

Magdalena Popiel

"Hamlet" Wyspiańskiego : czytanie, pisanie, czyli o wędrowaniu w labiryncie świata

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (76), 230-240

2002

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena POPIEL

Hamlet Wyspiańskiego. Czytanie, pisanie, czyli o wędrowaniu w labiryncie świata

Czytać, pisać: cała literatura to przejście od
jednego do drugiego z tych pragnień

Roland Barthes

Stanisław Brzozowski w recenzji ze studium Wyspiańskiego *Hamlet*, będąc pod wrażeniem dzieła, napisał:

Wydając swoją książkę o *Hamlecie*, Wyspiański przypomniał i stwierdził, że krytyka jest rachunkiem sumienia lub kłamstwem. Nie pisz o nikim, z kim nie wiąże cię osobisty sumieniowy stosunek. Inaczej skłamiesz i rodzić będziesz kłamstwo i martwość.

I dalej:

albo się tę książkę kocha, albo się jej czytać nie będzie [...] nie ma tu miejsca na cudzołóżne czytanie.¹

Moja lektura *Studium* nie jest cudzołożna, choć zapewne brzmiałoby to atrakcyjnie, „kocham” tę książkę tak, jak Brzozowski, tyle że zapewne inaczej...

Są teksty, które po stu latach pokrywają się patyną, i są takie, co dopiero z wiekiem zaczynają błyszczeć i przyciągać uwagę. Na rolę utworu Wyspiańskiego jako

^{1/} S. Brzozowski *Wyspiański o „Hamlecie”*, w: tenże, *Współczesna powieść i krytyka*, red. M. Sroka, wstęp T. Burek, Kraków 1984, s. 317; Brzozowski dwukrotnie wypowiadał się o studium Wyspiańskiego; pierwodruki tych artykułów zostały zamieszczone w: „Naprzód” 1905 nr 117, i „Krytyka” 1905 z. VII.

Popiel *Hamlet* Wyspiańskiego

komentarza do twórczości poety zwracano uwagę wielokrotnie, czyniła to m.in. Ewa Miodońska-Brookes² czy Jan Kott³, według którego studium jest „najbardziej może wyspiańskie ze wszystkich dzieł Wyspiańskiego”. Ranga tego utworu wykracza jednak poza krąg autointerpretacji. Jest to dzieło, które naświetla wczesnomodernistyczny dramat poznawczy artysty i myśliciela o silnym poczuciu indywidualizmu, poszukującego scalającego sensu w zmaganiu się z fundamentalnymi problemami egzystencjalnym i metafizycznymi.

I. Duch człowieka z książką

„Widzicie go: jak idzie z książką w rękę w tej górnej galerii królewskiego pałacu Jagiellonów”⁴. Tak zobaczył Wyspiański Hamleta zatopionego w lekturze Montaigne’a. Ale tak być może widział i siebie spacerującego po krążankach wawelskich, pochłoniętego czytaniem *Hamleta*. Zanim nadeszło Boże Narodzenie 1904 roku, kiedy to odwiedził Wyspiańskiego Kazimierz Kamiński i nakłonił do ponownej lektury Szekspirowskiego dramatu, Wyspiański sięgał do *Hamleta* wielokrotnie i jak twierdzi, znał go prawie na pamięć. Towarzyszył mu od lat gimnazjalnych, w czasie podróży po Europie i potem w Krakowie. Była to zatem książka wyjątkowa, która musiała głęboko przeniknąć do świadomości artysty, człowieka będącego w swej istocie Czytelnikiem i Pisarzem równocześnie. Świadectwem ciągłej osmozy tych dwóch ról jest cała twórczość Wyspiańskiego, ale w szczególności sposób jest nim ów tekst o *Hamlecie* Szekspira.

