

# Bogdan Rogatko

---

## Sprawozdanie z sesji naukowej zorganizowanej z okazji rocznicy urodzin Stanisława Wyspiańskiego (Kraków, 20-22 lutego 1969)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 60/4, 418-426

---

1969

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

SPRAWOZDANIE Z SESJI NAUKOWEJ ZORGANIZOWANEJ  
Z OKAZJI ROCZNICY URODZIN STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

(Kraków, 20—22 lutego 1969)

Sesję zorganizował Instytut Badań Literackich i Katedra Literatury Polskiej UJ z okazji 100 rocznicy urodzin pisarza. W sesji wzięli udział przedstawiciele świata naukowego, literackiego i artystycznego, rodzina Stanisława Wyspiańskiego, licznie zgromadzona młodzież studencka. W ciągu trzech dni przedstawiono 15 referatów, których autorzy reprezentowali różne środowiska naukowe i różne w zasadzie metody badawcze. Oto autorzy i tytuły:

Kazimierz Wyka (Kraków), *Stanisław Wyspiański 1869—1969*; Leon Płoszewski (Kraków), *Światło i mroki relacji i wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*; Maria Stokowa (Warszawa), *Z doświadczeń kronikarza życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*; Jan Nowakowski (Kraków), *Historia i mit w „dramatach bolesławowskich”*; Urszula Kowalska (Lublin), *Walor antyku w świadomości S. Wyspiańskiego*; Hanna Filipkowska (Warszawa), *Mit homerycki w „Powrocie Odysa”*; Aniela Łempicka (Kraków), *Nowy teatr „Wyzwolenia” (dramaturgia i temat sztuki w utworze)*; Ewa Miodońska (Kraków), *O kompozycji czasu dramatycznego w utworach Stanisława Wyspiańskiego — na przykładzie „Achilleis”*; Maria Woźniakiewicz-Dziadosz (Lublin), *Funkcje didaskaliów w dramatach Wyspiańskiego*; Stanisław Zabierowski (Katowice), *Prolegomena do „Wesela”*; Stefania Skwarczyńska (Łódź), *„Chocholi taniec” Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*; Janina Garbaczowska (Lublin), *Dziedzictwo „rzeczy listopadowych” po Wyspiańskim w prozie Wacława Berenta*; Kazimierz Nowacki (Kraków), *Wyspiańskiego koncepcja „teatru ogromnego”*; Lesław Eustachiewicz (Warszawa), *Tradycjonalizm i eksperymenty w teatralnej interpretacji dzieł Wyspiańskiego*; Zbigniew Osiński (Poznań), *„Akropolis” w inscenizacji Jerzego Grotowskiego*.

W sprawozdaniu niniejszym omawiamy referaty zgodnie z kolejnością ich wygłaszania; pominięto tylko referaty J. Nowakowskiego i S. Zabierowskiego, w całości wydrukowane już w „Pamiętniku Literackim” (1969, z. 1).

Sesję otworzył kierownik Katedry Literatury Polskiej UJ, prof. dr Henryk Markiewicz. Charakteryzując w wielkim skrócie to niepowtarzalne zjawisko, jakim była w naszej kulturze twórczość Stanisława Wyspiańskiego, uwydatnił jej bogactwo, syntetyczny charakter i wewnętrzne skomplikowanie, które sprawiają, że twórczość ta nieustannie przyciąga uwagę badaczy i krytyków, a zarazem stawia przed nimi zadania najwyższej trudności interpretacyjnej.

Zasadniczym tematem wystąpienia prof. Kazimierza Wyki był właśnie współczesny stan badań nad twórczością Wyspiańskiego. Aby zapobiec nieporozumieniom, referent zaznaczył od razu, że nie jest ona bynajmniej zjawiskiem już zamkniętym, toteż nie dysponuje on jakąś syntetyczną formułą, określającą bez reszty tę twórczość. Formułą taką nie dysponuje zresztą nikt, jak świadczy dzisiejszy stan badań. Znamienne, że prace o Wyspiańskim posiadające charakter syntetyczny pochodzą sprzed wojny: z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Po wojnie natomiast, w latach, które można zamknąć w trójkącie dat (1957 — sesja naukowa poświęcona Wyspiańskiemu z okazji 50 rocznicy jego śmierci, 1960 — sesja naukowa poświęcona Kasprowiczowi z okazji 100 rocznicy jego urodzin, 1969 — obecna sesja), z wyjątkiem dwóch książek o zadaniach raczej popularyzatorskich (W. Natanson i J. Z. Jakubowski), dominują — poza wielkim osiągnięciem filologicznym, jakim jest wydanie *Dzieł Wyspiańskiego* pod redakcją L. Płoszew-

