeń, ujawniające się w snach postaci, mogą się stać czasoprzestrzenią ogarniającą cały świat sceny. Z wypowiedzi Kuby nie można bowiem wywnioskować jednoznacznie, czy »pon« był w śnie Gospodarza, czy na jawie” (s. 46). Cały kłopot w tym, że w scenie, z której zaczerpnęła badaczka ów wers, Kuba opisuje Wernyhore jako realną osobę, a nie postać ze snu Gospodarza (przywołuje także Staszka jako świadka).

Zgoła humorystyczny jest w studium komentarz do zakończenia *Wesela*: „Wydaje się, że tylko Jasiek staje się [...] postacią wyzwoloną ze snów” (s. 79). „Jego spontaniczne i jednocześnie trzeźwe wyznanie na widok postaci w »pół-śnie« brzmi: »Już świtanie / już świtanie – / tu trza bydlu paszę nieść, / trza rznąć sieczki, warzyć jeść; – / jakże ja se radę dam«. [...] Przemawia jednak przez niego tylko instykt życia. Nie można więc jego gestów porównywać do obecnych w epoce hasel lojalizmu. [...] Postać Jaśka egzemplifikuje jednak tylko początek drogi pozbawiania się złudzeń. On to przestaje być bajecznie kolorowy, gubi »czapkę z pawich piór« i »złoty róg« – rekwizyt dopełniający fałszywy kostium” (s. 79–80). Nie rozumiem, dlaczego Jasiek został uznany za postać „wyzwoloną ze snów”; jest przecież posłuszny Chochołowi. Dość nieoczekiwane są rozważania poświęcone „lojalizmowi” Jaśka, zważywszy że nawołuje on do walki („Chyćcie broni, chyćcie koni!!!!”, akt III, w. 1176). Jego strój nie jest „kostiumem”. W takim stroju paradowali chłopcy na weselach. Jasiek będąc drużbą nosił zgodnie z ówczesnym zwyczajem czapkę z pawimi piórami („a druzbie to w copce służba”, akt III, w. 1164). I na koniec, skoro Jasiek gubiąc „złoty róg” pozbawił się „złudzeń”, to dlaczego tak rozpacza, dlaczego Chochoł śpiewa mu „ostał ci się ino sznur” i wreszcie – dlaczego zakończenie *Wesela* jest tragiczne?

Tego typu mniej lub bardziej poważne lapsusy często zdarzały się filologom interpretującym dramaty Wyspiańskiego, a nie umiejącym czytać ich jako scenariuszy teatralnych lub ignorującym tradycję sceniczną z nimi związaną. Miłostława Bukowska-Schiellmann pragnie wszak uchodzić za teatrologa³. Ilekroć jednak demonstruje swą erudycję z zakresu historii teatru, ujawnia znaczną ignorancję. Opisana w studium o *Hamlecie* scena spotkania za kulisami teatru Heleny Modrzejewskiej w kostiumie Lady Makbet nie świadczy, że „to, co wyobrażone, ma dla Wyspiańskiego takie samo prawo egzystencji jak to, co faktyczne” (s. 32), świadczy natomiast o urzeczaniu podwójną tożsamością aktora wcielającego się w postać. Badaczka twierdzi, powołując się na Jana Michalika, że „Realistyczna gra typu modernistycznego ukierunkowana była na stworzenie nastroju sceny i na symboliczne ujęcie postaci także w pozasłownych środkach ekspresji” (s. 46). Zapewne chodziło jej o aktorstwo w dramaturgii symbolistycznej, pomyliła je jednak z aktorstwem realistycznym czy nawet naturalistycznym.

Uwagi Leona Schillera dotyczące dekoracji do prapremiery *Warszawianki* (np. „Dekoracja nie chaotyczna, lecz kolorystycznie uporządkowana. Spokojne tło architektoniczne dla rozgrywanego się na nim ruchu”⁴) służą autorce jako argument na rzecz twierdzenia o „zniesieniu odpowiedniości przestrzeni sceny wobec pozateatralnej rzeczywistości” (s. 47) w teatrze Wyspiańskiego.

³ Zob. M. Bukowska, *Odmiany konwencji w teatrze współczesnym. Na przykładzie inscenizacji „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego*. Wrocław 1981.

⁴ L. Schiller, *Teatr ogromny*. W: *Droga przez teatr. 1924–1939*. Opracował J. Timoszewicz. Warszawa 1983, s. 324.