W 1904 roku miał Wyspiański za sobą większość dokonań artystycznych, a jego życie powoli, ale nieubłagane wypalało się. Potrzeba podsumowań, fragmentarycznych syntez zaowocuje studium o dramacie Szekspira. Ale nie tylko, przyniesie ona także liryczną autobiografię – wiersz „Pociecho moja ty, książeczeko, pociecho smutna” (studium zostaje wydane z końcem lutego 1905 roku, wiersz nosi datę 1 marca). Zarysowuje tu Wyspiański biografię „biednego chłopca z książką w rękę”, od obrazu dziecka nad brzegiem rzeki (stąd *deminutivum* w incipicie) po dojrzałego pisarza, dla którego księga stała się „pociechą smutną”⁵. W finale pojawia się zagadkowa i przejmująca wizja artysty niszczącego swoje dzieło; wydarte przez niego karty ksiąg, wrzucone do morza przepadają, zaś z falą przypyływu wracają tylko stronicze z jego imieniem. Czyżby niszczenie dzieła stawało się koniecz-

^{2/} E. Miodońska-Brookes „*Hamlet*” Szekspira i Wyspiańskiego, w: Stanisław Wyspiański. *Studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996. O *Studium* pisała Miodońska-Brookes już wcześniej (*Wawel – Akropolis. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980; oraz „*Zdobywaj co dzień Boga i siebie na nowo...*” *Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991).

^{3/} J. Kott „*Hamlet*” Wyspiańskiego, w: tenże, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 409.

^{4/} S. Wyspiański *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wrocław 1976, s.14; dalsze cytaty wg tego wyd.

^{5/} Ostatnio wiersz ten interpretowała K. Fazan (*Dramat myśli w liryce Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański...*, s. 97).

Przechadzki

nym aktem ocalenia własnego „ja”; zatrzeć ślad by utrwalić swoją tożsamość? Czy w akt czytania i pisania nie wkrada się w myśli Wyspiańskiego dramatyczny spór tworzenia i niszczenia – chciałoby się powiedzieć – konstrukcji i dekonstrukcji? Czy poszukiwanie tożsamości przez „człowieka z książką”, Czytelnika i Pisarza, nie jest ciągłym potwierdzaniem i przeczeniem, tkaniem i pruciem tej samej materii? W raptularzu Wyspiańskiego z grudnia 1904 roku pojawiają się zdania:

13 grudnia. Rano przychodzi Kamiński. Rozmawiamy o *Hamlecie* [...] Czytam *Hamleta*.

14 grudnia. [...] Wieczór zaczynam pisać *Hamleta*...

18 grudnia. Piszę *Hamleta*.⁶

Czytam *Hamleta*, piszę *Hamleta*. Przedmiot lektury i przedmiot pisania nazywa Wyspiański tak samo. W tradycji przyjęło się określać tekst Wyspiańskiego mianem studium, ale to określenie gatunkowe pochodzi od przyszłego recenzenta, Stanisława Lacka. Sam pisarz w procesie powstawania wyrażał się o swoim dziele po prostu *Hamlet*. Tak istniał w jego świadomości i być może dlatego w efekcie nie został nazwany, jeśli za akt przydania nazwy dziełu przyjąć tytuł. Książka Wyspiańskiego nie ma karty tytułowej, posiada natomiast okładkę z intrygującym napisem. Zapowiada on *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespear* (a zapis ten podany w formie graficznej pierwodruku z 1604 roku skopiował sam Wyspiański), „według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego. Wobec dziwności tej informacji można by postawić pytanie: z iloma tekstami *Hamleta* przyjdzie obcować czytelnikowi? Kto napisał *Hamleta*? Szekspir, Paszkowski czy Wyspiański?”⁷. Ta okładka jest już zaproszeniem w labirynt tekstowego świata. Oczywiście, labirynt... To słowo ciąży nad całym dziełem i wywiera swoistą presję na lekturze. Umieścił je bowiem Wyspiański w centrum słynnej dedykacji będącej drugim w kolejności po napisie na okładce tekstem utworu. Przypomnijmy:

Aktorom polskim
Osobom działającym
Na
Scenie
Na drodze przez
Labirynt
Zwany
Teatr
Którego przeznaczeniem
Jak dawniej tak i teraz

^{6/} Cyt. za L. Płoszewski *Uwagi o teksie*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. XIII, Kraków 1961, s. 200-201.

^{7/} Por. wnikliwą analizę okładki dzieła, przeprowadzoną przez Miodońską-Brookes („*Hamlet*” Szekspira..., s. 67-68).