skiego — prace analityczne i cząstkowe. Wyka nie ukrywał sceptycyzmu w odniesieniu do najbliższych lat; posłużył się w tym miejscu sugestywną i obrazową metaforą, przyrównując twórczość Wyspiańskiego do morza, którego tylko brzegi penetrują współcześni badacze, bojąc się zapuścić swe sieci interpretacyjne głębiej, w sam jego środek. Przyczynę tego widzi nie tylko w zbyt daleko posuniętej ostrożności badawczej historyków literatury, których zachęcić należy do większej śmiałości w propozycjach interpretacyjnych, ale również w fenomenie twórczości Wyspiańskiego, wymagającej ujęcia wielopłaszczyznowego. Przechodząc do bliższej jej charakterystyki na tle tendencji artystyczno-ideowych literatury Młodej Polski, uwydatnił Wyka swoistą odrębność tej twórczości, nie mieszczącej się w żadnym z dwóch głównych modeli sztuki tego okresu (ani w modelu „sztuka dla sztuki”, ani w modelu będącym kontynuacją porozbiorowego modelu sztuki, nazwanym przez referenta „prawdą sztuki”).

Prof. Leon Płoszewski podzielił się ze słuchaczami swymi doświadczeniami z pracy nad przygotowywanym wydaniem zbioru wspomnień i relacji o Wyspiańskim. Zasadniczy problem, który wyłonił się w toku tej pracy, to selekcja i weryfikacja olbrzymiego ilościowo materiału. Dotarcie do obiektywnych faktów z życia autora *Wesela* jest tu — podkreślił referent — szczególnie utrudnione ze względu na sprzeczność informacji. Obrazując tę sytuację konkretnymi przykładami, omówił Płoszewski m. in. najlepsze, tzn. najbardziej wiarygodne, źródła biograficzne: są to przede wszystkim wspomnienia Stanisława Estreichera, interesujące wspomnienia Lucjana Rydla, cenny ze względu na relacjonowany okres (pobyt w Paryżu) dziennik Józefa Mehoffera oraz notowane na gorąco rozmowy Adama Chmiela z Wyspiańskim (dotyczące genezy *Nocy listopadowej*). Za najlepszy portret Wyspiańskiego z lat dziewięćdziesiątych uważa Płoszewski charakterystykę autora podaną w przypisach do drugiego wydania książki Adama Grzymały-Siedleckiego *Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości*. Nie dorównuje mu już portret skreślony w *Niepospolitych ludziach* (tu już bowiem przy pewnych szczegółach zawiódła Grzymała-Siedleckiego pamięć).

Podobny tematycznie był referat mgr Marii Stokowej, która przedstawiła z kolei doświadczenia z pracy nad kalendarium życia i twórczości Wyspiańskiego. Zdefiniowawszy podstawowe cechy gatunku kalendarium, wskazała na zasadnicze problemy, jakie wyłoniły się w toku pracy — najważniejszy z nich to demitologizacja biografii Wyspiańskiego, tzn. wyraźne oddzielenie funkcjonującej w naszym społeczeństwie legendy o jego życiu od faktów obiektywnych. W referacie posłużyła się przykładem biografii ojca poety, Franciszka Wyspiańskiego, konfrontując znany przekaz Żuka-Skarszewskiego z dokumentami urzędowymi, wiadomościami prasowymi i korespondencją rodzinną. Przedstawienie tej sprawy miało też rzucić nowe światło na atmosferę, w której kształtowała się osobowość młodego Wyspiańskiego.

W dyskusji zabrał głos red. Wojciech Natanson. Charakteryzując pokrótce nowsze inscenizacje dramatów Wyspiańskiego, podkreślił, że zachowano w nich wierność nie wobec didaskaliów, lecz głównie wobec literackich walorów tekstu. Tym samym teatry zadokumentowały pośrednio rzecz bardzo istotną: iż Wyspiański nie był tylko twórcą partytur czy scenariuszy widowisk teatralnych — jak niektórzy badacze uważają — ale również, a może przede wszystkim, pisarzem. W związku z referatem Wyki przypomniał Natanson, że monografia jego posiadała szersze niż tylko popularyzatorskie ambicje — starała się wydobyć najistotniejsze motywy twórczości autora *Wyzwolenia*, m. in. walkę ze śmiercią i niewiarą w możliwość działania.

Mgr Urszula Kowalska zajęła się najbardziej charakterystycznymi sposobami funkcjonowania elementów kultury antyku w twórczości Wyspiańskiego. W dramatach jednotematowych (jak *Meleager*, *Protesilas i Laodamia*, *Achilleis*, *Powrót Odysa*) motywy antyczne, spełniające tu rolę konstrukcyjną, pozwalały na uzyskanie uniwersalnego wymiaru eksponowanego problemu. W dramatach natomiast polifonicznych (*Akropolis*, *Noc listopadowa*) sięgnął Wyspiański po elementy kultury antycznej w określonych celach ideologicznych. Przejął z tej kultury m. in. bardzo popularny mit „wegetacyjny”, uzasadniający — najogólniej biorąc — deterministyczne spojrzenie na świat. Przy szczegółowym omówieniu roli owego mitu w *Akropolis* i *Nocy listopadowej* — w stosunku do pierwszego z dramatów stwierdziła referentka, że Wyspiański przeprowadzając analogię między mitem wegetacyjnym a obecnym w dotychczasowej jego twórczości mitem „chrześcijańskim” wyzyskał ją „dla próby zweryfikowania wyznawanego systemu wartości”, co doprowadziło go do zaakceptowania jako wartości nadrzędnej (ale nie wyłącznej) samego życia. W *Nocy listopadowej* natomiast posłużył ten mit uogólniającej apoteozie bohaterskich zrywów narodowych. Wyspiański nawiązując do romantycznej, obecnej zwłaszcza w twórczości Słowackiego, recepcji kultury antycznej, poszedł dalej: wypracował „nowy, funkcjonujący do dziś wzorzec odwoływania się do śródziemnomorskiej przeszłości na równi z tradycją narodową”.

