

Marek Wedemann

Powrót z zaświatów – ewolucja motywu w twórczości Stanisława Wyspiańskiego

Wśród charakterystycznych dla twórczości Stanisława Wyspiańskiego powtórzeń tematycznych na szczególną uwagę – ze względu na częstotliwość i zakres występowania – zasługuje motyw powrotu z zaświatów. Odnajdujemy go już pośród juveniliów poety – w tłumaczeniu kilku początkowych strof *Lenory* Gottfrieda Augusta Bürgera, dokonany przez Wyspiańskiego w piątej klasie gimnazjum, wiosną 1884 r. Bezpośredni impuls do podjęcia młodzieńczej próby przekładu słynnej i wielokrotnie naśladowanej ballady romantycznej stanowiło tłumaczenie *Króla olch* Johanna Wolfganga Goethego, o które pokusił się wówczas szkolny kolega Wyspiańskiego, Stanisław Estreicher, jednak – zgodnie z relacją tego ostatniego – utwór Bürgera zachwylił przyszłego autora *Wesela* niezależnie od owej koleżeńskiej rywalizacji, jeszcze podczas omawiania go na lekcji języka niemieckiego [cyt. za: Płoszewski 1966: 251]. Ten pozornie błahy epizod translatorski zyskuje na znaczeniu, jeśli uwzględnimy pozycję, jaką tzw. wątek *Lenory* zajął w obrębie późniejszej, dojrzałej twórczości młodopolskiego dramaturga.

Wątek ów, rozpowszechniony w folklorze nowożytnych narodów europejskich (skąd zaczerpnęli go poeci romantyczni), wcze-

śniej zaś dobrze znany w starożytnej Grecji i Rzymie, sprowadzić można do następującego schematu: poległy na wojnie mąż lub narzeczony powraca z zaświatów, by zabrać ze sobą do grobu rozpaczającą po nim żonę/narzeczoną. U Wyspiańskiego schemat ten w postaci niejako podstawowej pojawia się w jednym z jego wczesnych dramatów – w *Protesilasie i Laodamii* (1899). Podstawowej, gdyż mityczna Laodamia, młoda wdowa po Protesilasie, który jako pierwszy z Greków poległ w wojnie trojańskiej, stanowi ścisły antyczny odpowiednik późniejszej Lenory romantycznej. Historię rozwoju „motywu Lenory” w literaturze greckiej i rzymskiej – od Homera i Eurypidesa po Katullusa i Owidiusza – odtworzył współczesny Wyspiańskiemu filolog klasyczny Tadeusz Zieliński, w artykule pt. *Antyczna Lenora*, ogłoszonym w 1906 r. na łamach „Więstnika Jewropy”. Julian Krzyżanowski [1972: 11] zwrócił uwagę na wyjątkowe znaczenie tego studium dla badacza literatury polskiej, jako że pozwala ono „odpoznać realia antyczne w tragedii Wyspiańskiego i ustalić ich pochodzenie”¹. Idąc za tą sugestią Krzyżanowskiego, należałoby wskazać uderzające filiacje między dramatem Wyspiańskiego a zaginioną tragedią Eurypidesa *Protesilaos*, na tyle, na ile oczywiście możemy odtworzyć jej treść (jak to uczynił Zieliński [1972: 29-31]) „na podstawie fragmentów i całej późniejszej tradycji”. Istotne byłyby tu zwłaszcza dwa wspólne dla obu realizacji motywy: „występnych, niegodziwych czarów”, za pomocą których Laodamia sprowadza Protesilasa z zaświatów, oraz samobójstwa bohaterki, kładącego ostatecznie kres jej rozłącze z nieżyjącym mężem-kochankiem [zob. Wyspiański 1958: 107-114, 129-130]. Taką ścieżkę interpretacyjną zdecydowanie odrzucił w rozprawie *Antyk Wyspiańskiego* Tadeusz Sinko [1916: 83], kładąc w zamian za to nacisk na liczne reminiscencje z *Iliady* i *Odysei* Homera, jednak i on – z uwagi na zbieżność z morałem Bürgerowskiej *Lenory* i nawiązującej doń *Ucieczki* Adama Mickiewicza – określił *Protesilasa i Laodamię* mianem „ballady antycznej”².

