

{ 27 }



PRELEKCJE MISTRZÓW

Prelekcje Mistrzów

WYDZIAŁ FILOLOGICZNEGO
UNIwersytetu w Białymstoku

Białystok 2022

Włodzimierz Szturc

FONOSFERA TEKSTÓW STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
BRZMIENIE JAKO ŹRÓDŁO ISTNIENIA

**Seria Naukowo-Literacka „Prelekcje Mistrzów”
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku**

Prelekcja 27

Redakcja serii: **Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich**

Redaktor tomu: **Krzysztof Korotkich**

Streszczenia: Dariusz Piechota, Jan Kaznowski

Według projektu graficznego Huberta Pilcickiego

Zdjęcia: **Krzysztof Korotkich**

Copyright by Włodzimierz Szturc

Białystok 2022

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku

Białystok 2022

Skład: Ewa Frymus-Dąbrowska



PRYMAT Mariusz Śliwowski
ul. Hetmańska 42, 15-727 Białystok
tel. 602 766 304, 881 766 304
e-mail: prymat@biasoft.net
www.prymat.biasoft.net

ISBN 978-83-7657-456-1

 **Wydział
Filologiczny**

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU



PRELEKCJE MISTRZÓW



Włodzimierz Szturc

FONOSFERA TEKSTÓW STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Brzmienie jako źródło istnienia

Streszczenie zagadnienia

1. Częste obcowanie z tekstami Wyspiańskiego – w lekturze intymnej, podczas pracy ze studentami na kierunkach artystycznych i uniwersyteckich, we własnych pracach dramaturga a także reżysera – przekonały mnie o tym, że dzieła Wyspiańskiego, nie tylko zresztą dramatyczne, są traktowane jako eksponaty jakiegoś mauzoleum, z którego od czasu do czasu wydobywa się eksponat, by za jego pomocą uzasadniać własną wizję dziejów, a co gorsza ideologię, lub traktować jako pretekst do remizowych inscenizacji mających niewiele wspólnego z postmodernizmem, którego u Wyspiańskiego właśnie „nowocześni” interpretatorzy i reżyserzy doszukują się uporczywie.

2. Tym oczywiście nie będę się tu zajmował. Zagadnienie to należy raczej do krytyki artystycznej, która, co widać, wtóruje owym „nowoczesnym artystom”. Interesuje mnie coś o wiele ważniejszego; proces twórczy zapisany,

zakodowany lub objawiający się zaledwie jako ślad w tekście, w rękopisie, w wariantach i fragmentach utworu. Nie chodzi jednak o ślad pisma – ten dość łatwo wskazać w tekstach, które są palimpsestami – filolog dotrze do tego, co skreślone, zamazane i odczyta pierwotny i wtórny wariant zapisu. Moim zamiarem jest zejście jeszcze niżej: w intymną melodię, intymne rytmy i brzmienia pojawiające się w nieświadomości podmiotu, generujące i narzucające określone zestroje akcentowe i brzmieniowe, których ostatecznym efektem nie jest zapisane słowo, ale zapisana fraza.

3. Fenomenologiczny punkt wyjścia, jaki proponuję, jest zatem źródłowy w tym sensie, że nie brzmienia słów, jak u Ingardena, stanowią pierwszy poziom tekstu, ale że istnieją akty o fundamentalnym dla tekstu znaczeniu, które wcale nie w słowach dopiero zyskują pierwszą konkretyzację, ale w ustawieniu frazy, którą słowa skomponują niejako wtórnie, po pierwotnym pojawieniu się linii intonacyjno-melodycznej tekstu, którego źródłem są wewnętrzne, niewyrażone brzmienia podmiotu – choćby nucenie czegoś, mruczenie, obsesyjne powroty tych samych, inicjalnych partii melodii, zniewolenie pochodzące od rytmu, który „przyczepił się” i mimo próśb i magicznych czynności jego zmiany lub skasowania nie chce opuścić.

4. Zauważenie tego zjawiska, które jest pewnym rezultatem wniknięcia w rozważania Edmunda Husserla na temat sposobów docierania do podmiotu poprzez opis jego źródeł i zarazem dyskusją z teorią konkretyzacji brzmień Romana Ingardena, nie jest tylko i wyłącznie wynikiem refleksji filologiczno-filozoficznej. Wynika ono również z wsluchiwania się w odgłosy, brzmienia i rytmy współczesnych ludzi, zwłaszcza ludzi młodych, którzy, tworząc swoją muzykę, tańcząc swoje rytmy, mówiąc swoim językiem i najeżdżając wypowiedzi własnymi synkopami mówią do nas – już ludzie w pewnym wieku, czytelniczko doświadczonych – więcej, niż nam się wydaje. Ich piosenki, tańce, frazeologizmy, umowne języki grup i subkultur nie informują nas o stanie młodych ludzi poprzez jasny komunikatywnie tekst. Informują nas o tych ludziach przez brzmienia, rytmy i melodie, jakie wykonują.

5. Dla wielu obserwatorów „hip-hop” na przykład jest powtarzaną obsesyjnie składanką zdradzającą pustkę myślową i emocjonalną pokolenia. Gdy jest wręcz przeciwnie: to rytm samotności powszechnej, ale indywidualnie wykonywany; to powrót do kołyski, której nigdy nie mieli w swoich domach, i ucieczka od kolebki, której ruch jest przeciwieństwem tzw. „sierocym kiwaniem”.

6. „Hip-hop” i inne formy wyrażania wewnętrznego rytmu podmiotu, tak przeciwieństwem zagłuszanego i w sumie celowo przez ideologię totalitarną „disco” – nie są przedmiotem tego wykładu. Przywołanie tej właśnie figury miało jednak przybliżyć, w którym kierunku idzie moje analityczne postępowanie, zwłaszcza, że w Wyspiańskim ciągle obecna była silna i często wyrażana postawa buntu, niezgody, bezczelnego „postawienia się” komercji, ideologii i religii. W tym też sensie Wyspiański był zawsze młody, pamiętajmy, że największe dzieła tworzył dwudziesto-trzydziestolatek. W dodatku ktoś, kto sam w obcej i wrogiej przestrzeni publicznej, był świadomym swego dzieła artystą totalnym.

7. Spróbuję poddać analizie zaledwie dwa, może trzy lub cztery teksty Wyspiańskiego, pochodzące z różnych lat (o ile mała różnica dwóch lat coś znaczy w globalnej skali, choć właśnie dla Wyspiańskiego żyjącego pod chmurami choroby i śmierci znaczyła bardzo wiele) i to takie teksty, w których ostentacyjność brzmienia jest niejako unieważniona, to znaczy nie jest celem sama w sobie, jak bywa dla postaci śpiewaków, pieśniarzy, syren, rapsodów i wielu bohaterów o profesjach zbliżonych. Wybieram też takie teksty, które zachowały swój raptularzowy charakter, mają wiele wspólnego z pisaniem automatycznym (Requiem) lub kopiowaniem wewnętrznej melodii lub melodii zadanej do wykonania innej osobie: żonie poety (Legenda II), Adamowi Chmielowi (przyjaciel poety zapisał kolejność słyszenia ze wzgórza wawelskiego wszystkich dochodzących tam brzmień dzwonów krakowskich kościołów, bez czego nie powstałby ostatni akt Akropolis).



Profesor Włodzimierz Szturc przed symboliczną kulą ustawioną na placu w kampusie Uniwersytetu w Białymstoku

Prelekcja

Ostatnio przeprowadzane i poddawane ujęciom syntetyzującym badania twórczości literackiej, zwłaszcza dramatycznej, Stanisława Wyspiańskiego ujawniły konieczność nowego spojrzenia na całość dzieła poety, na niezwykle teksty literackie i zapisy raptularzowe, dla których kanoniczne wzorce gatunkowe i wersyfikacyjne bywają, co prawda, wyzwaniem, lecz nie stanowią o wartości artystycznej wierszy, prób dramatycznych i samych dramatów. Poetyka tekstów Wyspiańskiego oparta jest przede wszystkim na opozycjach zasad konstrukcji tekstu stosowanych w innych sztukach, najogólniej mówiąc w muzyce, sztuce pastelu i witrażu, konserwacji zabytków i sztuce użytkowej, z architekturą włącznie. „Na dłużej – pisze Małgorzata Dziewulska – nie da się ukryć antagonizmu między muzyką a literaturą”¹, ale przecież nie tylko o tę sprzeczność chodzi, bo podobne odnajdziemy na planach kompozycji dramatu jako konstrukcji witrażowej² i tekstu literackiego jako ekspozycji cmentarza, „miejsca spotkania osób i czasów”, co widać nie tylko w tak zwanym studium o *Hamlecie, Requiem czy Nocy Listopadowej*, ale też w projekcie inscenizacyjnym *Dziadów Mickiewicza*³.

Nie tylko w takich jak wyżej przywołane zestawieniach pojawiają się ostre antagonizmy tekstu literackiego i innych słownych form wyrażenia emocji, myśli i intuicji z wewnętrznymi zasadami ich kompozycji przeniesionymi z różnych sztuk, które to zasady tworzą dysonans

¹ *Po stronie muzyki*, w: *Poza kanonem. Wyspiański*, pod red. A. Adamięckiej-Sitek i D. Kosińskiego, Warszawa 2018, s. 412.