Mgr Hanna Filipkowska podjęła w zasadzie podobną problematykę, tylko w węższym zakresie. Starła się przeprowadzić szczegółową analizę mechanizmu przekształceń, jakim uległa „struktura fabularna” ostatniego epizodu *Odysei* w *Powrocie Odysa*. Uczyniła to na przykładzie jednej ze scen dramatu Wyspiańskiego, dochodząc ostatecznie do wniosku, że w *Powrocie Odysa* znika wyraźna granica między dobrem a złem, między szlachetnością a podłością bohaterów, ukazany jest natomiast nierozzerwalny „związek wielkości i zbrodni, władzy i cierpienia, i ich wspólne źródło w Bogu”. W drugiej części referatu Filipkowska odbiegła od głównego jego założenia. Nie śledząc już w sposób szczegółowy związków Wyspiańskiego z Homerem, podała w oparciu o dotychczasowe prace własną interpretację *Powrotu Odysa*: motywacji czynów bohaterów należy szukać wyłącznie w ich psychice, nie zaś w zewnętrznym fatum, w nich samych tylko tkwi ratunek od beznadziejności zgotowanego sobie losu.

Referat prof. Jana Nowakowskiego *Historia i mit w „dramatach bolesławowskich”* został na ogół w pełni zaakceptowany przez dyskutantów, zarówno jeżeli chodzi o metodę badawczą, jak i główne tezy w nim zawarte. Tylko dr Alina Witkowska próbowała polemizować z referentem, zarzucając mu operowanie wieloznacznym pojęciem mitu, bez ustalenia jego podstawowego znaczenia, i zbyt jednostronną interpretację kreacji Bolesława. Doc. Stanisław Zabierowski rozwinął nieco szerzej sprawę historyzmu w dramaturgii Wyspiańskiego.

Pozostałe referaty spotkały się z różnym przyjęciem. Przychylnie ocenił je doc. Jerzy Starnawski, wskazując na ich pionierski charakter: w obu referatach bowiem zastosowano funkcjonalną metodę badawczą, co stanowi nowość na tle dotychczasowych prac, którym kierunek nadały genetyczne badania Tadeusza Sinki nad antykiem u Wyspiańskiego. Natomiast dr Stanisław Stabryła zwrócił uwagę na aktualne jeszcze wartości pracy Sinki, który potrafił określić swoistość i niepowtarzalność recepcji kultury antycznej przez Wyspiańskiego — połączenie spraw mitologicznych z problematyką narodową, co nie zostało dostatecznie uwypuklone zarówno w jednym jak i w drugim referacie. Wyka polemizował z niektórymi tezami referatów, kwestionując przede wszystkim występowanie mitu wegetacyjnego w *Akropolis*.

Dr Aniela Łempicka przedstawiła w swym referacie nową interpretację *Wyzwolenia*. Wyodrębniła trzy znaczenia sprawy wyzwolenia: 1) wyzwolenie polityczne Polski, 2) wyzwolenie społeczeństwa ze stanu inercji ideologicznej, 3) wyzwolenie sztuki z narzuconej jej roli służebnej, podniesienie jej do godności prawdziwego czynu. Trzy te znaczenia ściśle się ze sobą łączą. Wyspiański starał się wykazać, że nie może być wyzwolenia Polski bez rewolucji w świadomości społeczeństwa, a to z kolei jest możliwe tylko poprzez przywrócenie sztuce należnych jej praw. Dlatego zasadniczym problemem w dramacie staje się sprawa sztuki. Konrad dąży do stworzenia nowej sztuki, dzięki której mógłby spełnić narzuconą sobie przez społeczeństwo misję wieszacza, duchowego przywódcy. By to uzyskać, musi sztukę zbliżyć do rzeczywistości, a nawet więcej: przełamując jej iluzyjność, uczynić z niej — prawie rzeczywistość. Realizuje więc koncepcję teatru-wydarzenia, teatru-seansu, w którym bierze udział zarówno twórca jak i aktorzy wespół z publicznością. Prawdą, jaką głosić miała sztuka Konrada, była prawda o życiu wolnym i niezależnym od wszelkich przywiązań i ograniczeń. On sam zaś, opętany posłannictwem narodowym, traci swą wolność osobistą, a zwyciężwszy w płaszczyźnie sztuki — ponosi jednak klęskę w walce o przekształcenie duchowe publiczności, społeczeństwa pozostającego nadal w stanie bezwładu. Konrad uwikłał się zatem w sytuację, którą Łempicka trafnie nazwała „dramatem konsternacji”. Bohater nie rezygnuje wszakże z walki — powołany na wieszacza, spełni tę rolę konsekwentnie, aż prawda sztuki stanie się kiedyś rzeczywistością.