Popiel *Hamlet* Wyspiańskiego

Było i jest
Służyć
Niejako za zwierciadło naturze
Pokazywać
Cnocie własne jej rysy
Złości żywy jej obraz
A
Światu i duchowi wieku
Postać ich i piętno

Labirynt wpisany jest w utwór Wyspiańskiego na dwa sposoby. Istnieje jako temat i sposób mówienia zarazem, przedstawione i przedstawiające. Tematem jest tu proces zrozumienia dzieła literackiego i artysty w procesie tworzenia, a w konsekwencji – dotarcie do prawdy Sztuki, która odsłoni prawdę ostateczną Losu ludzkiego. Dyskurs, w jakim się o tym opowiada, jest swoistym „mówieniem labiryntowym”⁸. Struktura labiryntu realizuje się w dynamice poznającego i stwarzającego podmiotu. Labirynt jest zatem dla Wyspiańskiego trybem wędrowania, wyznaczającym przestrzeń i czas, które pokonuje podróżnik. Labirynt staje się tu ikoną mitu inicjacyjnego⁹.

2. Układać dramat

Nicią Ariadny w tym labiryncie jest myśl. To ona właśnie stanowi przedmiot opowieści jak i oś przedstawionego tu dramatu. Już w liście do Rydla z 1890 roku pisał Wyspiański:

dramat był zawsze moim marzeniem – doprowadzić każdą myśl – każde pojęcie – kompozycję każdą do dramatu – nie tylko w tym; – dramat układać – to zły duch szepcze Henrykowi – to było u mnie zawsze.¹⁰

Ponieważ dramat rodzi się z myśli, więc zrozumienie *Hamleta* wymaga pójscia tropem myśli, która go stworzyła. Wyspiański próbuje rekonstruować rozumowanie Szekspira, odtwarza życie myśli, jakby powiedział Brzozowski. Empatyczne utożsamienie służy rekonstrukcji ciągu działań intelektualnych w procesie twórczym. Dzieło Wyspiańskiego tworzy iluzję wnikania w genezę decyzji artystycznych Szekspira. Równocześnie kreuje jakby fikcje drugiego stopnia – ze śledzenia cudzych myśli układa dramat.

Ten dramat ma swoich protagonistów. To oczywiście Szekspir i Hamlet. Hamlet po pirandellowsku poszukujący niekiedy swego autora. Wyspiański przydaje

^{8/} Termin M. Głowińskiego (*Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tenże *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 200-210).

^{9/} D. Ratajczakowa *W labiryncie...*, w: *Stanisław Wyspiański...*, s. 55.

^{10/} List do L. Rydla z 18 czerwca 1890 (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydłowa, t. II, Kraków 1979, s. 96).

Przechadzki

Hamletowi znaczną autonomię i łączy go z jego twórcą na zasadzie relacji zwrotnej, o czym świadczą zdania typu: „Hamlet walczy z Szekspirem” czy „z myślą Hamleta kroczy coraz wyżej Szekspir”.

Ten dramat ma swój język. To oczywiście dialog. Zdialogizowany monolog wewnętrzny prowadzony przez głównego bohatera, Szekspira, forma mowy pozornie zależnej, która zapełnia duże partie tekstu, brzmi na przykład tak:

Zaniechać Ducha?

A tak, naturalnie – zaniechać.

Zburzyć piękno? Teatralną uświęconą tradycją, zburzyć legendę?

Na co?

Ależ bo wszystko to można wykrzyć bez Ducha!

Jak?

Inteligencją.

(s. 26)

Powyższy fragment odnosi się do punktu kulminacyjnego dramatu. Ten dramat bowiem ma też intrygę opartą na zasadniczej zmianie kierunku akcji. Zbudowana jest ona na typowej figurze labiryntu: rozwidlenia dróg, albo – albo.