² W. Szturc, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015.

³ K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.

z tradycyjnymi strategiami literatury, dramatu przede wszystkim. Prace Wyspiańskiego wyrastają zawsze z pęknięcia samej istoty komunikacji artystycznej, pęknięcia odsłaniającego fundament egzystencji poety malarza: przerażającą i bolesną szczelinę istnienia. To w niej, wąskiej i poddanej ogromnemu ciśnieniu (napięciu emocji) ma początek twórczość będąca agonem, rywalizacją, ścieraniem się porządków komunikacji, ale także agonią, w tym sensie, że wszystko, co Wyspiański napisał ma zawsze kierunek ku śmierci / zmartwychwstaniu. Punkt początkowy lub punkt końcowy dramaturgii poety mieszka w ofercie z życia lub w scenie odejścia w zaświaty; nawet linearny ciąg tekstu, nie mówiąc już o układach fragmentowych i nieciągłych, poprzez rytm wewnętrzny włącza się w głębinową, często żalobną litanię poety, która jest jego wewnętrznym światem i która realizuje się w tekstach jako nakierowana na „horyzont odejścia” dźwiękowo-brzmieniowa autografia⁴.

Autografia Wyspiańskiego jest w zasadniczym swym brzmieniu lamentacyjna, co nie znaczy, że jest monotonna: przeciwnie: odnajdujemy w niej śmiałe i obco brzmiące w lamentacji uskoki rytmów i zmiany ich tempa, zetknięcia asonansów z zestrojami harmonicznymi, odważne asocjacje układów akcentowych, które – kolejny antagonizm – rozbi-

⁴ Autografia jest poniekąd melodią lub rytmem „samego siebie”, które wcale nie muszą być poparte autobiografią w sposób jawny, ale zawsze są. To wewnętrzna, trudna do wyrażenia linia lub amplituda brzmieniowa indywidualnego istnienia, coś, co gra, co śpiewa, co wydaje dźwięki w głębi człowieka. Nazywamy tę głębię nieświadomością, która oczywiście nie jest podświadomością ani aktem myślenia. Odwołuję się tu do badań na temat prowadzonych w latach dwudziestych XX w. przez polemistę Freuda, ale w istocie będącego jego naukowym dłużnikiem, Theodora Reika. Ważne interpretacje zagadnienia „wewnętrznego lamentu autograficznego” między innymi Gustawa Mahlera (ale dotyczą one nie tylko muzyków), znajdują się w: Ph. Lacoue-Labarthe, *Typografie*, wybór, oprac., wstęp J. Momro, przekład J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014, s. 126–151.

jają iluzję melodycznej formy wiersza, często brzmiącego jak dystych elegijny lub proste wiązanie zwane częstochowskim⁵. Wewnętrzne brzmienia i tony muzyczne, często wyrażające się poprzez skłonność do częstego nucenia melodii lub uporczywego nawrotu do zasłyszanych i mrużanych taktów⁶ ujawnia uruchamianie tajemnego gestu autograficznego i ujawnia, że uwaga poety jest pobudzana przez to, co słyszalne, lub przez to, co dzięki słyszeniu może być „powtórnie zapoczątkowane”. Powtórnie dlatego, że jest repliką ustanowionego już wcześniej w nieświadomości świata, który dzięki inicjalnej funkcji brzmień może zostać wyrażony, a więc niejako zatrzymany i utemperowany w słowie.

Słyszenie tego, „co się komu w duszy gra” jest zadaniem trudnym, ale podstawowym. Wymaga przejścia ze „słownego”, a więc racjonalnego

⁵ Melodia tak łatwo dająca się uchwycić (z czego skwapliwie korzysta Zygmunt Konieczny w swoich kompozycjach), nigdy nie porzucająca synkop krakowiaka, co oczywiście jest zubożeniem muzyki słowa), ta tak zwana „śpiewność” jest pułapką ironicznej iluzji Wyspiańskiego. Nie tak brzmią słowa w jego dramatach, jak się na pierwsze spotkanie z frazą Wyspiańskiego wydaje. Co więcej: śpiewanie tekstu Wyspiańskiego jest czynnością zwracającą się przeciw tekstowi i sprawia, że głucha krytyka, a za nią głusi badacze orzekają o „grafomanii” poety lub widzą w tekście zbiór łatwych maksym i przysłów, którymi potem karmi się ulica tak za czasów premiery *Wesela*, jak i dzisiaj. Przeciwno temu również napisał Wyspiański *Wyzwolenie*. Nie chodzi wszakże o to, by z góry odrzucać rozmaite próby wyprowadzania sensów i znaczeń ze słowa, lecz o to, by zadawać sobie nowoczesne zadania wysłuchania autografii w stanie pozostawionym przez poetę w rękopisie lub w rzeczowej i wiarygodnej edycji tekstu, którą, a chodzi nie tylko o Wyspiańskiego, ale o wszystkich polskich poetów, może poza częścią dorobku Mickiewicza, nie dysponujemy.

⁶ Wyspiański, jak informują jego znajomi i przyjaciele, nie tylko uporczywie chodził, jakby nie mógł znaleźć miejsca odpoczynku, ale też ustawicznie coś mrużał i nucił.

(jak w całej tradycji platońskiej) na „brzmieniowe”, a więc nieświadome⁷ (niezracjonalizowane) konstrukcje nieprecyzyjnie zwane „muzyką wewnętrzną”, „głosem wewnętrznym”, „swoją melodią”. Te głębinowe akty kryptoakustyczne nie podlegają racjonalnej świadomości – nie można ich przerwać na żądanie, zmienić, zastąpić innymi, bo są pierwotne. Theodor Reik – podobnie jak Freud – wiąże je z muzyką matki, utajonym początkiem życia, który wyprzedza wszelkie tworzone formy istnienia. Przypomnijmy także Nietzschego, który pisze: „Na początku doznanie występuje we mnie bez określonego i jasnego przedmiotu; kształtuje się on dopiero później. Pewien nastrój muzyczny idzie przodem, a dopiero za nim podąża idea poetycka”⁸. „Nastój”, termin ściśle muzyczny, określa stadium przedsłowne, jest uruchomieniem gestu twórczego, który stanowi pierwszą formę jego reprezentacji. Możemy tu mówić o nastroju jako stanie protofenomenalnym; w analizach procesu tworzenia bywa często pomijany do tego stopnia, że zwykliśmy odczytywać nastrój dopiero z przeczytanego tekstu – ale przecież to jest wtedy nastrój odbiorcy, który poznaje tekst jako logos, a nie odkrywa źródłowego nastroju tego tekstu. A przecież chodzi o głębokie słyszenie melodii, brzmień, harmonii i dysharmonii, których słowa są określonym, lecz jednak iluzyjnym, wyrazem.

Nie można przejść obojętnie obok – zapewne już kolokwialnego – wyrażenia „co się komu w duszy gra”, nie tylko dlatego, że owo granie z duszy czy w duszy jest uporczywie wracającą frazą Wyspiańskiego,

⁷ Nieświadomość jest obrazem subiektywności, najbardziej indywidualnym i po części niewyraźnym stanem istnienia, podobnym do intuicji, choć nie skierowanym na konkretny obszar przyszłości. Jest to rytm wewnętrzny człowieka, coś w rodzaju indywidualnego kodu genetycznego, który determinuje wszelkie działania.

⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, zestawił, przeł. i wstępem opatrzył G. Sowiński, Kraków 2011, s. 104.

wykorzystaną jako temat np. przez Harfiarkę w *Wyzwoleniu*. Ważne jest w podstawowym ujęciu wyrażenia użycie trybu zwrotnego czasownika *grać* (*się grać*), ujawniającego nie tylko autoreferencyjność czynności, ale także jej samodzielność, autonomiczność i bezosobowość. Ta samozwrotność wewnętrznego grania (może to być melodia, układ brzmień lub w ogóle wszelkich muzycznych sygnałów obecności jakiegoś utajonego świata) jest wcześniejsza od artykulacji i ujawnia określony, indywidualny dramat świata wewnętrznego. Można nawet powiedzieć, że istnienie jest zmuszone do wydobywania brzmienia⁹. Układające się dzięki rytmom, zamykane w nawiasy oddechów, są podstawowym budulcem akustycznej mimesis. Istotą twórczości dramaturgicznej jest w związku z tym udzielanie własnego brzmienia tworzonym postaciom, które, powstając jako istnienia niezależniające się od podmiotu, są z nim w stanie agonu. Brzmienie tworzonych postaci jest niejako powtórzeniem pierwotnego brzmienia podmiotu, ale w wersji usamodzielnionej, zwróconej przeciwko podmiotowi. Personifikacją tego procesu jest akt II *Wyzwolenia*, agony Masek i Konrada¹⁰. Podmiot, używając słów Derridy, w procesie twórczym „zrzeka się siebie”¹¹. Agon i agonía łączą się zatem w wytwarzaniu mimesis, a powodem tego wytwarzania jest głębinowe „się granie” artysty.