Zamiarem mgr Ewy Miodońskiej było ukazanie Wyspiańskiego jako dramaturga szczególnie wyczulonego na sprawy kompozycji, zwłaszcza kompozycji czasu, co znalazło wyraz tak w jego wypowiedziach teoretycznych jak i w praktyce artystycznej. Na uwagę zasługują zdaniem referentki dwa pomysły kompozycyjne Wyspiańskiego, konsekwentnie realizowane w utworach: zasada swoiście pojętej jedności czasu, lapidarnie określona przez samego autora w liście do Rydla: „dramat — jeden dzień, chwila”, oraz zasada przeciwstawienia czasu nocy i czasu dnia. O ile wczesne dramaty zbudowane zostały podług tej pierwszej zasady, o tyle kompozycję późniejszych, począwszy od *Wesela*, wzbogacił Wyspiański ową drugą zasadą, pociągającą za sobą znamienne konsekwencje artystyczne i filozoficzne. Warto się przy nich chwilę zatrzymać. Jako zasadniczą konsekwencję artystyczną wskazała Miodońska „dwojaki sposób objawiania się rzeczywistości” (w nocy — irracjonalny, w dzień — racjonalny), co wiąże się z pozarozumową, ale nie alogiczną, motywacją postępowania postaci w dramacie (zarówno z punktu widzenia samych postaci jak i widza teatralnego). Konsekwencją filozoficzną natomiast jest, niezbyt jasno w referacie przedstawiony, problem czasu widowiska (odbywającego się późnym wieczorem), w którym dokonuje się niejako proces identyfikowania rzeczywistości dramatu ze światem realnym. Drugi problem filozoficzny to dialektyczne połączenie sprzeczności: przemijania i trwania. Uogólniając powyższe obserwacje, postawiła referentka tezę o wpływie konstrukcji czasowej utworów Wyspiańskiego na ich wymowę filozoficzną. Wybór właśnie *Achilleis* jako przykładu dla zobrazowania poprzednio zasygnalizowanych problemów został spowodowany krzywdzącą oceną tego dramatu, powszechną i wśród krytyków, i wśród dotychczasowych badaczy. W szczegółowej analizie *Achilleis* przeprowadzonej pod kątem kompozycji czasowej Miodońska dowiodła, że tej pozornie amorficznej konstrukcji jednolitość nadaje konsekwentna realizacja filozoficznej idei dialektycznego współistnienia antynomicznych kategorii czasu — przemijania i trwania, chwili i wieczności.

Mgr Maria Woźniakiewicz-Dziadosz zajęła się formą i rolą tekstu

pobocznego w dramatach Wyspiańskiego. Wskazując na znamienne w epoce autora *Wesela* tendencję do rozbudowywania komentarza w obrębie tekstu dramatycznego, wyróżniła w jego utworach trzy rodzaje didaskaliów, zmierzające do: 1) poetyzacji, 2) epizacji, 3) liryzacji. Najczęściej pojawia się w dramatach Wyspiańskiego pierwszy rodzaj didaskaliów, czyli „nasylenie tekstu odautorskiego elementami nastrojowymi”; pełni on jednak funkcję mało znaczącą, bo przeważnie ornamentacyjną. O wiele ciekawsza według referentki jest tendencja do epizacji, pojawiająca się w *Wyzwoleniu*, *Nocy listopadowej* i *Akropolis* również w tekście pobocznym. Ujawnia się ona poprzez wprowadzenie narratora wszechwiedzącego, streszczającego lub komentującego odpowiednio przebieg akcji, bądź narratora wszechwiedzącego, relacjonującego psychiczne przeżycia postaci. Narracja rozszerza więc sferę znaczeniową dramatów albo też współtworzy wraz z tekstem dialogowym „dramatyczną metaforę”. Nieco inny kształt tej struktury epickiej spotykamy w *Bolesławie Śmiałym*, a zwłaszcza w *Legendzie II* gdzie — jak stwierdza referentka — dominująca nad dialogiem narracja służy balladowej formie utworu. Epickie formy wypowiedzi łączą się w twórczości Wyspiańskiego z tendencją do liryzacji, „polegającą głównie na ujawnianiu się [...] subiektywistycznej postawy podmiotu literackiego, który niekiedy przybiera postać »ja« lirycznego”, przeważnie w formie refleksji towarzyszącej narracji. Refleksje te mają rozmaity charakter — na szczególną uwagę zasługują bezpośrednie wypowiedzi odautorskie dotyczące zagadnienia sztuki, czyli refleksje o charakterze autotematycznym, prowadzone ze stanowiska antyiluzjonistycznego. Tak więc rozbudowa tekstu pobocznego w utworach Wyspiańskiego szła w kierunku stwarzania formy dramatu o maksymalnej pojemności treściowej, a zarazem przystosowanego do wymogów nowoczesnej sceny. Nie tyle kontynuując współczesny sobie wzorzec dramaturgii europejskiej z Ibsenem, Hauptmannem i Strindbergiem na czele, co opierając się na tradycji polskiego romantycznego dramatu formy otwartej (szczególnie bliska była mu twórczość Krasińskiego), stworzył Wyspiański model dramatu zaangażowanego ideowo i artystycznie w problemy współczesności, bliski, zdaniem referentki, twórczości Brechta.