Konstatacjami Zbigniewa Raszewskiego, że jako scenograf Wyspiański różnicował poziom sceny i rozbił ją na kilka planów, mając do swej dyspozycji tylko malowane kulisy i perspekty, wspiera Bukowska-Schiellmann swą tezę, iż autor *Wesela* utajniał „własną grę z umownością, zacierając ramy teatru w teatrze”, wykorzystywał „jednak jego zasady, skupiając się głównie na grach planów sceny, które wzajem dla siebie tworzą zwierciadlane odbicia” (s. 66). Trudno pojąć, czemu służą uwagi o stronie technicznej dzieł scenograficznych Wyspiańskiego w tej niezrozumiałej konstrukcji intelektualnej.

Rozmaite opinie dotyczące świata przedstawionego, przestrzeni czy poetyki dramatów Wyspiańskiego (np. „Swoiste rozumienie i traktowanie przez Wyspiańskiego rzeczywistości przyczyniło się do nowatorskich ujęć fikcji scenicznej – do przekroczenia przestrzeni uznanej za jednowymiarową w swej *quasi-realności*”, s. 35) formułuje już badaczka na własną odpowiedzialność. Nie ulega wątpliwości, że podobna jak w przypadku historii lub teorii teatru ignorancja połączona z dezynwolturą cechuje rozważania autorki z zakresu historii i teorii literatury czy psychologii głębi.

Studium Miłosławy Bukowskiej-Schiellmann dowodzi, że można mieć kłopoty z rozumieniem utworów literackich bądź podstawowych pojęć, lecz po przyswojeniu sobie żargonu naukowego i po obłożeniu się odpowiednią literaturą przedmiotu daje się uprawiać z powodzeniem pseudouczoną hermeneutykę. Praca ta, niestety, przyczynia się do mnożenia nieporozumień wokół twórczości Wyspiańskiego⁵. Do znacznego zbioru egzegez zupełnie dowolnych i przypisujących temu pisarzowi obce mu idee przybyła jeszcze jedna.

Rafał Węgrzyniak

Barbara Winklowska, KAROL IRZYKOWSKI. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ. T. 1–3. (Kraków 1987–1994). Wydawnictwo Literackie. T. 1 (1987). (Redakcja i opracowanie indeksów: Zofia Górzyna), ss. 620 + 16 wklejek ilustr.; t. 2 (1992), ss. 636 + 16 wklejek ilustr.; t. 3 (1994), ss. 532 + 16 wklejek ilustr. PISMA.

Można powiedzieć, że sprawiedliwości stało się zadość: po wydanej w r. 1967 monografii biobibliograficznej Boya zakończyła Barbara Winklowska w 1994 r. trzecim tomem podobną monografię rywala Boya. Ta spóźniająca się sprawiedliwość reprodukuje ciągle drugą po Boyu pozycję Karola Irzykowskiego w powszechniejszej polskiej wyobraźni kulturalnej: Boy już dawno otrzymał 20-tomowe *Pisma* (1956–1975), te Irzykowskiego ciągle są nie dokończone; teksty Boya funkcjonują zresztą w wielu innych wydaniach, Irzykowski – poza obecnością w antologiach – pojawił się po wojnie tylko kilka razy: kiedy na początku lat osiemdziesiątych „Czytelnik” zaczął wydawać serię „Polska Krytyka Literacka”, to tom Boya – oczywiście – zdążył się ukazać, Irzykowski zaś po 10-letnim pobycie na półce z maszynopisami doczekał się likwidacji serii...

Ale trzeba też spostrzec, że w takiej sytuacji również w tym sensie sprawiedliwości stało się zadość, że monografia Winklowej jest znacznie bogatsza od książki o Boyu, i to na wielu poziomach. Od poziomu objętości (monografia o Boyu liczy tylko prawie 800 stron) aż po wszystko to, co wynika z różnicy w podtytułach obu monografii: przy Boyu mamy *Twórczość i życie*, przy Irzykowskim – *Życie i twórczość*. Noty biograficzne pierwszej monografii były pomyślane – jak zapowiadała autorka na wstępie – jako uzupełnienie i pomoc dla korzystających z bibliografii i stąd monograficzne „życie” znakomitego tłumacza rozpoczyna się dopiero z rokiem 1895,

⁵ Ponad połowę tego studium ogłosiła autorka pt. *Wyspiański. Warianty odbioru* w tomie *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego* (Kraków 1994).