Niekoniecznie od razu trzeba sięgać aż po postaci tworzonego dramatu. W agonalnej sytuacji podmiotu może to być jego własna wypowiedź,

⁹ Taką perspektywę ujmowania dwóch pędów: do autobiografii i do wytwarzania muzyki przyjmuje Ph. Lacoue-Labarthe w eseju *Echo podmiotu*, w: *Typografie*, dz. cyt., s. 117–125.

¹⁰ Struktura takiego agonu jest obecna w wielu dziełach, w których podmiot twórczy staje się uczestnikiem dramatu stworzonych postaci – wspomnę tylko *crîcotage Nigdy tu już nie wrócę* Tadeusza Kantora i *Kartotekę rozrzuconą* Tadeusza Różewicza.

¹¹ J. Derrida, *Désistance*, w: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987.

również intymna, która staje się przestrzenią sceny pierwotnej dramatu wyrażenia brzmień. Zjawisko takie nazywamy często rozłamywaniem rytmu, zmianą dyskursu, dialogiem uwewnętrznionym – w zależności od perspektywy, w jakiej dramat wyrażenia siebie oglądamy. Właśnie w twórczości Wyspiańskiego tak pojmowana „scena pierwsza dramatu wypowiedzi” jest jednym z podstawowych sposobów wyrażania agonu/agonii mowy. W miarę powoływania samodzielnych partii wypowiedzi, które stają się już aktorami *theatrum mentis*, a więc wraz z teatralizacją mowy następuje wyczerpywanie pierwotnego brzmienia: jest to przejście z pierwotnych głębokich brzmień na logos:

Miarowem słowem chór powtarza,
Miarowa ozwie się muzyka.
We dźwięku tej muzyki Moniuszki,
Przy której owe w *Dziadach* duszki
Znikają na zakłęcie guślarza: –
Ten, przeciw komu chór zwrócony
I krzyż w powietrzu zakreślony:
Geniusz – Prospero znika.
Tutaj zapadła kurtyna,
Ale jest to kurtyna z gazy.
Sztuka grana się kończy;
Nie kończy się myśl Konradowa.
Wszyscy inni wychodzą z ról;
Choć pozostają w kostiumach,
Rozbierają dekoracje i płótna,
Odstawiają je w kąty...
Rozświetlone znów pełne rampy,
Pełne światło pada na scenę¹².

¹² S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, w: *Dzieła*, pierwsze wydanie zbiorowe, oprac. A. Chmiel i T. Sinko, Warszawa 1927, t. IV, s. 259.

Z punktu widzenia konstrukcji brzmieniowej, domykanej najpierw dość szczerze przez zdaniowy tok sylabotoniczny, od którego zresztą zawsze zaczynają się wierszowane didaskalia w dramatach poety¹³, początkowe wersy zbudowane są z amfibrachów, zatem w konstrukcji wypowiedzi poetyckiej przewidywalnych zestrojów akcentowych, których miarowość przeniesiona jest również do wyrażenia „miarowym słowem” powtarzanego miarowo przez chór. Wielokrotnie nazwana przez poetę tonika, poddana jednemu rytmowi recytacji, usytuowana jest w repetycji układu sSs/Ss//S/sSs jako obiecującej dalsze powtórzenia układów rytmicznych. Ale w chwili wprowadzenia postaci Geniusza-Prospera ścisła modelowość zestrojowa znika, system sylabiczny zostaje jednorazowo rozluźniony, ponieważ w harmonijnie budowaną rytmiczną iluzję chóru (mówiącego unisono) wnika czynnik burzący tę jedność: postać Geniusza wprowadzona obcym sylabizmowi wierszem tonicznym, który, utrzymywany do końca didaskaliów przemienia tekst w „zapisaną jakby była wierszem” prozę, i to prozę w zasadzie związaną z technicznymi i scenograficznymi zadaniami stawianymi przed Robotnikami sceny. Schemat działania opartego na przejściu od sylabotoniczmu do prozy udającej wiersz toniczny jest taki, jaki jest model przemiany świata teatru (deziluzji) w końcowej scenie dramatu: znikają teatralne znaki i postaci, zapada przezroczysta kurtyna, „wszyscy wychodzą z ról”... Tylko Konrad pozostaje w swojej myśli, lub jego myśl trwa, by zostać przekazaną. Wers dotyczący „trwania” myśli Konrada jest znowu zapisany sylabicznym tokiem amfibrachicznym, a więc – właśnie w tym miejscu didaskaliów – obcym w świecie toniki przenikającej w prozę. Początkowe brzmienie wyzwajające akt poetyckiego tworzenia zostało jedynie w Konradzie.

¹³ Por. układy zestrojów akcentowych w *Akropolis* i w *Nocy Listopadowej*, w których tonacja amfibrachiczna jest konsekwentnie utrzymana jako zbiorowa wypowiedź chórów lub służy za opis scenografii murów wawelskich.

Ale zapytajmy jeszcze o sugerowane wcześniej słyszenie i nucenie tego słyszenia jako agonalne, choć miarowe, posuwiste, mocno zestrojone akcentowo. W którym momencie – zapewne nieświadomości – to połączenie tonacji żałoby i tonacji podmiotu miało miejsce? Miejsc takich, które zarazem są chwilami, mogło być kilka. Pierwsze z nich to zapewne mowa matki, którą małe dziecko zapamiętało jako pierwszy intymny strumień dźwięków, strumień przerwany śmiercią i lamentacjami, które z odejściem bliskiej osoby są związane. Drugim jest zapewne Dzwon Zygmunta, którego echo pojawia się często w tekstach poety, ale który jest też zapisany jako brzmienie, ujęty w konkretny zestrój akcentowy, nie tylko we wczesnym rapsodzie *Kazimierz Wielki*, ale zwłaszcza w *Akropolis*, w którym to dziele różne zestroje akcentowe budują rytmy i frazy dzwonów z krakowskich kościołów, a ich kolejność, jak wiemy, została wiernie przedstawiona Wyspiańskiemu w notatce Adama Chmiela. Trzeci wreszcie czas i miejsce trzecie – to fonetyczne rytmy nerwowości, raptowności aktów życiowych poety – związanych nie tylko z niecierpliwością i znecierpliwieniem, ale też z głęboko przeżywanym i obsesyjnie przepracowywanym rytmem choroby. Brzmienie i tekst łączy więc agonistyczny układ zależności. Wewnętrzne brzmienie wymusza taki, a nie inny język, a wymuszając – stwarza tekst. Jest wychwytywane przez „trzęcie ucho”, o którym Nietzsche pisał w *Poza dobrem i złem* znieważając głuchotę niemieckich czytelników na kunszt literacki nie tylko przecież prozaików, ale artystów w ogóle¹⁴.

Inspirowany przez analityczne prace Philippe’a Lacoue-Labartha, przywołam analizowany przez niego tekst Theodora Reika odnoszący się do procesu słyszenia brzmień wewnętrznych jako podstawy procesów identyfikacji podmiotu przez twórczość z tego właśnie brzmienia biorą-

¹⁴ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem. Preludium do filozofii przyszłości*, zebrał, przeł. i wstępem opatrzył O. Sowiński, Kraków 2012, s. 205.

cą początek. Mam bowiem wrażenie, że taki sam proces możemy znaleźć, a jeszcze lepiej *ujawnić* w dziełach poety.

Pojmujemy kilka ekspresyjnych poruszeń, nie rozumiejąc, o co właściwie chodzi w tym rozumieniu. Wystarczy jedynie pomyśleć o szerokim polu języka: poza znanymi nam charakterystycznymi cechami wymowy każdy człowiek posiada pewne wokalne modulacje, na które nie zwracamy uwagi: szczególną wysokość tonu i tembr głosu, szczególny rytm wypowiedzi, niepodlegający prawu świadomości. To zmienności tonu, pauzy, przesunięte akcenty, tak nieznaczące, że nigdy nie osiągną granicy świadomego postrzegania, indywidualne niuanse wymowy, których nie zauważamy, ale je odnotowujemy. Te niewielkie ślady, dla których nie ma miejsca w świadomym badaniu, zdradzają wszelako wielką część osoby. Głos, który słyszymy, choć nie widzimy tego, kto mówi, może niekiedy więcej o nim powiedzieć niż wtedy, gdy się go obserwuje. Nieistotne są wypowiedzane przez ten głos słowa, ważne, co ów głos przekazuje nam o tym, kto mówi; jego ton odgrywa większą rolę niż to, co mówi. „Powiedz coś, abym mógł cię zobaczyć” – powiedział Sokrates.

Język – nie mam tu na myśli jedynie języka słów, lecz również język nieartykułowanych dźwięków, język oczu i gestów – był początkowo wypowiedzią instynktów. Pojawił się dopiero w późniejszych stadiach, kiedy z niepodzielnej całości rozwinął się w środek komunikacji. Lecz przez takie lub inne pozostał wierny pierwotnej funkcji, którą można odnaleźć w modulacji głosu, intonacji oraz w charakterystycznych cechach wypowiedzi. (...) Nawet tam, gdzie język służy jedynie celom praktycznej komunikacji, słyszymy towarzyszące mu ekspresyjne dźwięki, chociaż nie musimy być ich świadomi¹⁵.