Początkowo Szekspir Wyspiańskiego odrzuca starą tragedię, w której Duch objawiał prawdę; nowy dramat będzie dramatem Inteligencji. Ta decyzja artystyczna pisarza oznacza zmiany w konstrukcji całego utworu, wprowadzenie trzech kluczowych scen: teatru w teatrze, sceny z portretem ojca oraz sceny cementarnej. Oprócz tego, wywodzi Wyspiański, jeśli Hamlet rośnie inteligencją, musi także urósć całe jego otoczenie, „trzeba było podwyższyć cały dwór o całą skalę inteligencji” (s. 27). Podkreśla równocześnie szczególną rolę, którą w tym nowym dramacie Inteligencji będzie miała relacja między Hamletem i Laertesem oraz Hamletem i Fortynbrasem (to ważny wątek także XX-wiecznej hamletologii). I wreszcie dramat Inteligencji rozgrywa się w monologach, które Szekspir dopisuje w ostatnim etapie pracy nad tekstem.

Wyspiański jednak, postąpiwszy kilka kroków naprzód tą drogą, cofa się, wraca do dramatu Ducha, czyli *Hamleta* z rolą Ducha i twierdzi, że Szekspir zdecydował się pozostawić tę postać: „mimo niewiary musiał tę rolę dziwną sobie – ze starego dramatu pochodzącą uszanować [...]. Przez kompromis dla tradycji i piękna teatru i sztuki przyjął Ducha w *Hamlecie*” (23). A zatem według Wyspiańskiego, w ostatecznej wersji dramatu dochodzi do pojednania tego, co właściwie jest sprzeczne. Połączenie dwóch koncepcji dramatu i dwóch różnych Hamletów jest niemożliwe i możliwe zarazem, logiczna sprzeczność leży u podstaw logiki artysty. Powie Konrad w *Wyzwoleniu*: „jest konstrukcja artystyczna, której tajemnice można przeczuwać i odkrywać i odsłaniać. Ale że do tego prowadzi [...] Li tylko Sztuka”¹¹. Sztuka bywa labiryntem, zaproszeniem do błędzenia.

^{11/} S. Wyspiański *Wyzwolenie*, Kraków 1918, s. 75-76.

Popiel *Hamlet* Wyspiańskiego

Wyspiański procedury krytycznoliterackie, typowe dla ekspresywizmu młodopolskiego¹², łączy z oryginalną estetyką własnej dramaturgii. W jego zabiegach interpretatorskich dojdzie do głosu dopiero krystalizujące się na początku XX wieku nowatorskie spojrzenie na literaturę. Wyspiańskiego nurtuje stosunek Szekspira do tradycji literackiej i teatralnej oraz konsekwencje, które dla struktury tragedii ma włączenie elementów znanych ze „starego teatru” i starego tekstu, czyli innych wcześniejszych wersji *Hamleta*. Zauważmy, że problem miejsca dzieła w tradycji i strukturalny wymiar dialogu dzieła z tradycją – który podejmuje Wyspiański, a także pytania o funkcjonalność, a nie esencjonalność bohatera literackiego – trafiają w sedno XX-wiecznej refleksji nad literaturą, to pytania formułowane nie w duchu XIX-wiecznego psychologizmu, lecz nowoczesnego literaturoznawstwa.

Bohater, dialog, intryga. Opisany za pomocą takich kategorii *Hamlet* to jakby stary dramat i stary teatr wpisany w tekst Wyspiańskiego. Jest w tym utworze obecny także nowy dramat, jest ukazana scena Nowego Teatru.

3. Wyspiańskiego „Pisanie sobą”¹³

Scenę tekstu Wyspiańskiego zaludniają różne postaci. Najpierw ukazuje się Wyspiański-Gospodarz, ten, do którego „około Świąt Bożego Narodzenia” przychodzi pan Kamiński i chce rozmawiać o *Hamlecie*. „Ja” empiryczne i „ja” tekstowe wyraźnie się tu na siebie nakładają. Zaraz potem wchodzi na scenę Wyspiański-Czytelnik a tuż za nim Wyspiański-Krytyk i Wyspiański-Artysta. Ten ostatni – rozszczepiony na postaci-maski: Dramaturga, Reżysera, Scenografa. I wreszcie na końcu ważny bohater tego spektaklu – Wyspiański-Filozof, którego pierwsza kwestia brzmi: „Jak to właściwie jest – naprawdę?” (s. 6). Rozszczepienie podmiotu na role może stworzyć teatr, ale czy ma w sobie dostateczną moc, by zbudować dramat? U Wyspiańskiego ma jej aż za dużo, bo gra toczy się o wszystko. Stawką jest to, co liczy się najbardziej, co ma najwyższą wartość w światopoglądzie pisarza: nadanie sensu własnej egzystencji. Bo t e a t r t o ś w i a t, właśnie tak, odwrotnie niż w starym toposie świata jako teatru, który zajął tak ważne miejsce w artykulacji koncepcji człowieka renesansu i baroku. Konsekwencje filozoficzne, płynące z tak sformułowanej metafory są odmienne. Wskazują przede wszystkim na sztukę jako klucz do tajemnic bytu. Sztuka jest labiryntem, którym podąża się w poszukiwaniu prawdy o Losie, Życiu i Przeznaczeniu.