- 1 Artykuł Zielińskiego odniosła do *Protesilasa i Laodamii* także Maria Janion [2006: 114] w artykule poświęconym metamorfozom Lenory romantyków.
- 2 Również zdaniem współczesnej badaczki, Hanny Filipkowskiej [1973: 60], „*Protesilas i Laodamia* łączy w sobie światy należące do dwu odrębnych [...] tradycji literackich: antycznej tragedii [...] i ballady polskiego romantyzmu”, stanowiąc

Niebagatelną rolę odgrywają motywy lenorowe w późniejszym o dwa lata najgłośniejszym dramacie Wyspiańskiego – *Weselu* (1901). Zofia Stefanowska zauważyła swego czasu, że „coś z aury *Lenory* odczuwa się w postaci Widma z *Wesela*” [cyt. za: Janion 2006: 114]³. Powściągliwość tego sformułowania wynikać może z faktu, że Marysia, po którą u Wyspiańskiego przychodzi jej dawno zmarły narzeczony, nie tylko inaczej niż bohaterki ballad zdecydowała się po śmierci ukochanego wyjść za mąż za innego, ale jeszcze w krytycznym momencie odrzuca zaloty Widma, by dochować małżeńskiej wierności. Ta swoista rewizja tematu „miłości sięgającej poza grób” ogranicza się jednak wyłącznie do postaci niedoszłej Lenory, przez co pierwszoplanowym reprezentantem romantycznego intertekstu staje się w *Weselu* zjawia powracającego z zaświatów kochanka. Nie oznacza to bynajmniej osamotnienia Widma w pełnieniu tej funkcji. Postać ta jest bowiem, jak wiadomo, jedną z siedmiu tzw. Osób Dramatu, przybywających na wesele jako „goście z zaświata” (określenie Pigoń). Dwie z nich – notabene powiązane z Widmem przez użycie kluczowej dla rozwoju akcji dramatu frazy „wytężyć/natężyć słuch” (akt II, w. 133, 558, 1185) [Wyspiański 1973] – wyposażone zostały w cechy i atrybuty odsyłające wprost lub za pośrednictwem Mickiewiczowskiej *Ucieczki* do ballady Bürgera. Zważywszy jednak, że dla Rycerza Czarnego i Wernyhory – bo o nich mowa – prymarny intertekst stanowi odpowiednio *Zawisza Czarny* Kazimierza Przerwy-Tetmajera i *Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego, wspomniane odesłanie do *Lenory* staje się w pełni czytelne dopiero w wyniku połączenia obu tych postaci z inicjującym mechanizm aluzji literackiej Widmem⁴.

W utworze niemieckiego poety zmarły przybywa – według streszczenia Janion [2006: 111-112] – konno, „zakuty w rycer-

„zapowiedź późniejszego synkretyzmu kulturowego i historycznego w twórczości autora *Akropolis*”.

- 3 Wcześniej m.in. Stanisław Pigoń [1947: 334] pisał, że „Widmo, ukazujące się Marysi, przypomina poniekąd upiora z *Lenory* Bürgera czy z *Ucieczki* Mickiewicza”.
- 4 O ewidentnie „bürgerowskim” charakterze Widma tak pisał Pigoń [1947: 334]: „Przychodząc do swej niegdyś ukochanej, podobnie przypomina jej dawne zobowiązania miłosne, opowiada o swym domku-grobie i ujawnia swój trupi kształt”.

ską zbroję”, po czym „zaczyna się jedna z najsłynniejszych partii ballady: galopada na demonicznym koniu przez pełną widm i upiórów noc”, zaś po dotarciu na cmentarz „rycerz okazuje się pusty w środku”, a „koń wśród płomieni zapada się pod ziemię”. Podobnie jest w *Weselu*, w którym „Rycerz, Widmo, urojenie” (akt II, w. 570) tak jawi się przerażonemu Poecie: „Żelazem owita ręką, / żelazem zakryta skroń”; „Co mówisz, okropne widziadło, / na koń? – gdzie? – jak?”; „Na arkan mnie wiąże!”; „Za przyłbicą pustość proch; / w oczach twoich czarny loch, / za przyłbicą Noc; / zbroja głuchym jękiem brzękła” (w. 537-538, 542-543, 548, 617-620)⁵. Jednocześnie sama zjawia, powracająca zgodnie z jej własnymi słowami „Z dali, hen z zaświatów, z prochów” (w. 577), tak opisuje podróż, w którą „bierze przemocą” Poetę: „[...] po drogach, po których leczę, / drzewa się palą jak świece, / ciskają się błyskawice, / jak leczę, Duch” (w. 554-557). Swego rodzaju dopełnienie tego obrazu stanowi kilkanaście scen dalej niezwykle wierzchowiec Wernyhory – „koń diabeł, czart, odmieniec”, o którym Staszek mówi, że „jak ony nań się zwalił, / jakby węgłe w nim rozpalil: / ogniem piernół, ogniem łysnął, / jak się naroz bez płot cisnął, / mnie i Kubie pysk osmalił” (w. 1364, 1382-1386). Także tętent, którego nasłuchiwać nakazują i Rycerz, i Wernyhora, oddaje autor *Wesela* w sposób nasuwający na myśl charakterystyczne dla utworu Bürgera onomatopeje [zob. Janion 2006: 116-117]: „[...] jedzie! Tętni! Jedzie! Goni!”, „Tętni. Jedzie. Dudni. Pędzi!”, „Tętni. Jedzie. Tętni. – Pędzi” (akt III, w. 1049, 1051, 1058).