¹⁵ Th. Reik, *Le Psychologue surpris* – cyt. w przekładzie: J. Momro w książce Ph. Lacoue-Labarthe, *Typografie*, dz. cyt., s. 141–142.

Legenda II

Poznanie tekstów dramatów Wyspiańskiego nie wiąże się tylko z ich czytaniem. Co innego znaczy bowiem „czytać tekst”, co innego „słuchać brzmienia tekstu”. Jeśli czytanie polega na linearnym łączeniu sensów poszczególnych zdań, wyrażen i słów, to słuchanie wymaga szczególnej aktywności¹⁶: najpierw przestawienia uwagi na układ zestrojów akcentowych w *wersach*, potem na stosunek tego układu do ciągłości i długości wypowiedzi domagającej się oddechu w każdej klauzuli. Takiej lekturze towarzyszy również skupienie na wydobywaniu różnicy między tekstem zapisanym a tekstem mówionym (słuchanym) – wielokrotnie nie zgadza się przecież układ akcentowy wypowiedzianej frazy z jej zapisem, a jest tak w przypadku wyprowadzonych na początek zdania wykrzykników, jednosylabowych partykuł, zaimków wskazujących, które nie mogą być włączane jako składniki akcentowo znaczące do dalszego, zestrojonego już wersu. Pojawia się pytanie o to, jak czytać i jak wypowiadać kolejne zdania tekstu, skoro prawidła wersyfikacji nim kierujące należą do dwóch, różniących się od siebie, porządków: pisma i mowy.

Wskazana wyżej różnica wiąże się z tym jeszcze, że poetycki język Wyspiańskiego nie wyraża gotowej, wcześniej domkniętej myśli, lecz że powstaje, tworzy się i przekształca wraz z konstruowaniem wypowiedzi postaci dramatu. Kształt postaci i forma mowy, której używa, jest ekspresją podmiotu, uchwyceniem dynamiki aktu twórczego jako zapisu brzmień i ciszy, które w tekście pisanym przyjmują konkretną wartość semantyczną. W tym sensie twórczość Wyspiańskiego jest przede wszystkim twórczością językową.

Można powiedzieć, że ekspresja jest wyrażeniem intuicji, a nawet, że jest „intuicją w momencie samourzeczywistnienia się”¹⁶. Jest to czysta

¹⁶ E. Souriau, *L'Esthétique de Benedetto Croce*, „Revue Internationale de Philosophie”, Bruxelles 1953, fasc. 4, s. 287.

postać aktywności, „aktywność sama, dzięki której w jednej i tej samej chwili intuicja i ekspresja (w istocie będące tym samym) uzyskują całkowitą realność”¹⁷. Ponieważ to, co przybrało już formalny kształt (np. zapisany tekst) oderwało się od podmiotu i zaczęło istnieć jako odrębny podmiot, śladów procesu tworzenia musimy szukać w tym, co wyprzedziło powstanie tekstu, a co można w nim ujawnić poprzez docieranie do jego pierwotnej, dźwiękowo-brzmieniowej struktury. Konstruuje ją zestroje akcentowe, klauzule, dierezy i kataleksy.

Zabiegi te dokonywane są jeszcze w obszarze samego języka, będącego żywym, niedopracowanym jeszcze tworzywem, „materią pierwotną”, która dopiero po zapisaniu może przyjąć formę tekstu poetyckiego. Innowacje językowe Wyspiańskiego, o ile są to w ogóle innowacje, nie są wynikiem poszukiwania słów dla dźwięków. Dźwięki są zapisywane jako autonomiczne brzmienia i właśnie jako takie stanowią podstawową formę językową dramatu – gatunku najściślej związanego z mową i jej słyszeniem. To nie dramat i nie jego temat wymaga stosowania właściwych postaciom i światu przedstawionemu form językowych, lecz brzmienie, konkretny pejzaż akustyczny świata wyprowadza świat dramatu ku realnemu istnieniu w postaci tekstu.

Legenda II jest dramatem języka, który jedynie w formie zapisanej, jako tekst dramatyczny, może przywołać wyobrażoną i wysłyszaną rzeczywistość świata przedstawionego. Ale ta forma jest przeniesieniem brzmień i intonacji, które intuicja Wyspiańskiego przypisywała światu przedhistorycznemu, do którego ani kronikarze, ani uczeni nie mieli i nie mają bezpośredniego dostępu. Czytanie *Legendy II* jako wizji dawnych dziejów nie ma sensu. Nie jest to dramat o Kraku i Wandzie, o śmierci pierwszego króla i micie fundacyjnym narodu opartym na rytualnej mocy bohater-

¹⁷ Tamże, s. 288.

skiej pieśni (jak *Legenda I*); nie jest to dramat o tanatycznym porządku losu człowieka ani o nierozzerwalnej więzi śmierci i miłości. Uogólnienia mające wyzwolić zakłopotanego czytelnika najczęściej sytuują dramat Wyspiańskiego w porządku filozofii fatum, doli, przeznaczenia.

Ale każdy dramat Wyspiańskiego w takiej właśnie konstelacji uwydatnia swoje sensy. Jeśli miałyby to być dramat o królowej, która chciała złożyć założycielską ofiarę nowego państwa i dopełnić rodowego honoru władzy królewskiej, ale w tej ofierze ubiegła ją śmierć w nurtach Wisły, to utwór ten w ogóle wypadłby z orbity zainteresowania teatru jako naiwny obrazek z dziejów dawnej Polski, których napisano wiele i z których wiele zapomniano. Najprościej, a więc też uczciwie można powiedzieć, że jest ten dramat wizją tragedii Wandy, o której wieść przetrwała w legendach i opowieściach, o której śpiewano pieśni i recytowano wiersze¹⁸.

Wizja ta jest wyrażona w języku, który zapisał Wyspiański jako język uniwersalny – mający przywołać patos należny prawiękom, ale też odsłonić afekty, złudzenia, lęki i obsesje dostępne człowiekowi współczesnemu, czyli takiemu, który poznaje świat dramatu jako w nim sa-

¹⁸ Większość dawnych prac interpretujących dramaty Wyspiańskiego ukazuje go jako utwór literacki o niedopełnionych wymogach gramatycznych i o chwiejnej wartości artystycznej. Przywołane niżej teksty krytyczne – jakkolwiek stanowiska badaczy różnią się od siebie – mierzą stosunek *Legendy II* do mitu i historii, a także do zagadnienia inwencji leksykalnej poety nie biorąc pod uwagę możliwości innej lektury dramatu i – oczywiście – nie szukając antropologicznych podstaw jego dynamiki. Zob. S. Kołaczkowski „*Legenda*”, w: *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, Warszawa 1968 (pierwotny wydanie 1918); B. H. Zielińska, „*Legenda*”. *I i II Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1928; O. Ortwin, *Metamorfozy „Legendy”* i w „*Legendzie*” *Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1937, z. 1; L. Płoszewski, *Życiorys „Legendy” Wyspiańskiego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia* (zbiór.), Kraków 1961.

mym istniejący. Język wyraża w nim bowiem napięcia emocji, ogromne przestrzenie dzielące miłość i nienawiść, nagłość i ostateczność podejmowania decyzji w sprawach ostatecznych, pragnienie poznania przeznaczenia i doświadczenia losu jako zagadnienia świadomości. Jest to także dramat o wspólnym doświadczaniu rozpędzonego czasu, w którym wszelkie zawieszenia, spowolnienia, chwile wytchnienia są tylko ironiczną, złudną maską biegu ku śmierci.

Właśnie z powodów, których wspólnym mianownikiem jest czas, jego pęd i iluzja odpoczynku w jego niepowstrzymanych obrotach, *Legenda II* jest dramatem uniwersalnym, który nie może być poddany w żadnym stopniu ilustracyjności, reżyserskiej ingerencji określonego sposobu odczytania i retoryce narodowej. Próba przeniesienia dramatu na scenę teatru kończyć się musi degradacją nie tylko pomysłu wystawienia, ale i samego trudu interpretacji. Wyspiański wiedział o tym – dlatego nie zezwolił na wystawienie *Legendy II* we Lwowie. Reżyser, aktorzy, scenograf zapewne nie dotrą nigdy do wszystkich sygnałów pozajęzykowej rzeczywistości tego dramatu. Jeśli tak – „to może i szukać szkoda?”