Polemikę z tezami A. Łempickiej podjął Tadeusz Skutlik. Wskazał on na zbyt ujednoznacznione odczytanie ideowego sensu dramatu, upatrując przyczyny tego w daleko posuniętym zaufaniu do tekstu. Mgr Mirosława Puchalska, wyszedłszy od problemu autotematyzmu, przedstawiła w sposób przekonywający paralelę między konstrukcją ideowo-artystyczną *Patuby* i *Wyzwolenia*. Prof. Maria Grzędzińska natomiast rozwinęła poruszoną w referacie sprawę „figuralności” postaci Konrada. Nie umniejszając osiągnięć Łempickiej w jej nowatorskiej interpretacji *Wyzwolenia*, przypomniał Płoszewski analizę struktury tego dramatu w pracach Juliusza Saloniego. Wyka ocenił pozytywnie wszystkie trzy referaty, przy czym zaznaczył, że podstawową wartością pracy Łempickiej (podobnie jak Nowakowskiego) jest właśnie precyzyjna wierność interpretacyjna wobec tekstu.

Celem referatu prof. Stefani Skwarczyńskiej było ukazanie jednego z przejawów wielkości twórczości Wyspiańskiego — chodzi mianowicie o jej żywotność w naszej kulturze, zwłaszcza w sztuce współczesnej, przejawiającą się poprzez funkcjonowanie w społecznej świadomości i twórczości artystycznej obrazów-symboli: wiele ich weszło zarówno w zasób języka naszej sztuki, jak i języka potocznego, jako metafory. Jednym z takich znaków jest obraz-symbol z *Wesela*, który stał się podstawą metafory „chocholego tańca”. Obraz ten przeciwstawiał się „weselnemu polonezowi” z *Pana Tadeusza*, owemu świadectwu optymistycznej wizji przyszłości naszego narodu. Te dwa obrazy-symboly dzięki Wyspiańskiemu złączyły

się ze sobą nierozzerwalnie. Odtąd polemizuje się z Mickiewiczem poprzez Wyspiańskiego, a polemizując z Wyspiańskim — siłą rzeczy nawiązuje się też do tradycji mickiewiczowskiej. Losy tego podwójnego obrazu-symbolu we współczesnej polskiej literaturze starała się przedstawić referentka, motywując swój wybór szczególnie rolą, jaką spełniał on w naszej kulturze — wykorzystany mianowicie został w licznych utworach o tematyce obrachunkowej. Ograniczając się w zasadzie do przykładów z literatury powojennej (z wyjątkiem wcześniejszego utworu B. Jasińskiego *Słowo o Jakubie Szeli*), omówiła Skwarczyńska funkcjonowanie metafory „chocholego tańca” w *Popiele i diamencie* Andrzejewskiego, *Trans-Atlantyku* Gombrowicza, *Tangu* Mrożka i *Rzeczy listopadowej* Brylla.

Prof. Janina Garbaczowska zajęła się stosunkiem Berenta do Wyspiańskiego, badając powiązania ideowo-artystyczne *Ozimy* i *Zmierchu wodzów* z *Weselem*, *Nocą listopadową* i *Warszawianką*. Podstawę tych powiązań stanowiło zaangażowanie obydwu pisarzy w podobne problemy narodowo-społeczne, podobne, mimo że np. *Zmierch wodzów* wydany został w roku 1939. Berent bowiem — jak stwierdziła referentka — nawiązywał do Wyspiańskiego zawsze „w chwilach dla ojczyzny historycznie ważnych czy groźnych”. Wpływ utworów Wyspiańskiego najbardziej jest widoczny w *Ozimiu*. Sprowadza się on do trzech zasadniczych zagadnień: 1) analogia schematu kompozycji czasowo-przestrzennej warunkującej koncepcję ideową (*Wesele* — *Ozimina*); 2) analogia niektórych postaci (ksiądz z *Wesela* — ksiądz z *Ozimy*, Chochoł — dziad Komierowski, Rachela i Maria z *Warszawianki* — Ola; najobszerniej omówiła Garbaczowska postać Oli — kreację przekorną w stosunku do pierwowzoru literackiego); 3) analogia finału *Ozimy* i prorocтва Kory z *Nocy listopadowej* (sięgnięcie do tego samego mitu — eleuzyjskiego). W *Zmierchu wodzów* natomiast znajduje referentka nawiązanie do *Warszawianki* — widoczne w zestawieniu zewnętrznego wyglądu miejsca akcji obydwu utworów (salonu w dworcu grochowskim i salonu warszawskiego), co łączy się z ukazaniem podobnych ideowo sytuacji (w *Warszawiance* przecucie kłęski, w *Zmierchu wodzów* tej kłęski geneza). Garbaczowska nie określiła w sposób jednoznaczny stosunku Berenta do Wyspiańskiego, lecz poprzestała na stwierdzeniu, że było to twórcze i samodzielne nawiązywanie do utworów autora *Wesela*, nie mające nic wspólnego z epigoństwem.