Motywy najważniejszym z punktu widzenia Wyspiańskiego wydaje się jednak motyw sprowadzającego duchy zaklęcia. W *Weselu* wypowiadają je poduszczeni przez Poetę (a pośrednio – przez Rachelę) i nie do końca świadomi tego, co czynią, Państwo Młodzi: „[...] przyjdź, chochole, / na Wesele”; „Skoro północ zacznie bić”; „Sprowadź jeszcze, kogo chcesz” (akt I, w. 1337-1338, 1349, 1354). We wcześniejszym *Protesilasie i Laodamii* ofiarę

5 Analogiczny motyw występuje już w *Protesilasie i Laodamii*: „Jak głucho pancerz mi twój odpowiada – jakby go nie pełniła pierś męska i moc wojownika; [...] Oczu głąb czarna – – ... / W jaskinie twych oczu wchodzi: – / Noc – myśli moje gasną” [Wyspiański 1958: 117-118].

wabiącą „przybłędne dusze” składa z pełną premedytacją tytułowa bohaterka, wzywając do pomocy „znającego czary i gusła” piastuna Eunoja [Wyspiański 1958: 107, 111]. Tymczasem w wypadku Bürgerowskiej *Lenory* mamy do czynienia jedynie z przyciągającą upiora postawą rozpacz i buntu przeciw Bogu.

Rzucając na szalę losu własną duszę [pisze Janion – M.W.], bluźniąc nadziei życia wiecznego, Lenora w jakimś stopniu nieświadomie (jak to często bywa w ludowym świecie magicznym, kiedy wystarczy już tylko wymówienie jednego przekłętego słowa) przyzywa do siebie demony. [Janion 2006: 111]

Cytowana badaczka podkreśla przy tym, że tę właśnie okoliczność silnie wydobyl w swym uczniowskim przekładzie Wyspiański, kończąc fragmentaryczną translację na poprzedzającym przybycie demonicznej zjawy dialogu córki z matką:

„[...] milcz, matko – Wilhelm mnie nie zdradzi –
 Żywy, umarły – on! pewnie przybędzie –
 A ja go kocham – i z nim pójdę wszędzie –
 Ja z nim do grobu – i choćby do piekła!!!”
 „O córko! córko! cóżeś ty wyrzekła?!”
 [Wyspiański 1966: 85]⁶

Zważywszy, że u Bürgera motyw czarów nie ma jeszcze wykryształizowanej postaci, za najbardziej prawdopodobne źródło inspiracji Wyspiańskiego w tym zakresie przyjąć należy Mickiewiczowską *Ucieczkę*, w której pogrążonej w żalobie bohaterce oferuje swe usługi „kuma, widma stara”, ściągając na nią nieuchronną zgubę w myśl żelaznej zasady: „Panna grzeszy – jeździec śpieszy, / Kłęto ducha – kłątwy słucha” [Mickiewicz 1975: 293]. Ten sam mechanizm obowiązuje w świecie przedstawionym dramatu Wyspiań-

6 O wiele mniej dobitnie wypowiedź ta wypadła w trzymającym się ściślej niemieckiego oryginału tłumaczeniu Jadwigi Gamskiej-Łempickiej: „O matko, matko, czym jest raj, / czym piekła są płomienie? / Ach, przy Wilhelmie dla mnie raj, / bez niego potępienie” [Bürger 1963: 46].

skiego i znajduje odbicie w formule wypowiedzianej przez Chochoła: „Kto mnie wołał, / czego chciał – [...] / jestem, jestem / na Wesele” (akt II, w. 30-31, 34-35).