Legenda II jest jednym z trudniejszych w scenicznej a także radiowej realizacji dramatów Stanisława Wyspiańskiego. Jest to dzieło powstające przez sześć lat, ostatecznie nigdy niedomknięte, pisane w okresie młodości srodze dotkniętej przez chorobę, reinterpretujące wcześniej napisany „wagnerowski” dramat (*Legenda I*) o przejściu śmierci Kraka w pieśń inicjującą mit narodu. *Legenda II* może być odczytywana jako zapis różnokształtnych dialogów, pieśni, ballad, piosenek, strzępów rapsodów i magicznych zaklęć, które współlistnieją obok siebie wprowadzane przez autora jako kolejni uczestnicy tragicznego agonu (są reprezentowane przez odrębne języki, tonacje muzyczne, różne temperatury i napięcia wypowiedzenia, różne skale emocji i różnorodne jakości artystyczne) lub piętrzą się jedne nad drugimi, stwarzając tekstowe układy polimorficzne, układy kaskadowe bliskie strukturze „poematu rozkwi-

tającego”), konstrukcje oparte na uporczywych i ścigających się wzajem nawrotach (jak w fudze) wcześniej wprowadzonych fraz i ich intonacji. Tematy wcześniejszego dramatu uległy znaczącemu przemieszczeniu: śmierć Kraka jest poza układem dramaturgicznym utworu i wnika w jego tkankę jako jeden z powodów działania bohaterki, Wandy. Tym niemniej obecność konającego władcy jest przejmująco odczuwana przez cały bieg wydarzeń. Wynika to z tempa i fragmentaryczności jego porwanej, mówionej z braku tchu, wypowiedzi. Niedopowiedzenie, nieciągłość, a nawet arytmia jego mowy konfrontowana jest z pozornym dialogiem trzech Parek, które są prostymi wiejskimi, czarno ubranymi babami (Kumoski). Jedyna prośba Kraka, by mógł poczuć w dłoni przesuwającą się nić żywota, zyskuje jedyną ripostę ostatniej, w tej scenie milczącej Parki: nożyce¹⁹. Scena ta jest zarazem sceną muzyczną – jest przedstawieniem orkiestracji brzmień narzędzi (wrzecziono) i słowa wypowiedzianego z różną częstotliwością, temperaturą i napięciem.

Poznawanie *Legendy II*, w której poza nakładającymi się na siebie (jak w collage'u dźwięków) lub występującymi obok siebie (jak w witrażu) brzmieniami, takimi jak szum, szelest, hałas, krzyk, nawoływanie, szloch, świst ujawnia się też – jako integralna część *fonosfery* – dźwięk słowa wyprzedzający jego sens. Słowo najpierw jest znakiem brzmienia, dopiero wtórnie, poprzez nacechowanie intencją mówiącego, nabywa znaczenia. Brzmienia, cisza, dźwięki i słowa-znaki określają także stan zbiorowej podświadomości,

¹⁹ Na rangę tej sceny w dramacie Wyspiańskiego zwróciła uwagę Maria Prussak w tekście *Wyspiański niepatetyczny*, w: *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*, Warszawa 2013. Zwrócenie uwagi na rangę tej sceny pozwala myśleć o niej o uwerturze dramatycznej, ale też muzycznej, brzmieniowej – w niej bowiem objawiają się podstawowe tonacje i rytmy wypowiedzi postaci dramatu (poza Wandą). Scena z Kumoskami nie tylko wprowadza temat „Losu” (również w odwołaniu do tradycji antycznej), ale też temat „Doli” człowieka, temat podstawowy dla myśli Wyspiańskiego w wielu jego dziełach.

„wielkie ciemne ja zbiorowe”, „rodzaj uczuciowego przymusu” – jak pisał Stanisław Brzozowski²⁰. Głosy ludzkie można nawet traktować jako zespoły obcych naturze dźwięków, jako reprezentacje stanów wyobcowania w świecie wszystkich brzmień słyszalnych (indywidualny głos jest zawsze obcy). Taka sytuacja ustanawia w ogóle początek dramatu mowy: w akustycznej przestrzeni natury słowo wypowiedane przez człowieka wyobcowuje go z tej przestrzeni – stanowi zatem początek doznania dramatu istnienia. Słowo wypowiedziane (wykrzyczane, wyjąkane) jest znakiem obcości; lecz sam akt wypowiedzenia, czyli wyrażenia stanu emocji lub myśli, wpisuje człowieka w sieć jemu podobnych istnień, tworzy wraz z nimi antropologiczny system mandukacji²¹ (wyłaniania dźwięków jako słów) oparty na onomatopiecznych walorach brzmienia słowa i intonacji.

Zapisanie takiej „głębinowej” struktury mowy, która dopiero w ciągu wypowiedzi i w jej charakterze, zyskuje sens, jest podstawą dramatu Wyspiańskiego. Jej rozpoznanie i odczytanie możliwe jest przez analizę podstawowej struktury głoskowej i akcentowej wypowiedzi postaci w dramacie. Nie można w takim odczytywaniu nakładać na analizowane wypowiedzenia klisz, tak chętnie stosowanych przez dialektologów. Postawą badawczą winna być fenomenologia traktująca brzmienie jako zjawisko źródłowe²².

²⁰ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze polskiej duszy kulturalnej*, t. 1, Kraków 2001, s. 88.

²¹ Pojęcie „*manducation*” zostało wprowadzone przez Marcela Jousse’a w drugim tomie rozpraw antropologicznych zatytułowanych odpowiednio: *Lanthropologie du geste*, Paris 1974 (tom 1) i *Manducation de la parole*, Paris 1975. Oznacza ono pierwotne „wymielanie”, „wydychanie” słów, którą to czynność nazywam wyłanianiem znaczących dźwięków–słów.

²² Nie myślę tu o fenomenologii w ujęciu Ingardena, która domaga się rozważania konkretyzacji warstwy brzmieniowej tekstu, lecz o podstawowej fenomenologii Husserla, w której samo pojawienie się brzmienia jako fenomenu stanowi

Analiza tego zagadnienia powinna najpierw dotyczyć wąskiego obszaru wypowiedzenia zapisanego w dramacie jako zdanie tekstu. To z jego immanentnej poetyki można wyprowadzić zasady ogólniejsze, będące w pewnym sensie drogowskazami lektury całości dramatu. Dodam tylko, że każde zdanie lub jego równoważnik wybrany z dramatu jako materiał analityczny jest tak samo ważny; w długich i krótkich wypowiedziach mieści się bowiem ta sama struktura organizacji dźwiękowej mowy, która w pisanim tekście uzyskuje graficzną formę słowa; intonacyjno-brzmieniowa struktura wypowiedzi konkretyzuje sensory wypowiedzianych zdań. Jest to w zasadzie wypowiadanie słów ze względu na intencję zawartą w zestrojowym toku wiersza.

Podstawą wiersza w *Legendzie II* są zestroje akcentowe. Podlegają one prawom arytmetyki, choć długości wersów są różne ze względu na ilość sylab nacechowanych akcentem gramatycznym. Akcenty gramatyczne czasami – jak w żywej mowie – ulegają dominacji akcentów zestrojowych, stają się poboczne lub w ogóle zanikają stając się czymś w rodzaju przydechu albo westchnienia. Uwydatniona siła akcentów zestrojowych wywołuje w dodatku ważne zjawisko prozodyjne: po stronie antykadencji może pozostać tylko jedna sylaba, jeśli jest wyrazem znaczącym, zaś po stronie kadencji pojawia się szereg zestrojony tonicznie, który ulega powtórzeniu w następnych frazach, sprawiając wrażenie odpływających długo i rytmicznie wodnych fal. Choć ta zasada (to znaczy stosowanie ograniczenia tonicznego toku wiersza) jest w tym dramacie dominującą

moment inicjalny jego doświadczenia, bez konieczności ujmowania dźwięku w struktury wyłaniające jego indywidualność i znaczenie. Dźwięk ujmowany jako doświadczenie źródłowe jest podstawą takiej lektury *Legendy II*, w której świat przedstawiony konkretyzowany jest nie przez to, co wypowiedziane, ale przez to, jak w brzmieniach i głosach wyraża swoje istnienie. Tematem badań nie jest więc słowo, ale intonacja, nie rytm (kategoria wątpliwa zresztą), ale zmienność stroju akcentowego wyrażająca stany emocjonalne.

właściwością wypowiedzi, to przecież różne są warianty jej stosowania, ponieważ podlegają one emocjom i zabiegom mimetycznym (naśladowanie określonej miary tańca lub kompozycji cytowanej piosenki).

Przyjrzyjmy się przykładowi:

Prom woda porywa i wiosła,
Druzgocze i kije, i wiosła.
Prom woda porwała, ponosi (...) ²³

Już w pierwszym wersie pojawia się nierówność zestrojowa polegająca na odizolowaniu podstawowego brzmienia (dla podmiotu): „prom”. Logicznie – on winien być najważniejszy, ponieważ na nim bohaterka podąża w wodne wiry niosące śmierć. Tymczasem jego pozycja w szyku przedstawionym zdania jest pozornie tylko podkreślona, ponieważ w toku zestrojonym tonicznie sylaba ta zajmuje pozycję nieakcentowaną, lub, przy sztucznie położonym nacisku – akcentowaną pobocznie. Zapis tego wersu, a także następnych, ujawnia silną przeciwwagę kadencji odnoszącej się do ruchu i czynności wody, która niejako przejmuje miejsce promu w drugim wersie, by w trzecim – przedstawić go już w czasie przeszłym (woda go „porwała”) i ukazać jako obiekt „ponoszony” w dal z falą rzeki. Prozodyjne ukształtowanie tych klauzulowych wersów daje się graficznie zilustrować: s // Ss Ss / sSs. Zasada wybijania – niejako na zewnątrz – wersów pierwszych sylab pozornie wywołuje wrażenie stosowania amfibrachy (sSs / sSs / sSs), choć w żywej mowie można zamienić go na bliższy emocjonalnej temperaturze zdania układ stopy akcentowanej odrębnie i ciągu zestrojonego trocheja z amfibrachem: [S] // Ss sSs / sSs. W dodatku

²³ S. Wyspiański, *Legenda II*, wyd. kryt. L. Płoszewski, w: *Dzieła zebrane*, t. 6, Kraków 1962. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania.