Z referatem doc. Stanisława Zabierowskiego *Prolegomena do „Wesela”* polemizował mgr Franciszek Ziejka, częściowo także prof. Płoszewski, któremu poszukiwania genezy pewnych motywów wydały się zbyt daleko posunięte. Ziejka omówił w sposób szczegółowy sprawę Osób Dramatu. Nawiązując do interpretacji Stanisława Pigonia, przypomniał znamienne podobieństwo sytuacji „gości z zaświatów” w *Weselu* z sytuacją, jaka zachodzi w *Nocy majowej* (ze zbioru W. Tetmajera *Noce letnie* — rozmowa narratora z duchami przodków). Motyw ów — jak podkreślił dyskutant — był bardzo popularny w dobie Młodej Polski, toteż w literaturze tej należało przede wszystkim szukać jego źródeł literackich. Wyka wskazał na pierwowzór kulturowy „chocholego tańca”, którym jest magiczny krąg, nie będący jednak pierwowzorem poloneza. Zgadając się z poglądem o największej żywotności we współczesnej literaturze symbolu „chocholego tańca”, przypomniał z twórczości Wyspiańskiego również i inne, bardziej optymistyczne symbole, obecne w naszej współczesności, jak np. obraz pochodu (przejęty z *Warszawianki*).

Referat mgra Kazimierza Nowackiego, poświęcony działalności scenograficznej autora *Wesela*, tak praktycznej jak i teoretycznej, ilustrowały przezrocza przedstawiające rysunkowe projekty scenograficzne Wyspiańskiego oraz fotografie dekoracji zrealizowanych. Ukazując Wyspiańskiego jako artystę teatru, Nowacki

omówił szczegółowo krakowską inscenizację *Dziadów* oraz trzech własnych utworów dramaturga: *Bolesława Śmiałego*, *Protesilasa i Laodamii*, *Wyzwolenia*, zwrócił też uwagę na projekty scenograficzne do *Akropolis*, *Legendy*, *Bolesława Śmiałego* i *Skalki*. Stwierdzając niezaprzeczalne nowatorstwo Wyspiańskiego, jako najcenniejsze osiągnięcie wymienił zerwanie z malarskością i iluzyjnością dekoracji, wprowadzenie architektonicznej zasady zabudowania sceny (pozwalającej na wyzyskanie przestrzeni i swobodne poruszanie się aktora po scenie). Projektował też Wyspiański — choć nie zrealizował pomysłu — scenę obrotową i system arkad.

Dr Lesław Eustachiewicz przedstawił przegląd kolejnych inscenizacji dramatów Wyspiańskiego pod kątem ich stosunku do teatralnej tradycji, którą określił jako „kształt teatralny zrealizowany za życia Wyspiańskiego” lub wyznaczony w oparciu o wskazówki zawarte w tekstach utworów. W takim ujęciu tradycjonalizmem będzie „kontynuacja kształtu tradycyjnego, zarówno imitacyjnie wierna jak modyfikująca ów kształt w zakresie jego elementów drugorzędnych”, nowatorstwem zaś — i bezwiedne, i świadome przełamywanie tradycji. Najwięcej inscenizacji doczekało się *Wesele*. Pierwszym prawdziwie nowatorskim było przedstawienie paryskie w roku 1923. W Polsce na podobną odwagę zdobyto się dopiero po ostatniej wojnie, gdyż wymagało to dystansu czasowego. Niektóre z tych spektakli (np. wrocławski Jakuba Rotbauma czy poznański z r. 1959) odznaczały się nowatorstwem za wszelką cenę, nierzadko eksperymentując „pod prąd” tekstu. Dotyczy to też głośnego wystawienia *Wesela* przez Adama Hanuszkiewicza, które stało się prowokacją artystyczną, ale niczym więcej. Ciekawe natomiast, zachowujące — w przeciwieństwie do inscenizacji Hanuszkiewicza — „tragiczną ekspresję w finale”, było zdaniem referenta *Wesele* Andrzeja Wajdy w krakowskim Teatrze Starym. „W *Weselu* zasadnicze problemy inscenizacyjne stanowi dekoracja (wnętrze chałupy bronowickiej) i sprawa Osób Dramatu, w *Wyzwoleniu* natomiast Maski. Najlepiej, według powszechnej opinii recenzentów, poradził sobie z tą sprawą Bronisław Dąbrowski (w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (1957)). Rozpatrując teatralną recepcję *Warszawianki*, referent zatrzymał się dłużej nad premierą we wrocławskich „Rozmaitościach”, będącą dużym nieporozumieniem (zaktualizowano dramat Wyspiańskiego przez przeniesienie go w czasy powstania warszawskiego). Spośród wielu inscenizacji *Nocy listopadowej* za najdonioślejszą uznał antytradycjonalne przedstawienie Kazimierza Dejmka (1956). Na koniec referent scharakteryzował inscenizację *Kronik królewskich* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie oraz — już jako uzupełnienie powielonego tekstu referatu — omówił, pozytywnie oceniając, ostatnie wystawienie *Sędziów* i *Kłótny* w Teatrze im. Modrzejewskiej w Krakowie.