Tak konsekwentne przeniesienie motywów lenorowych na poziom kompozycji całego utworu nie może nie przekładać się na jego globalny sens⁷. Skoro bowiem o „duchu-powrotniku” mówi Poeta, że „Upomina się o swoje Umarła”, mając na myśli Polskę: „[...] poczułem na szyi arkan – / Polska to jest wielka rzecz” (akt II, w. 531, 639-640), to zgromadzonym na weselu przedstawicielom narodu przypada w tak określonej sytuacji rola zbiorowej Lenory. W sposób emblematyczny relację tę oddaje późniejszy sen Panny Młodej, uwożonej w nim „do Polski” przez biesy (akt III, w. 564-565). Znamienny precedens dla tego typu przesunięcia wątku Lenory z planu osobistego na plan społeczny stanowiłaby dobrze znana z *Dziadów* Mickiewicza metamorfoza Gustawa w Konrada – „kochanka Maryli” w „kochającego cały naród”. Jest to tym bardziej ewidentne, że również w *Wyzwoleniu* (1903), będącym swoistą kontynuacją *Wesela*, odziany w „szpizowe pokrywy” Geniusz wabi za sobą reprezentantów różnych stanów w podziemiu wawelskiej katedry, do królewskich grobów, mówiąc m.in.: „Śmierć wam wołana przywrze oczy. / Za mną wstępujcie – oto droga, / nim świt się bładny zarumieni, / dopokąd szarość światła mroczy. – / Tam mieć będziecie Polskę świętą” [Wyspiański 1970: 180-181]. Przeciwny temu Konrad demaskuje go jako „krzyżowej męki upiora”, zwracając się doń słowami: „Widmo niedościgłe duszy stęsknionej, – po obłądnych wodzisz manowcach a nad grób i czeluść grobową żywe, spragnione przywodziś” [Wyspiański 1970: 184, 186]. W takim określeniu Geniusza pobrzmiewa echo pierwotnego zamysłu Wyspiańskiego, który początkowo nazywał tę postać Widmem [zob. Wyspiański 1970: 60]. Czy miałoby to jednak oznaczać, że podobnie jak Gospodyni z *Wesela* stawał

7 Zupełnie inaczej do rozpatrywanego tu zagadnienia podeszła Aniela Łempicka [1970: 328-329, 333], traktując motywy zaczerpnięte przez Wyspiańskiego „z wierszeń ludowych lub romantycznych ballad” jako elementy „fragmentarycznej i niekonsekwentnej” stylizacji baśniowej, która z natury rzeczy nie poddaje się spójnej interpretacji.

poeta znak równości między „Duchem narodu” a „Widmem z Piekla” (por. akt II, w. 1302) [Wyspiański 1973]?

Przeczy temu w pierwszym rządzie niejasny status ontologiczny samego „pogromcy ducha” – Konrada, który już na wstępie *Wyzwolenia* oznajmia: „Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła” [Wyspiański 1970: 4], stosując do siebie słowa wypowiedane w IV części *Dziadów* przez „upiora” Gustawa. Z kolei w dramacie *Bolesław Śmiały* (1903) „tamten świat”, z którego na sąd biskupi stawia się Rycerz Piotr, by świadczyć przeciw swej Niewiernej Żonie i utwierdzającemu ją w grzechu Królowi, to sfera znanego z ballad ludowego poczucia sprawiedliwości.

Gdzież jest taki człowiek [pisze Wyspiański w *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława* (1903) – M.W.] co z grobu wstaje na świadectwo swojej prawdzie? w *Liliach*, Mickiewicza. [...] Człowiek, który przeczy prawdzie i wzywa na świadectwo umarłych – uderzon być musi piorunem prawdy. [Wyspiański 1962a: 112]⁸

Pozytywnie waloryzowane są również królewskie duchy w rapsodach Wyspiańskiego z lat 1900-1903, będących czytelnym nawiązaniem do romantycznej koncepcji palingenezy z *Króla-Ducha* Słowackiego. Obraz zaświatów, z których przybywa dusza króla w otwierającym cykl poemacie *Kazimierz Wielki* (1900), oparty został wszak na motywie mitycznej „ziemi szczęśliwej” [zob. Bourkane 2014: 54], zaś tytułowy bohater nieukończonego rapsodu *Święty Stanisław* (1900-1902) powrócił miał do Polski – zgodnie z zachowanym planem utworu – sprzed „tronów Bożych” [Wyspiański 1961b: 94], nie mogąc znaleźć szczęścia w niebie, „bo go nie było w ojczyźnie” (by posłużyć się parafrazą znanego zdania z Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*). Dodajmy, że ta metempsychiczna aura udzieliła się w pewnym stopniu również