– brzmienia wersu pierwszego i trzeciego osadzone są na dolnym poziomie szeregu fonetycznego (*o – o – y – ó – a*) lub jego bliskich mutacjach, polegających w ogóle na przejściu w rejestr głoski *o*. Wszystkie wymienione wyżej elementy mają znaczenie dla wyprowadzenia – mówiąc ogólnie – muzyki z cytowanego fragmentu. Muzyka ta (harmonia, rytm, barwa dźwięku, temperatura brzmienia, dysharmonie spółgłosek („druzgocze”) i związane z szeregiem samogłosek alikwoty (ze względu na naturalną wysokość *i*, oddzielonej wielką odległością od niskiego szeregu fonemów) sprawiają, że muzyczne właściwości brzmienia są ważnym budulcem dramatu, który można potraktować jako partyturę muzyczną przeznaczoną do wykonania chóralnego z udziałem solistów. Byłaby to partytura wykorzystująca naturalne interwały pomiędzy dźwiękami mowy, tony harmoniczne głosek układających się w ciąg sinusoidalnych tonów składowych budowanych na różnych częstotliwościach dźwięku odpowiadających przebiegowi krzyżujących się z sobą zestrojów akcentowych.

Przyjrzyjmy się innemu przykładowi.

Czekaj latka, wiosny czekaj,
Aż zakwitnie nać.
Śmierć odwlekaj, śmierć odwlekaj –
Będziemy się śmiać.
Ciało się wyrzuci precz
Krew będziemy ssać
Póki noc, póki noc
Wleczcie go, włóczcie go
Póki stanie krwi
Czekaj latka, wiosny czekaj
Wiosny czekaj (...) ²⁴.

²⁴ Tamże.

W tekście, który jest złośliwą wyliczanką, z pozoru dziecięcą zabawą słowną Rusałek, dominuje rozcłonkowanie wypowiedzi na wyodrębnione odcinki klauzulowe; w niektórych klauzulach pojawia się przeczutnia związana ze złowieszczą, ale i groteskowo brzmiącą, obietnicą daremnego oczekiwania wiosny i odrodzenia życia. Wyliczanka oparta jest na twardych stopach trocheja, co wywołuje ponadto efekt sztucznie wygłaszanej mowy, stylizowanej na naiwną dziecięcą wyliczankę, ale przecież będącą wykrzywionym rytmem śmierci. Wprowadzony porządek zestrojowy, organizowany przez ciągi trochejów, jest oczywiście szyderczy, napuszony i infantylny zarazem. Hamująca inwencję wersyfikacyjną i sposób wypowiedzenia regularność sylabotonia, jednostajność akcentów w tych samych pozycjach, ta sama liczba sylab, zamknięcie paralelizmem składniowym – to sprawia, że ten ośmio- i pięciozgłoskowiec sylabotoniczny o toku trocheicznym oparty jest w zasadzie na uporczywym powtarzaniu tego samego układu: Ss/Ss/Ss/Ss // Ss/Ss/ S (-), przy czym zachodzi tu zjawisko elizji trzech samogłosek w wersach krótszych. Zawieszenie monotoności sylabotonia jest zarazem miejscem zagrożenia, ciszy, w której przewany wers „nasłuchuje sam siebie”.

Tego rodzaju „okrutne trocheje” znamy z wiersza Wyspiańskiego:

Jakżeż ja się uspokoję –
pełne strachu oczy moje,
pełne grozy myśli moje,
pełne trwogi serce moje,
pełne drżenia piersi moje –
jakżeż ja się uspokoję...²⁵.

²⁵ *Poezje*, wyd. A. Łempicka, Kraków 1977, s. 20.

Regularny ośmiozłóskowiec trocheiczny, zwarty sylabotonicznie, jest szczelnie zamknięty nie tylko obsesyjnym tokiem wiersza, ale też ciągiem anafory i – jakby tego było za mało – epiforami. Kompozycja pierścieniowa (to samo zdanie zaczyna i kończy wiersz) wydobywa na plan pierwszy tylko te słowa, które świadczą o emocjonalnym stanie podmiotu, a wszystkie te słowa dotyczą drżenia, trwogi, strachu, grozy. Jedynym wyjściem poza schemat jest aluzyjność także osiągnięta przez dziecięcą prostotę wyrażenia stanu zagrożenia życia – bez wyjścia²⁶. Tok trocheiczny i w tym wierszu, i w śpiewie Rusalek związany jest z zagrożeniem śmiercią, ale także ze sposobem informowania o nim poprzez infantyлизację sposobu przekazania informacji.

Muzycznym odpowiednikiem takiego układu zestrojów akcentowych jest w przypadku „wyliczanki” z *Legandy II* przedrzeźniające naśladowanie głósów dziecięcych, nieuformowanych, prześmiewczych, poddanych jednak rygorom ścisłego i mocno wybijanego toku trocheicznego. Wydaje się konieczne podkreślenie wykolejenia arytmetyki wiersza – wydobyć ciszy przez mocne akcentowanie męskich rymów w klauzulach pięciosylabowców: „nać”, „brać”, przy czym dopełnienie długości wiersza może (i powinno) nastąpić przez znaczne wydłużenie centralnej głoski ostatniej sylaby: „naaać”, „braaac”. W ten sposób pojawi się nowa struktura dźwiękowo-brzmieniowa, której można nadać taki charakter, na jaki zezwala konstrukcja postaci Rusalek.

²⁶ Wierszyk ten miał napisać Wyspiański, kiedy dowiedział się o swojej nieuleczalnej chorobie. Zostawił go na stoliku w mieszkaniu pani Stankiewiczowej, najbliższej mu wówczas osoby, zastępującej matkę. Wiersz mówi o dramacie choroby, ale jest jedynie aluzją do stanu, w jakim człowiek o wysokim napięciu emocjonalnym może przeżywać. Zob. J. Dürr-Durski, *Wyspiański, jak się o nim nie mówi*, „Przegląd Humanistyczny” 1969, nr 6. Warto też zwrócić uwagę na tok okalających wersów: słowo „jakżeż”, wzmocnione partykułą, brzmi jak lakoniczna odpowiedź na możliwe wcześniejsze słowa adresatki wiersza, np., na prośbę lub życzenie: „Uspokój się!”

Przykłady i objaśnienia z dziedziny poetyki i wersologii mogą stanowić przedmiot odrębnego studium. Wydaje się jednak ważne, by w tym artykule jasno wyrazić przekonanie, że istnieje wielka przestrzeń pracy otwarta dla pracy muzykologa i filologa, pracy docierającej do głębszych struktur dźwiękowych świata Wyspiańskiego.

Na pewno w odczytaniu dramatów Wyspiańskiego, zwłaszcza tak „muzycznych” jak *Legenda II*, warto odwołać się do – od początku budzącej kontrowersje – „filologii ucha” Eduarda Sieversa. Kilkakrotnie zwracano uwagę na znaczenie jego teorii dla praktyki teatralnej i dramaturgicznej Wyspiańskiego²⁷. Szczególne omówienie prac niemieckiego filologa, który najważniejsze dzieło zatytułowane *Rhythmisch-melodische Studien* ogłosił w 1912 roku w Heidelbergu – choć jego rozprawy z dziedziny „filologii ucha” były przedmiotem analiz już od 1901 roku – zawdzięczamy Marii Renacie Mayenowej i jej książce *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*²⁸. Autorka w wyrazistych formułach przedstawia istotę myśli Sieversa dotyczącej żywych wartości fonicznych zapisanych słowie poetyckim. Wedle niemieckiego fonologa, wiersz jest tylko „smutnym surogatem” żywego słowa, a właściwości foniczne wypowiedzi należą do tekstu. Sievers domaga się takiej lektury wiersza, by dzięki niej można było uchwycić zawarty w niej ton i wysokość głosu, wysokość i amplitudy interwałów, intonację wynikającą z układu kadencji i anty-kadencji, wyodrębnić i opisać „nosiciela” melodii²⁹. Pisane na początku

²⁷ Zob. M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, wyd. 1, Kraków 2007; W. Szturc, *Wyspiański. Rytm mowy*, w: *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015 – tekst ten jest oparty na wcześniejszych pracach autora dotyczących brzmień i muzyki słowa w dramatach Wyspiańskiego, drukowanych w kilku wydawnictwach zbiorowych.