Dr Zbigniew Osiński zajął się szczegółowo tylko jedną z inscenizacji *Akropolis*: w „Teatrze-Laboratorium 13 Rzędów”, starając się dowiedzieć, że jest ona, wbrew pozorom, bardzo bliska tekstowi, czego w pełni nie uświadomili sobie nawet sami autorzy spektaklu, nie mówiąc o recenzentach. Referent rozpoczął swój tok dowodowy od wnikliwej i wszechstronnej charakterystyki stylu teatru Jerzego Grotowskiego, uwzględniając zarówno wypowiedzi teoretyczne twórców tego teatru i ludzi z nim związanych oraz badaczy, jak i analizę samego spektaklu *Akropolis*. Jako główne cechy tego stylu można wymienić zwłaszcza: 1) nawiązanie do „modelu teatru, w którym mieszczą się magiczne obrzędy rytualne”, do którego dążył m. in. wielki teatr romantyczny; 2) „oksymoroniczny” styl myślenia podmiotu twórczego, wynikający z „przekonania, że podstawę wszelkiego istnienia stanowi walka przeciwieństw i sprzeczności” (charakterystyczny — jak stwierdził Osiński — dla istoty prądów romantycznych) — funkcjonujący na wszystkich płaszczyznach



spektaklu jako relacja dialektycznej antynomii; 3) posługiwanie się nie poszczególnymi symbolami, lecz oparcie wypowiedzi teatralnej na „procesie symbolicznym”.

Następnie Osiński poprzez dokładną analizę spektaklu ukazał analogię strukturalną między *Akropolis* zrealizowanym w teatrze o tak określonej poetyce a *Akropolis* utrwalonym w tekście Wyspiańskiego. Wspólnym założeniem ideowym jest stworzenie „summy cywilizacji i sprawdzenie jej wartości w świetle doświadczeń współczesnych”; oczywiście — inne były doświadczenia Grotowskiego niż Wyspiańskiego, dlatego nie powinno dziwić, że współczesny „cmentarz totalny”, owo „plemion cmentarzysko” z *Akropolis*, umieścił Grotowski w Oświęcimiu. Tę analogię strukturalną wyznacza m. in. sposób gry aktorskiej: muzyczne, a zarazem magiczne, traktowanie słowa (wskutek czego wydobyto istotne właściwości tekstu Wyspiańskiego) oraz polifoniczne prowadzenie roli (różnorodność wyrazu dzięki operowaniu różnymi elementami na raz) — co w sumie „pozwoлиło dokonać przekładu na język sztuki teatru wszystkich rzeczywistych i pozornych sprzeczności tkwiących w postaciach zarysowanych przez Wyspiańskiego”. Bardzo istotna jest sprawa muzyki w inscenizacji *Akropolis* — w teatrze Grotowskiego element muzyczny wystąpił w funkcji dominanty kompozycyjnej całego spektaklu, dzięki czemu powstało „dzieło stanowiące w swej strukturze i kompozycji teatralnej odpowiednik symfonii muzycznej”, czyli szczególnie bliskie tekstowi *Akropolis*, posiadającemu także — jak wykazały badania — „budowę symfoniczną”. Równie ważne okazuje się analogiczne potraktowanie czasu i przestrzeni: jako czasu zsakralizowanego, czyli mitycznego, „ponad- i pozahistorycznego”, i przestrzeni o charakterze sakralnym i symbolicznym. Zatem — konstatuje referent — „*Akropolis* w »Teatrze-Laboratorium« to dzieło teatralne bliskie tekstowi Wyspiańskiego na zasadzie analogii struktur”, ujawniającej się, najogólniej powiedziawszy, w wieloznaczności i wielopłaszczyznowości rzeczywistości przedstawionej. Jednocześnie jest ono „teatralną transpozycją” problematyki najbardziej aktualnej we współczesnej myśli humanistycznej.