8 Warto zaznaczyć, że w zakończeniu *Bolesława Śmiałego* analogiczną do Piotrowina funkcję pełni zjawa zamordowanego Biskupa Stanisława [Wyspiański 1962b: 101-104]. Zdaniem Magdaleny Popiel [1994: 146], właśnie ze względu na owe „dwie kulminacyjne sceny z Piotrowinem-Rycerzem i Biskupem-Trumną”, *Bolesław Śmiały* zasługuje na miano „dramatu duchów”.

autorowi rapsodów, który w liryku o incipicie „Niech nikt nad grobem mi nie płacze...” (1903) tak zobrazował ewentualny własny „powrót z zaświatów”:

A kiedyś może, kiedyś jeszcze,
gdy mi się sprzykrzy leżeć,
rozburzę dom ten, gdzie się mieszczę,
i w słońce poczną biec.

Gdy mnie ujrzycie, takim lotem
że postać mam już jasną,
to zawołajcie mnie z powrotem
tą mową moją własną.

Bym ją posłyszał, tam do góry,
gdy gwiazdą będę mijał –
podejmę może po raz wtóry
ten trud, co mnie zabijał.

[Wyspiański 1961a: 155-156]

Jeżeli przyjmimy hipotezę, że rapsody Wyspiańskiego, podobnie jak *Król-Duch*, podporządkowane zostały „regule, w myśl której bohaterowie poszczególnych ogniw narracyjnych stanowić by mieli inkarnacje tego samego indywidualnego pierwiastka wiecznego” [Bourkane 2014: 57], a jednocześnie – opierając się na części interpretacji oraz inscenizacji *Wesela* – uznamy, że wszyscy „goście z zaświata” są bez wyjątku hipostazami Szatana-Chochoła [zob. Markiewicz 2002: 536, 538]⁹, zarysują się wówczas przed nami dwa antagonistyczne szeregi „wcieleni”, obrazujące przekonanie Wyspiańskiego o ścieraniu się w dziejach narodu „czynnika postępu” i „regresywnych pokus” [Bourkane 2014: 58] i będące poniekąd odpowiednikiem podziału na „duchy z prawej i z lewej strony” w III części *Dziadów*. Tłumaczyłoby to wyraźną

9 Chodzi o sugestie zawarte w pracach takich badaczy, jak Adam Łada-Cybulski, Henryk Życzyński czy Eugeniusz Kucharski, oraz spektakle Adama Hanuszkiewicza z 1963 i Kazimierza Brauna z 1965 roku, w których Chochoł wygłaszał kwestie wszystkich Osób Dramatu.

nawet na tle literatury Młodej Polski nadreprezentację w dziełach autora *Wesela* „zbitkę antytetycznych” w rodzaju: Bóg – Szatan, Niebo – Piekło, zbawiony – potępiony, święty – przeklęty, na którą w jednej ze swoich *Głos do Wyspiańskiego* zwróciła uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska [2001: 239-240], oraz ambiwalencję związaną z takimi postaciami, jak Wernyhora czy Biskup Stanisław¹⁰. Dodajmy, że postać Wernyhory przewija się w obu łańcuchach „wcieleń” – jako demoniczna zjawia w *Weselu*, oraz „duch wiodący” w jednym z rapsodów. W ten sposób w samym centrum twórczości Wyspiańskiego usytuowany zostaje problem „rozeznawania duchów”, stanowiący kluczowe zagadnienie Szekspirowskiego *Hamleta*, któremu autor *Wyzwolenia* poświęcił osobne studium, ogłoszone w roku 1905¹¹.

W utworze Williama Szekspira Duch staje przed Hamletem w postaci zmarłego ojca, dając do zrozumienia, że jest duszą czystą, jak jednak zauważa Stephen Greenblatt [2007: 309], „mamy tu do czynienia z sugestią dość zagadkową, gdyż [...] nie prosi o msze i datki”, lecz o to, „by jego syn zabił człowieka, który go zamordował”, co stawia bohatera w sytuacji na tyle dwuznacznej, „że paralizujące go wątpliwości i niepokoje zajmują miejsce zemsty jako centralny motyw tragedii”. Tę rozterkę Hamleta tak oddaje Wyspiański, parafrazując tłumaczenie Józefa Paszkowskiego:

Duch – którego widziałem – – może – był Szatanem. –
 Szatan – posiada moc – by kształt swój zmieniał
 i taką postać przybrał – która zwiedzie.
 Gdy ja w żałobie i smutku nad miarę
 myśl mą gubiłem – myśli mi podsuwa,
 które nad przepaść wiodą – gubiąc – duszę.
 [Wyspiański 2007: 192-193]