²⁸ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wyd. 2, Wrocław 1979.

²⁹ Tamże, s. 415.

wieku XX rozprawy miały dość szeroki rozgłos, zapewne dyskutowano o nich również w Krakowie. Nie chodzi o to, że Wyspiański mógł o nich dowiedzieć się i z nich skorzystać. Był twórcą nowego teatru, w którym właśnie „filologia ucha” i jej przedmiot: „żywe słowo” stawały się drogą nowej filozofii poznania.

Requiem

Albo jako podróż w myślach... jest *Requiem*³⁰ „peregrinatio mentis” w towarzystwie kogoś, czyje myśli są wyrażone na papierze jako myśli lgnące do towarzystwa. Ten, który idzie przez cmentarz, jest echem podmiotu, które zarazem odpowiada na naszą biografię i pozwala intensywniej przeżyć jej czas. Myśli podmiotu podporządkowane są własnemu echu, a to podporządkowanie jest zawsze o krok wstecz, o jeden krok wcześniej. Myśli pojawiają się tu więc jako figury. Są to głównie myśli o życiu, w zasadzie sceptyczne i lakoniczne, gdyż zaledwie dotykają wrażeń, których dostarcza spojrzenie, zapach, a przede wszystkim dźwięk. „Myślenie” zaś, to odwiedziny miejsca, cmentarza, w którym inaczej brzmi świat – inny jest jego pejzaż akustyczny, którego wszechobecność wywołuje ten rodzaj konkretyzacji doznań słuchowych, którą nazywam „pisanem w myślach”. Jest ono – jako zapis doświadczenia pulsującej granicy tamtego i tego świata – zapisem

³⁰ Po raz pierwszy tekst ten, notatki, opublikował Wilhelm Feldman w roku 1910, włączając tekst poety do części *Pomysły muzyczne*. Zob. S. Wyspiański, *Pisma pośmiertne*, tom 2: *Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi*, zebrał, przeprowadził druk i objaśnił W. Feldman, Kraków 1910, s. 197–201. Ostatnia edycja *Requiem* pochodzi z 2018 r. i jest ona wynikiem prac Dariusza Kosińskiego. Zob. w: *Poza kontekstem. Wyspiański*, dz. cyt., s. 12–51; tam też znajdują się skany rękopisu Wyspiańskiego i komentarze wydawcy.

„marzenia sennego” w kluczu takiej fenomenologii, jaką zastosował Freud³¹. Takie „pisanie” jest wyższym stopniem ciszy, a zapisane linearnie – jako tekst – zdania i ich równoważniki, a także schizomorficzne układy pojedynczych słów budują niewyraźalny stan podmiotu powiązany z ostatecznością, zarazem konkretną jako śmierć własna podmiotu i nigdy nieokreśloną (jako meontologiczny stan bytu: nie-byt). W ostatecznym rozliczeniu – język chyba w rzeczywistość realność świata, ponieważ wyraża własną niewyraźność. W określeniu stanu świata, jakim on rzeczywiście jest, pozostaje słyszenie, słuchanie i nasłuchiwanie. Wielokrotnie w trakcie lektury tego *impromptus*³² towarzyszyło mi poczucie, że w zasadzie nie wiem, kto mówi ten tekst: że mówi go echo – to wydało się jakimś rozwiązaniem, bowiem w układzie odbitych od realnych form i realnych czynności tworzy się dźwiękowa przestrzeń *Requiem*. A jeśli w partiach „Odpoczynku” słyszemy i czytamy mowę umarłego? Jak w wielu fragmentach *Pamiętników z za grobu* Chateaubrianda wypowiedzi narratora przychodzą jakby z podziemia, z krypty, grobowca, jednak nie są to głosy melancholii i rezygnacji, wycofania się z życia; przeciwnie – są wyrazem buntu przeciw inercji, nawoływaniem do pracy: ożywiają nieruchomą materię realności Nietzscheańską dionizyjską mocą.

Słownik i gramatyka tej energii ujawnia się w najprostszych, właściwych ekspresji *écriture automatique*, formach składni apelu i wykrzyknienia. Prozodia „Działań” (inaczej niż prozodia „Odpoczynków”)

³¹ S. Freud, *Objaśnienie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Kraków 1996.

³² *Impromptus* rozumiem nie jako improwizację, jak to mylnie zresztą podają słowniki terminów literackich, ale jako system wariacji na wyrażnie zapowiedziany na początku tej formy temat (motyw, obraz), do którego – pomimo licznych odstępstw – twórca powraca w sposób jasny i rzeczowy, niemal – najszerzej rzecz ujmując – klasyczny.

oparta jest na zestawieniach rzeczowników odczasownikowych (np. jednosylabowych i jednozestrojowych „rzut”, „ból”, „czyn”, „dźwięk” i trochei zestrojonych z amfibrachami – zatem z tokiem mowy prozodyjnie najbardziej bliskim polskiej mowie – jak np. „moment twórczy – – ból – męka – rodzenie – chwile przed skończeniem – omdlenie – energia – siła – dopełnienie – wyczerpanie”. Wprowadzone pauzy (pojedyncze lub podwójne) przekształcają prozodię języka mówionego w obszar prozodyjny języka poetyckiego, w rapsodyczny kod spacjiowanych (schizomorficznych) słów-obrazów i słów-działań. Ważna jest rola gramatycznych form odczasownikowych (brak wykrzykników i bezokoliczników jest także znaczący): ujawniają one zamkniętą w formie rzeczownika energię i odpowiadają siłom ujętym i niejako drżącym w uznanych za martwe ciałach. Wzmocnienie pozornej stagnacji tego cmentarza form wynika z taksonomii składni: kolejne równoważniki zdań i pojedyncze wyrazy to wybrzmienia miarowo kapających jak krople wody słów. Są uporczywym, bywa, że nieznośnym układem zestrojów akcentowych, obsesyjnym w ostinato trochejów i amfibrachów szeregiem idących w żałobnym kondukcie słów, które skrywają tajemnicę zmartwychwstania. Słowa te są słyszane, nie czytane. Istotną cechą *Requiem* Wyspiańskiego jest powrót do tradycji tekstu zapisanego jako mówionego; widać tu zatem stałą dyspozycję poety do komponowania tekstu pisanego jako tekstu scenicznego. Także tu owa konstrukcja „echa” i „odbicia” ma swoje podstawowe znaczenie: wiąże się z fenomenologią słyszenia, podobnie jak ma to miejsce w przypadku poetyckich didaskaliów w powstających po 1901 roku dramatach Wyspiańskiego, które przecież najczęściej są formami muzyczno-werbalnymi, odrębnymi *stasimami* o częstokroć pełnej autonomii.

Słuch jest bierny: nie daje możliwości rozdzielania ani separowania dźwięku od dźwięku, ponieważ nie potrafi kadrować przestrzeni audytywnej, tak jak wzrok, ani sam z siebie „nie słucha” otoczenia; nie

można bowiem zamknąć uszu, tak jak zamyka się oczy³³. Kadrowanie i spacjowanie słyszanych dźwięków nie jest też możliwe, ponieważ, co przemyślał Pierre Schaeffer, słyszenie ma najczęściej charakter akuzmatyczny, czyli taki, że nie istnieje możliwość wskazania źródła odgłosu³⁴, że przeważnie potrafimy jedynie wskazać kierunek słyszanego echa. Dlatego też w określaniu tego rodzaju doznań używamy metafory albo, co częstsze, katachrezy, myśląc, a potem pisząc o „odgłosie”, „echu”, odbiciu brzmień, a nawet muzyki wieczności, nieskończoności, „tamtego świata”. To oczywiście są kierunki filozofii, dźwięki wytyczone przez Pitagorasa, Keplera i Openheima. Tekst zapisany, z konieczności fragmentowy i rejestrujący ślady (echa) brzmień – jest w zasadzie ciągiem katachrez jako figur myśli i figur słownego wyrażenia. Sama katachreza jest też właściwie echem syntetyzującej różne doznania myśli podmiotu. Można w tym miejscu przywołać koncepcję Giorgio Agambena, który umieszcza brzmienia, głosy, dźwięki oraz ich echa (*phone*) w strefie *zoè*, zaś słowa jasno wyrażone (wypowiedziane i zapisane) przypisuje strefie *logos*. Idąc tym tropem, można powiedzieć, że słowa, inaczej niż brzmienia, stanowią podstawowy budulec biografii. Głos, brzmienie, dźwięk, echo brzmienia, by stać się mową, muszą zostać uwewnętrznione przez człowieka, który w ten sposób wyklucza swoje słowo ze strefy czystych brzmień. Mowa wykluczonego posiada zaś przede wszystkim moc performatywną – jak posiadają ją przede wszystkim: modlitwa, spowiedź, wypowiedziana refleksja, *soliloquium*, które polegają w ogóle na przejściu od *phone* do *logos*. Niektórzy uczeni (np. Mladen Dolar) rozumieją to tak, że owa „moc performatywna” ujawnia się w napięciu pomiędzy niesłyszalnym głosem, nadającym władzę słowu pisanemu,

³³ Zob. M. McLuhan, *Przestrzeń wizualna i akustyczna*, tłum. J. Kutyla; H. Eisler i T. W. Adorno, *Polityka słyszenia*, tłum. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku: teksty o muzyce nowoczesnej*, C. Cox i D. Warner (red), tłum. J. Kutyla, M. Matuszkiewicz i in., Gdańsk 2010, s. 95–105.