^{12/} Opisał je i wnikliwie zanalizował M. Głowiński (*Ekspresja i empatia*, Kraków 1997); to właśnie Głowiński zwrócił uwagę na pewne typowe dla procedur ówczesnej krytyki literackiej cechy *Studium o „Hamlecie”*, jak i na oryginalność tego tekstu.

^{13/} Ten rozdział jak i następny wiele zawdzięczają studiom Ryszarda Nycza, poświęconym modernistycznej podmiotowości i tożsamości (m.in. *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tenże *Język modernizmu*, Kraków 1997; oraz *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.

Przechadzki

I powiedziałbym, że ku czemu doszła i co myślą osiągnęła dusza artysty, a więc co z tajemnic odgadła SZTUKA – to i działo się na wielkiej SCENIE ŚWIATA. (s. 152-153)

Nieodzownym rozwinięciem tej metafory jest wskazanie na Boga jako Artystę. Ostatnie wierszowane słowa Hamleta Wyspiańskiego brzmią: „w lirę własną spętał Bóg Szekspira”(s. 158).

Ten właśnie pęd do poznania rzeczy ostatecznych i przekonanie o szczególnym przywileju artysty w wyznaczaniu tej drogi jest głównym źródłem dramaturgii Nowego Teatru. Wyspiański, tak jak młodszy od niego o 42 lata poeta, przyświadcza: „Bo pierwsze ma być pierwsze / A tym jest pojęcie prawdy” i sztuka tej prawdy poszukująca ma sens, który „niemożliwy [jest] bez absolutnego punktu odniesienia” (Czesław Miłosz *Traktat teologiczny*).

Dla Wyspiańskiego wiedza o ludzkim przeznaczeniu posiadała wyjątkową wartość, była wtajemniczeniem najwyższym, ale pisząc o *Hamlecie*, a właściwie pisząc *Hamleta*, dał on do zrozumienia, że i wiedza o różnaitości dróg wiodących do prawdy jest cenna. Sztuka tę wielość możliwości, wielość sposobów rewelacji odsłania.

Celem dramatu jest poznanie prawdy i ukazanie jej świata. Prawda o tym, co dzieje się w państwie duńskim dociera do *Hamleta* zgodnie z ostateczną decyzją Szekspira, w dwojaki sposób: prawda, którą przynosi i wypowiada wprost Duch ojca oraz prawda, do której Hamlet dochodzi własną inteligencją. Prawda Ducha i prawda Inteligencji – ta opozycja, choć brzmi podobnie, nie ma nic wspólnego z typową dla romantycznej epistemologii opozycją dwóch niewspółmiernych co do wartości sposobów poznania. W *Hamlecie* Wyspiańskiego jest ona e k w i w a l e n c j ą t r y b ó w p o r u s z a n i a s i ę w p r z e s t r z e n i n i e w i a d o m e g o .