- 10 Król Bolesław stawia widmu-trumnice pytanie: „Czym jesteś zwiastunem? / Czy cię Niebo, czy Piekło wydało?” [Wyspiański 1962b: 103]. Na temat „ambiwalentnej formuły postaci z zaświatów” w dramacie *Bolesław Śmiały* zob. Popiel 1994: 147.
- 11 Refleksje Wyspiańskiego na temat *Hamleta* i dokonane przezeń parafrazy obszernych fragmentów tego dramatu uznać można – ze względu na miejsce, które zajęły one w procesie stopniowej modyfikacji motywu zjawy – za dojrzały odpowiednik młodzieńczej próby tłumaczenia ballady Bürgera.

Zdaniem polskiego poety, to wahanie co do pochodzenia Ducha nie odzwierciedla jednak postawy samego Szekspira, który „nie jest w stanie w niego wierzyć inaczej, jak tylko że zło jest jego początkiem i Szatan”, i dlatego duch taki „nie może sądzić i Jedynym być Sędzią” [Wyspiański 2007: 27]. Autor *Wyzwolenia* stawia w związku z tym tezę, że angielski dramaturg nosił się z zamiarem całkowitego wyeliminowania zjawy podstępnie zamordowanego króla, a tym samym zerwania z ciążącą nad teatrem elżbietańskim tradycją Senekańskiej tragedii zemsty. Właściwy cel Szekspira stanowić miał bowiem nowy, renesansowy „teatr prawdę głoszący, teatr pod opieką tych praw i tych sądów, którymi kieruje Boża ręka” [Wyspiański 2007: 48]. Studium o *Hamlecie* to w gruncie rzeczy śmiała próba rekonstrukcji tego „zasadniczego [– jak pisze Wyspiański – M.W.] pomysłu, dającego możliwość ujęcia [...] tragedii duńskiego królewicza – bez owej niezrozumiałej Szekspirowi postaci Ducha-ojca, opiekuna, Króla-Ducha Danii” [Wyspiański 2007: 48]. Tak przedstawione stanowisko twórcy *Makbeta* jawić się musiało Wyspiańskiemu jako pokrewne postawie starca z *Romantyczności* i Księdza z IV części *Dziadów* Mickiewicza, skoro w kontrze do niego powtórzył za Gustawem: „Więc żadnych nie ma duchów; świat ten jest bez duszy?” [Wyspiański 2007: 23], zaś w innym miejscu na pytanie: „Gdzież jest ten naród, gdzie duch taki znalazłby wiarę i był zrozumiany?”, odpowiedział bez wahania: „Tam, gdzie powstaną *Dziady*” [Wyspiański 2007: 79, 81]. Myśl tę rozwinął jeszcze w dalszym toku wywodu, pisząc: „Graj Hamleta, gdziekolwiek zechcesz w Polsce. Wszędzie twe słowa: krzywda, fałsz, kradzież, szelmstwo, będą szelmstwo, fałsz, krzywdę oznaczać! i wołać zemsty!” [Wyspiański 2007: 102]. Można zatem powiedzieć, że dla autora polskiego *Hamleta* dylemat dotyczący użycia motywu zjawy „z tamtego świata” przybiera ostatecznie postać: albo z Szekspirem, albo z Mickiewiczem i Słowackim.

O tym, że obie te drogi rzeczywiście stały przed Wyspiańskim otworem, świadczy pisany w ostatnich miesiącach życia, nieukończony dramat *Zygmunt August* (1907), w którym pisarz świadomie, a w świetle jego namysłu nad *Hamletem* – wręcz demonstracyjnie, zrezygnował z wprowadzenia podsuwanego przez tradycję