Referat Nowackiego — zdaniem prof. Karola Estreichera — częściowo wypełnił dotkliwą lukę w tej sesji — brak ujęcia twórczości Wyspiańskiego z punktu widzenia historii sztuki. W dalszym ciągu swej wypowiedzi przypomniał Estreicher w skrócie historię katedry wawelskiej, podkreślając, że w świadomości niektórych, m. in. Matejki, a za nim Wyspiańskiego, przetrwała ona jako świątynia nie religijna, ale właśnie narodowa. Prof. Płoszewski uzupełnił częściowo dwa pierwsze referaty: wyjaśnił bliżej użyte przez Nowackiego pojęcie „sceny szekspirowskiej”, stwierdzając też z całą pewnością, że Wyspiański znał Craiga, oraz przekazał słuchaczom osobiste wrażenia z niektórych oglądanych przedstawień dramatów Wyspiańskiego. Osiński uwydatnił trudności, jakie tkwią w temacie referatu Eustachiewicza, a wynikają z faktu, że tradycjonalizm i nowatorstwo spletały się już w samej twórczości Wyspiańskiego. Oceniając zaś globalnie inscenizacje jego dramatów, dowiódł, że dopiero Schiller i Horzyca, później Witkacy i Kantor zrozumieli mityczną strukturę tych dramatów. Z powojennych inscenizacji zasługują według niego na szczególną uwagę i pełną aprobatę — właśnie *Akropolis* Grotowskiego i *Klątwa* oraz *Sędziowie* Konrada Swinarskiego. Dr Eustachiewicz poparł z całą satysfakcją opinię swego przedmówcy. W wypowiedzi niejako podsumowującej nestor krakowskiej filologii, prof. Tadeusz Stanisław Grabowski, podkreślił bogactwo problematyki poruszonej w referatach oraz ich wysoką wartość merytoryczną. Przypomniał na koniec znamienity fakt z dziejów recepcji Wyspiańskiego w krajach południowosłowiańskich: pionierską książkę chorwackiej uczoney, Zden-

ki Marković (w języku niemieckim), pt. *Pojęcie dramatu Wyspiańskiego*, która wyprzedziła nawet polskie monografie.

Sesja naukowa ku czci Stanisława Wyspiańskiego nie miała konwencjonalnego charakteru obchodów rocznicowych — panowała na niej atmosfera roboczej rzeczowości. Referaty, odznaczające się na ogół dużymi walorami naukowymi, stanowiły znakomitą odpowiedź — co akcentowali już dyskutanci — na nieco sceptyczne prognozy prof. Wyki. Istotnie, nie doczekaliśmy się jeszcze współczesnej monografii twórczości literackiej autora *Wesela* i w najbliższym czasie monografia taka chyba jeszcze nie powstanie. Nie znaczy to jednak, by badania nad tą twórczością nie sięgały w sprawy najistotniejsze. Niektóre z przedstawionych na sesji referatów, co prawda o wąskim zakresie tematycznym (przeważnie analizujące jakieś jedno wybrane zagadnienie czy jeden utwór), odznaczały się przecież wyraźnie myśleniem syntetycznym. Znamienne też, że ostateczne wnioski płynące z wielu referatów, choć nie zawsze sformułowane *expressis verbis*, były ze sobą zasadniczo zbieżne. Dotyczy to m. in. problematyki kompozycji dramatów Wyspiańskiego, kluczowej dla charakterystyki jego arcyzmu (mam tu na myśli przede wszystkim referaty o dramatach bolesławowskich, o kompozycji czasu *Achilleis* oraz o inscenizacji *Akropolis* w teatrze Grotowskiego). Wreszcie — łączyła większość tych referatów wspólna cecha postępowania badawczego: budowanie wniosków w ścisłym i skrupulatnym oparciu o analizowany tekst — rzecz ostatnio dość rzadka, gdyż zwyczajem się stało bezceremonialne aktualizowanie i uwspółcześnianie twórczości dawniejszych pisarzy. Wszystko to świadczy, że w badaniach nad pisarstwem Wyspiańskiego znaleziono już pewien wspólny — i wydaje się, że właściwy — kierunek interpretacyjny, który doprowadzić może do oczekiwanej syntezy.

Bogdan Rogatko

#### MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA POŚWIĘCONA SŁOWIAŃSKIEJ METRYCE PORÓWNAWCZEJ

(Warszawa, 21—24 maja 1969)

Od paru lat w Warszawie i w Pradze, a ostatnio również i w Słowacji, prowadzone są prace przygotowujące materiały do porównawczej metryki słowiańskiej. Myśl podjęcia takiej tematyki badawczej zrodziła się na międzynarodowej konferencji poświęconej zagadnieniom wiersza, która odbyła się w sierpniu 1964 w Instytucie Badań Literackich w Warszawie. Po konferencji tej razem z kolegami czeskimi opracowaliśmy wstępny program badań i wspólne zasady ich prowadzenia; powstał w ten sposób pewnego rodzaju kwestionariusz analizy wersyfikacyjnej, który pozwala ująć główne elementy językowego (w tym i prozodyjnego) opisu form wierszowych występujących w poszczególnych literaturach narodowych słowiańskich. Opis językowy, a tym samym sprawę relacji wiersz—język uznaliśmy za podstawowy i najważniejszy punkt wyjścia dla projektowanych badań porównawczych.

Relacjonowana tu konferencja miała na celu rozszerzenie prac nad słowiańską metryką również i na inne wersyfikacje narodowe słowiańskie, zainteresowanie tą kwestią szerszego zespołu badaczy zajmujących się wierszem w językach słowiańskich, wreszcie — przedyskutowanie wyników dotychczas prowadzonych analiz.

Tematyka przedstawionych referatów wychodziła zresztą poza ramy bezpo-