4. *Hamlet* daje do myślenia

Wyspiański pisząc *Hamleta* jest świadom – po pierwsze – tego, że „najkrótsze i najskromniejsze opowiadanie jest już dziełem sztuki” (s. 154). Opowiadanie mitu jest zatem już twórczą konstrukcją. Po drugie, opowiadanie historii już opowiedzianej w genialnym dziele sprawia, że iskra geniuszu udziela się narratorowi. Powiada Wyspiański dość zawile o tej empatycznej mocy sztuki: „Dzieło bowiem zwalcza brak talentu u każdego, kto nie jest tegoż dzieła twórcą” (s. 8). Po trzecie wreszcie, jakoś dzieła będącego owocem odczytania i opowiadania historii zależna jest od określonych możliwości podmiotu: „dzieło sztuki logikę tę i taką w sobie mieści na jaką go [artystę] stać” (s. 154). Wyspiański opowiada zatem historię Hamleta, która nie ma nic wspólnego z np. Goetheańską, a potem dekadencją historią o losie człowieka, który nie dorósł do swojego powołania. Konstruuje mit stawania się przez poznanie, budowanie własnej tożsamości na drodze poznania tego, co nazywa „prawdą światów innych”. Dwa tryby wędrowania ku owej prawdzie – Duch i Inteligencja – są równocześnie dwoma tropami w retoryce dyskursu i strukturze poznającego podmiotu. Pierwszy, dramat Ducha – „o d k r y -

Popiel Hamlet Wyspiańskiego

wający prawdę dziwnym widzeniem” (s. 20) – przypomina konstrukcję symbolu. Drugi, dramat Inteligencji – „myśli – nie zwalczonej – ścigającej siebie” (s. 33) – nawiązuje do metafory. Niezwykle elementem pierwszego jest konkretna zmysłowość doświadczenia: „dziwne widzenie”, dar „patrzona inaczej”, które pozwala przebić zasłonę rzeczywistości. Symbol „zwraca się ku zjawiskom nie poddającym się żadnym próbom pojęciowego opanowania”, ku tym niewyraźnym stanom świadomości, terenom *sacrum* czy metafizyki¹⁴. Jest on jednak specyficznie ukierunkowany, pozostaje w ścisłej relacji z tym, co jest fundamentem ludzkiego doświadczenia. Stąd Duch u Wyspiańskiego jest postrzegany przede wszystkim jako znak Tradycji i Piękna, a więc wspólnoty idei i smaku. Mówi o przedszekspirowskich dramatach z Duchami jako rewelatorami prawdy i o polskiej, Mickiewiczowskiej z *Dziadów* wywiedzionej linii. Symbol przy całej wieloznaczności sensów, niejasności idei, do której odsyła, pełni funkcję aktualizacji łańcucha doświadczeń sygnowanych w kulturze fantazmatami.

Trop metafory jest inny, przeciwny bowiem wszelkiej stabilizacji, opowiadający się za przygodnością, ulotnością, kontekstowym błędzeniem. To Wyspiańskiego myśl ścigająca samą siebie. Podmiot poznający jawi się w procesie myślenia, w którym króluje żywiołowy dynamizm, chaos. Uwidacznia się piętno indywidualizmu w gestach poszukiwacza prawdy. Hamlet, „kiedy zaczyna myśleć w jakiej chwili, nie wie: – jak myśl swą rozwinie i gdzie myśl swą zaprowadzi” (s. 161).

Znamienne, że w obu trybach poznania Wyspiański podkreśla element ryzyka. Na pewnym etapie nie tylko wymiar teleologiczny procesu poznawczego pozostaje tajemnicą, niejasny jest także jego aspekt moralny i metafizyczny. Hamlet patrząc na Ducha wyraża niepewność co do jego pochodzenia: „Błogosławionys ty czy potępiony / tchniesz tchem Niebios czy wyziewem Piekiet” (s. 14) i grając swój dramat Inteligencji nie wie, gdzie go myśl własna zaprowadzi. W ostatecznym rozrachunku moment wątpliwości zostaje przełamany „Myślenia [...] Hamletowe to są jego zdobycze. Zdobyczy tych już nikt mu nie jest w stanie wydrzeć. Zdobycze te, jako łup, zatrzymuje i rośnie” (s. 161). Hamlet wspinając się po stopniach inteligencji, przechodząc stacje myśli człowieczej, dochodzi swego kresu, aby „nowy począć byt w rozwoju duszy” (s. 158). Paradoksalnie niepewność poznania uderza w pewność śmierci i wydaje się znosić jej moc akordu finałowego.