motywu. Wskazuje na to pośrednio dobór ilustracji, które zgodnie z przypiskami do poszczególnych scen miały być dołączone do książkowego wydania całości utworu. Wyspiański zdążył ukończyć i opublikować cztery z prawdopodobnie dwunastu scen dramatu. Jako ilustrację do sceny I, noszącej w pierwodruku czasopiśmienniczym tytuł *Zygmunt August i Barbara*, polecił poeta tak samo zatytułowany obraz Jana Matejki. Natomiast scenę VI – *Zgon Barbary Radziwiłłówny* – ilustrować miała reprodukcja obrazu Józefa Simmlera *Śmierć Barbary*. Zważywszy, że Wyspiański planował zamknąć utwór, jak wynika z zachowanych fragmentów i notatek, sceną zawarcia unii lubelskiej, można się spodziewać, że warstwę ilustracyjną *Zygmunta Augusta* dopełniałaby reprodukcja analogicznego płótna Matejki [zob. Płoszewski 1960: 374, 405]. Jak zatem widać, wśród wymienionych lub zasugerowanych przez Wyspiańskiego dzieł plastycznych brak obrazu, który podejmowałby popularny w XIX-wiecznym polskim malarstwie motyw sprowadzenia z zaświatów ducha przedwcześnie zmarłej królowej (np. oleju Wojciecha Gersona *Zjawa Barbary Radziwiłłówny* z 1886 r., znanego też pod tytułem *Twardowski wywołuje zjawę Barbary Radziwiłłówny przed Zygmuntem Augustem*)¹². Decydujące znaczenie dla zajmującej nas kwestii ma jednak to, że możliwość powrotu na ziemię duszy zmarłej osoby podważona została kilkakrotnie w samym tekście dramatu. Na przykład w zachowanym fragmencie sceny VII, na którą składają się treny króla, oplakującego śmierć żony:

Dziś cień jej rad bym mieć przede mną.
 Prośbą jej wzywam potajemną.
 Już wierzę, głos mój wysłuchany,
 a owo wkoło głuche ściany.
 Nieprześlągane drzwi podziemi.
 Sam jestem ze skargami memi.
 [Wyspiański 1960: 231]

12 Motyw ten pojawia się ponadto w twórczości takich malarzy, jak Marian Jarczyński, Kazimierz Jaks-Komorowski, Leonard W. Straszyński, Władysław Motty czy Juliusz Kossak [zob. Bogucka 1984: 87].

Scena ta w jednym z naszkicowanych przez autora planów utworu nie przypadkiem nosi tytuł „Orfeusz Polski” [zob. Płoszewski 1960: 368]. Zgodnie bowiem ze słowami umierającej Barbary ewentualne spotkanie rozdzielonych przez śmierć małżonków daje się pomyśleć jedynie na tamtym świecie, gdy „się zejdą kiedy dusze / gdzie w jakim cichym kątku Nieba” [Wyspiański 1960: 222]. Figurą takiego przyszłego połączenia stają się poniekąd „zaślubiny” Polski i Litwy – jako szczęśliwy finał dzieła, któremu w miejsce rozpaczy poświęcił król resztę swojego życia:

Ja, com wszędy był w żalobie;
com żal pieścił, zwiędły w żalu;
czuję lica dziś w koralu
na te gody, na tej dobie.

[...]

Na wieczyste wspólne znoje,
na wieczyste wspólne życie,
czyli w złym, czy dobrym bycie:
Boże, przyjdź Królestwo Twoje.
[Wyspiański 1960: 252]

Odwołanie się przez Wyspiańskiego w tym kontekście do mitu Orfeusza i Eurydyki (owdowiały małżonek udaje się w zaświaty, aby odzyskać zmarłą ukochaną) daje się odczytać jako swego rodzaju odwrócenie wielokrotnie wcześniej eksploatowanego wątku Lenory. Mielibyśmy tu bowiem do czynienia z miłością autentycznie sięgającą **poza grób**, nie zaś ze sprowokowaną przez nieumiarkowaną żalobę ingerencją demonicznych mocy z **zaświatów**¹³. W skali całej twórczości Wyspiańskiego alternatywa ta jawi się jako przeciwstawienie biernej i czynnej postawy wobec tradycji narodowej i sprowadza do wyboru pomiędzy uleganiem romantycznej „nekrofilii” a wcielaniem w życie „testamentu” Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

13 Według Janion [2006: 102] oba te przeciwstawne aspekty składają się na treściowy potencjał wątku Lenory.

Bibliografia

- Bogucka Maria (1984), *Barbara Radziwiłłówna*, w: *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*, red. Zofia Stefanowska, Janusz Tazbir, PWN, Warszawa, s. 67-88.
- Bourkane Mateusz (2014), *O rapsodach Stanisława Wyspiańskiego*, Rys, Poznań.
- Bürger Gottfried August (1963), *Lenora*, przeł. Jadwiga Gamska-Lempicka, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Zofia Ciechanowska, Ossolineum, Wrocław, s. 43-52.
- Filipkowska Hanna (1973), *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, PIW, Warszawa.
- Greenblatt Stephen (2007), *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, W.A.B., Warszawa.
- Janion Maria (2006), *Panna i miłość szalona*, w: tejsze, *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa, s. 102-134.
- Krzyżanowski Julian (1972), *Prace literackie Tadeusza Zielińskiego*, w: Zieliński Tadeusz, *Legenda o złotym runie*, wybór Andrzej Biernacki, posłowie Lidia Winniczuk, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 5-14.
- Łempicka Aniela (1970), *O fantastyce „Wesela”. Ani duchologia, ani psychologia. Literacki „byt” zjaw*, w: „Wesele” we wspomnieniach i krytyce, oprac. Aniela Łempicka, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 328-337.
- Markiewicz Henryk (2002), *Spór o weselne Osoby Dramatu*, „Ruch Literacki”, z. 6, s. 529-540.
- Mickiewicz Adam (1975), *Ucieczka*, w: tegoż, *Wiersze*, Czytelnik, Warszawa, s. 291-297.
- Pigoń Stanisław (1947), *Goście z zaświata na weselu*, w: tegoż, *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków, s. 324-356.
- Płoszewski Leon (1960), *Uwagi o tekstach*, w: Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 10, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 267-409.
- Płoszewski Leon (1966), *Uwagi o tekstach*, w: Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 14, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 203-358.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (2001), *Glosy do Wyspiańskiego*, w: tejsze, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 238-277.
- Popiel Magdalena (1994), *Logika arcyzmu i logika historii. O paradoksach „Bolesława Śmiałego” Wyspiańskiego*, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. Jan Błoński, Jacek Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, s. 137-163.

- Sinko Tadeusz (1916), *Antyk Wyspiańskiego*, Akademia Umiejętności, Kraków.
- Wyspiański Stanisław (1958), *Protesilas i Laodamia*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 2, red. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 77-130.
- Wyspiański Stanisław (1960), *Zygmunt August*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 10, red. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 175-254.
- Wyspiański Stanisław (1961a), [Niech nikt nad grobem mi nie płacze ...], w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 11, red. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 155-156.
- Wyspiański Stanisław (1961b), *Święty Stanisław*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 11, red. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 93-101.
- Wyspiański Stanisław (1962a), *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 6, red. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 107-116.
- Wyspiański Stanisław (1962b), *Bolesław Śmiały*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 6, red. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 5-105.
- Wyspiański Stanisław (1966), [Lenora], w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 14, red. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 84-85.
- Wyspiański Stanisław (1970), *Wyzwolenie*, oprac. Aniela Łempicka, Ossolineum, Wrocław.
- Wyspiański Stanisław (1973), *Wesele*, oprac. Jan Nowakowski, Ossolineum, Wrocław.
- Wyspiański Stanisław (2007), *Hamlet*, wyd. 2 zm., oprac. Maria Prussak, Ossolineum, Wrocław.
- Zieliński Tadeusz (1972), *Antyczna Lenora. Studium*, przeł. Lucjan Suchanek, w: tegoż, *Legenda o złotym runie*, wybór Andrzej Biernacki, wstęp Julian Krzyżanowski, posłowie Lidia Winniczuk, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 17-43.

Marek Wedemann

Return from the Other World – the Evolution of the Motif in Stanisław Wyspiański's Works

The article concerns the question of the ghost, which runs through the oeuvre of Stanisław Wyspiański (1869-1907) from his school translation of G.A. Bürger's *Lenora* until the last, unfinished drama *Zygmunt August*.

Keywords: Stanisław Wyspiański; Young Poland; romanticism; drama; ballad; ghost.

Marek Wedemann – doktor habilitowany, historyk literatury, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski IFP UAM. Zajmuje się między innymi twórczością i recepcją Fiodora Dostojewskiego, Henryka Sienkiewicza i Stanisława Wyspiańskiego. Autor książek *Polonofil czy polakozęrcza? Fiodor Dostojewski w piśmiennictwie polskim lat 1847-1897* (2010), *„Epos w guście Ariosta”. O ariostyczności „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza* (2013). Inne ważniejsze publikacje: *Gdzie leży Beresteczko? Kresy na mapie* (w zbiorze: *Kresy – dekonstrukcja*, 2007), *Wyspiański – Dmowski: lektura wzajemna* (w zbiorze: *Narracje o Polsce*, 2008), *„Hamlet” Wyspiańskiego czy Szekspira?* (w zbiorze: *Przemysleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, 2009), *Między imperium a kolonią. Miłosz i Dostojewski* („Porównania” 2012, nr 10), *„Książka nieufności”. O „Rosji” Czesława Miłosza* („Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 20), *Niezłomność. O „konserwatyzmie” Henryka Sienkiewicza (na przykładzie „Niewoli tatarskiej”)* (w zbiorze: *W kręgu młodokonserwatyzmu warszawskiego 1876-1918*, 2015).