5. Między nocą a dniem

Dramat Ducha i dramat Inteligencji, tropy symbolu i metafory tworzą przeciwny rytm ścieżek labiryntu. Logika dnia i logika nocy, jak powiada Wyspiański, choć diametralnie, odmienne uzupełniają się i wykreślają obszar pomiędzy. Duch objawia prawdę nocą w porze czarów, magii i ciemności. Światło dnia roz-

^{14/} Przywołuję tu rozróżnienie metafory i symbolu, które w związku z problematyką „niewyraźnego” zaproponował K. Bartoszyński (*Między niewyraźnością a niepoznawalnością*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998).

Przechadzki

proszy mary, a wraz z nimi słowa, myśli i postanowienia. Dzień potrzebuje innych dowodów prawdy:

Sceny z duchem rozpoczną TRAGEDIĘ i AKT stworzą pierwszy – akt mroczny nocą i nocy mający piętno – gdy się podnoszą groby i same piekła wyziewają na świat zarazę.

A niech je spłoszy dzień, te widma i mary, i niech dla umysłu, inne przyniesie dowody, tworząc odtąd: DRAMAT.

(s. 50-51)

Powie Wyspiański, iż logika myślenia bohaterów będzie inna w dzień a inna w nocy, bo „co noc przynosi dzień rozwiewa” (s. 51). Tkanie i prucie, tworzenie i niszczenie przybliżanie i oddalanie się od prawdy. Duch czy inteligencja jest alternatywą wywiedzioną ze świata sztuki. Sztuka jest dziedziną, w której realnie dokonuje się akt rozpoznania – to jedna z podstawowych zasad estetyki modernizmu. Wyspiański dostrzega jednak wyraźnie, że wartość sztuki zasadza się także na tym, iż jest ona **k o n s t r u k c j ą m o d e l o w ą a k t u p o z n a n i a**.

Najdoskonalszym modelem aktu poznania jest teatr. Po fragmencie o tajemnicach zaświatów następuje w tekście Wyspiańskiego znany *passus* o spotkaniach z aktorami za kulisami i w garderobach. Tu właśnie dokonuje się wcielanie w rolę, metamorfoza, którą przechodzi aktor, wykonując charakteryzację, powtarzając tekst dramatu i przeplatając go własnymi kwestiami. Jest to świat, który Wyspiański, błakający się za kulisami w labiryncie teatru, postrzega jako uniwersum o szczególnej konsystencji. Tu Modrzejewska przestaje być Modrzejewską, a staje się Lady Makbet i równocześnie Lady Makbet zaczyna istnieć w ciele, osobie i myśli Modrzejewskiej – „Czyliż to życiem tych królowie żyli? / Czy ci skazani na królów niewole?” (s. 33). Zjawiskowe przenikanie świata fikcji, mitu, legendy w rzeczywiste tu i teraz staje się zdarzeniem niepowtarzalnym w swej momentalności i epifaniczności.

Dramat stwarza jeszcze inną szansę przekroczenia siebie w drodze ku zrozumieniu. Przeznaczeniem dramatu jest zaistnieć na scenie, czyli swoje wieczne *continuum* bytu tekstowego zamienić w zjawiskowe (bo konkretne) „tu i teraz” i w tej nie innej osobie. Dramat wymaga nie tylko aktora, ale także reżysera i scenografa. Kto może wystąpić w tej roli? Wyspiański powiada tak:

Kto by zaś szedł za myślą Szekspira i w myśl jego dramat jego którykolwiek zamknął sytuacyjnie w jakieś istniejące budynki rzeczywiste i logikę architektury tych budynków pogodzić potrafił z logiką tekstu Szekspirowskiego – ten mógłby dekoracje obmyśleć. (s. 13)

Szekspir pisząc swe dramaty myślał – jak zapewnia Wyspiański – o konkretnej przestrzeni; także ten, kto pragnie w teatrze „światu i duchowi wieku dać postać ich i piętno”, musi je odnaleźć w swoim miejscu i czasie. Wyspiański to ten, kogo stać na obmyślenie dekoracji *Hamleta*: Elzynor staje się Wawelem.

Ów model doświadczenia poznawczego wpisany jest też w dzieło literackie. Twórcze obcowanie z literaturą umożliwia wyjście poza czas i przestrzeń, *hic et*

Popiel *Hamlet* Wyspiańskiego

nunc. To przypadek studium o Hamlecie, czyli przypadek Szekspira budzącego w Wyspiański autora *Hamleta*. Wyspiański za kulisami jest świadkiem utożsamienia Modrzejewskiej i Lady Makbet. Wyspiański w studium utożsamia się z Szekspirem i Hamletem równocześnie, nie jest to bierne poddanie, ale konkretyzacja zwrotna, aktywna. Postawa rozumiejącego wczucia zespolona została z kreacją. Jak daleko można się w tej identyfikacji posunąć? Nie tylko myśleć Szekspirem, ale i mówić Szekspirem, nie tylko w mowie pozornie zależnej, ale niezależnej, jego własnym głosem. Wyspiański tłumaczy monologi *Hamleta* nie znając angielskiego. To szczególnie przypadek transgresji, pasja poznania, namiętne pragnienie utożsamienia umożliwia niemożliwe – przedarcie się przez granice języka. Znamy podobny przypadek: zauroczenie Marcela Prousta dziełami Ruskina pozwoli i jemu mimo nieznamości angielskiego zostać tłumaczem autora *Kamieni Wenecji*.

Uobecnienie tekstu w czytelniku, tłumaczu, aktorze, reżyserze, scenografie nie jest sprawą filologicznej egzegezy, ale wdarcia się w prawdę siebie, jest introspekcją i autorealizacją, która w przypadku artysty staje się aktem kreacji. Wyspiański napisał już wcześniej swojego *Hamleta*, a właściwie kilka *Hamletów*. Ten *Hamlet* tkwił w nim głęboko, zanim uświadomił sobie w pełni, czym jest dla niego, zanim w sposób na poły dyskursywny na poły liryczny sformułował sens *Hamleta*. Bo *Hamletem* Wyspiańskiego jest przecież *Wesele* i *Noc listopadowa*, *Akropolis*, a przede wszystkim *Wyzwolenie*. Są to dramaty Ducha i dramaty Inteligencji, budują uniwersum, w którym zlewają się i przenikają dwa światy: świat „odkrywający prawdę dziwnym widzeniem” (s. 20) i świat „myśli niezwalczonej – ścigającej – siebie” (s. 33). Ta dwoistość struktury tworzy istotne napięcia dramatyczne, dwa tryby wędrowania w labiryncie, którym staje się kosmos chaty weselnej, Łazienek, Wawelu i Teatru Krakowskiego. Gdy nadszedł grudzień 1904 roku, w ciągu zaledwie dwóch tygodni pisania studium Wyspiański zbiera myśli, odnajduje słowa, szuka nazw i języka na to, co obsesyjnie przenikało jego wyobraźnię od dawna.

W świadomości wielkiego artysty sprzed stu lat czytanie i pisanie, czytanie twórcze i pisanie twórcze, ujęte w kanony gatunków literackich i to poza konwencjami oznaczało postawę docierania do prawdy traktowanej nadzwyczaj serio. W przypadku Wyspiańskiego nie była to sfera pragnień, o których pisze Barthes, ale pożądań i żądań, gwałtownych i autorytarnych zarazem. Doświadczenie egzystencjalne i hermeneutyczne artysty, w które wpisana jest szczególna korespondencja aktu czytania i pisania, stwarzało tak cienką i tak niepewną jak nić Ariadny, ale w ostateczności jedyną szansę zrozumienia siebie, ustanowienia własnej podmiotowości, zakorzenienia w bycie, a także wszechbycie. Wyspiański powie: „rozwojem duszy u Szekspira było rozegranie Hamletowego dramatu” (s. 158), równie uprawnione staje się stwierdzenie, iż rozwojem duszy Wyspiańskiego było rozegranie Szekspirowskiego dramatu.

Zbliża się Boże Narodzenie, gdy w zimową noc Marcellus, Bernardo i Horacy trzymając straż na murach zamku w Elzynorze ujrzą Ducha ojca Hamleta.

Przechadzki

Okolo Świąt Bożego Narodzenia 1904 roku Stanisław Wyspiański czyta i pisze *Hamleta*.

Nadchodzi Boże Narodzenie 2001 roku, czytam i piszę *Hamleta* Wyspiańskiego...
Czas „napisany”, czas pisania, czas czytania, czas pisania...

Grudzień 2001