³⁴ P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, tłum. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku*, dz. cyt., s. 106–112.

a brzmieniem rytualnym, tworzącym nową rzeczywistość, czyli brzmieniem performatywnym³⁵.

Pejzaż akustyczny³⁶ *Requiem* rozpina się w ramy dwutaktu ODPOCZYNKU i DZIAŁANIA. Jest to w zasadzie konstrukcja pięciu pasm aktywności rodzącej się z pięciu pasm biernej refleksji, uzupełnionych o pasmo szóste, które jest połączeniem myśli i tworzenia. Kolejne pasma nie układają się w sinusoidy, bo przecież przebieg narracji nie jest w tym tekście wynikowy, lecz segmentowy, to znaczy, że tak jak w kolejnych dniach stworzenia, układa się w ciąg porozdzielanych mansjonów akustycznych, mających swój plastyczny odpowiednik w rzeźbiarskim cyklu „Stworzenie świata” z katedry w Chârtres (XII/XIII w.). Centralny w tym cyklu jest „IV Dzień Stworzenia”, będący przedstawieniem podwójnej postaci ludzkiej: osoba na pierwszym planie to Chrystus, którego głowa uwydatniona zostaje na tle okrągłej tarczy z wyraźnie zaznaczonymi, choć częściowo, ramionami krzyża; osoba stojąca za plecami Chrystusa, jakby zza niego wyrastająca, to jakiś człowiek, patrzący ku nam tak samo odważnie, jak Chrystus. Przywołanie tej rzeźby i cyklu, z którego pochodzi, stanowi argument przemawiający za zasadnością traktowania kompozycji *Requiem* jako układu sekwencyjnego składa-

³⁵ M. Dolar, *Polityka głosu*, tłum. P. Borek, G. Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5 (155), „Audiofilia”, s. 255–259.

³⁶ Pojęcie wprowadzone przez R. Murray Schafer, który pisząc o schizofonii, czyli o szczelinie pomiędzy oryginalnym dźwiękiem a jego (elektro)akustycznym przekazem, określa tzw. *obszary hi-fi* – o małym paśmie relacji sygnału do zakłóceń” oraz *lo-fi*, obszary natężenia szumu i brzmieniowego chaosu. Określenie „pejzaż dźwiękowy” dotyczy po prostu całości dźwięków słyszanych w danym miejscu. R. M. Schafer, *Muzyka środowiskowa*, tłum. D. Gwizdalanka, w: *Kultura dźwięku*, dz. cyt., s. 56–58. Zob. też M. Feldman, *Dźwięk, szum, Varèse, Boulez*, tłum. M. Matuszkiewicz, w: *Kultura dźwięku*, dz. cyt., s. 32–39.

jącego się z kolejnych dwutaktów myśli i działania, odpowiadających również strukturze określonej na początku tego wystąpienia jako związek podmiotu i jego echa, a dalej: jako relacja brzmienia i głosu, asocjacyjnego układu marzenia sennego i tekstowego (linearnego) zapisu wrażenia i emocji towarzyszącej działaniu.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że dramaturgię *Requiem* buduje miarowy, najczęściej rytmiczny (pojęcie nie jest jasne, więc nie będę go dalej używał) układ ciszy i mowy; ale przecież nie ma tu mowy jako takiej; są słowa zapisane, należące do linearnego porządku tekstu. Jest za to sfera dźwięków, melodii, zestrojów muzycznych, temp i napięć brzmieniowych, które są reprezentowane przez zapisane słowa (wyrażenia, zdania, pojedyncze wyrazy). Gdyby rozważać *Requiem* jako zapis pewnego doznania – wówczas stanowiłby on zapis przechadzki-wyznania jak w kilku dziełach Rousseau (zwracam uwagę na interpretację Deleuze'a i Derridy); jeżeli czytać *Requiem* jako raptularzowy zapis procesu tworzenia – to wówczas staje się on zapisem dramatu tworzenia nowego świata na cmentarzu – miejscu spoczynku, a zarazem miejscu wzmożonej aktywności duchowej. Z tego drugiego względu odczytuję *Requiem* jako szkic (studium wstępne) *Akropolis*, a z wielu względów (muzyczność dobieranych słów i rapsodyczny charakter intonacji zawartej w intencji sprawczej akapitów tworzących kolejne „sceny” na cmentarzu-teatrze) jako zapowiedź *Wyzwolenia*³⁷.

Dwutakt refleksji i działania zawiera już pierwsze intencjonalnie skierowane na całość refleksji skontaminowane zdanie oryginału i jego niewier-

³⁷ Byłby to może również sygnał odnoszący nas do „grania komedii na grobach” w teatrze lwowskim, w którym istotnie dawny a odsłaniający nagle swe pochówki cmentarz przy klasztorze Jezuitów był fundamentem przebudowanego na teatr konwentu, o czym pisał Władysław Łoziński.

nego tłumaczenia (jak *Veni Creator* z 1905 r.). Niewierność translacyjna wynika z celowego przypisania wiecznego odpoczynku tylko „im”, tzn. umarłym, a nie jak w modlitwie – „nam” (*nobis*). Niech więc, parafrazując słowa Chrystusa, „umarli grzebią umarłych” – żywym pozostaje działanie, czyli praca i tworzenie – ten warunek zmartwychwstania, rozpoczęcia nowego życia, „od początku”, jak w *Powrocie Odysa*. Zapowiedziana w cytacie i jego pseudoprzekładzie opozycja umarłych i żywych (budowana przez aporię sensu ja: nie-umarły-jeszcze) staje się właściwą ramą modalną opozycji świata litery (fizycznego ciała, grobu, trupa, obiektów cmentarnych, funeralnych rekwizytów, zwiędłej, błotnistej natury, świata płazów i robactwa) i świata twórczości (wyobraźnia, fantazja, obrazy i imaginacje, myśl, inwencja, filozofia, dalej: kompozycja, moment twórczy, ból i męka, energia, napięcie, omdlenie, sen, czyn, inwokacja, inkantacja, pośpiech, ruch, obalanie przeszkód, droga, opadnięcie masek, samodzielność, wyzwanie, duma). Dwie powierzchnie tej opozycji nie mają właściwie ograniczonego czasu: jest czas rozpadu i czas rozpędu, ale mierzone są one nie inaczej, jak tylko spowolnieniem i akceleracją. Natomiast jest jeden czas – bardzo konkretny, miarowy, fizyczny, czas wywołujący kolejne napływy refleksji, wyrażony dźwiękiem: świstem przejeżdżających pociągów. Tym samym ulega również lokalizacji cmentarz, który Wyspiański odwiedził – chodzi o Cmentarz Rakowicki, który na początku XX wieku, po przeniesieniu cmentarza Bazyliki Mariackiej przy Rynku, ciągnął się aż do drogi żelaznej łączącej Kraków z miastami wschodniej Galicji. Na tym cmentarzu grzebano zwłoki pensjonariuszy Zakładu Helzłów, gdzie przez 10 lat czekał na śmierć Franciszek Wyspiański, który codziennie również słyszał świst i gwizdy pociągów przejeżdżających obok tego hospicjum właśnie. Świst kolei jest dominantą akustyczną *Requiem* – otwiera przestrzeń refleksji teologicznej i mortalistycznej, ale jest zarazem pobudzeniem nerwowej aktywności i sygnałem grozy.

Opozycje konstruuje również przejmująca zależność refleksji i tworzenia, opisu pewnej konstrukcji i – wynikającej z niej, ale nie z jej zbu-

rzenia (dekonstrukcja nie jest burzeniem przecież) – dekonstrukcji. Tworzenie, będące tu po stronie ducha i zmartwychwstania, jest, tak to czytam, Nietzscheńskim czynem sprawczym, dynamicznym początkiem mitu fundacyjnego, wyrażonym przez filozofa w zawołaniu „Hej-ruck!”. Refleksja jest odwiedzaniem stacji ziemskiej podróży na cmentarzu, ma w sobie cechy przechadzki sentymentalnej (w sensie nadanym przez Rousseau), ale jest także scenariuszem możliwego dzieła teatralnego, właściwie dramatu stacji, dramatu w rodzaju *Do Damaszku* Strindberga lub – i nie jest to paradoks – *Nie-boskiej komedii*, ale i fragmentów *Króla Zamczyska* Goszczyńskiego, zwłaszcza, że wiele z nich wiąże się z szaloną wyobraźnią grozy, która każe demonom i zjawom stawać nad krajobrazem i mieć nad nim władzę, jak owe potwory, demony i zoomorficzne diabły wypełniające niebo nad Gandawą w sangwinach Jamesa Ensora (chodzi tu o „olbrzymie widmo nadmiastowe” – „kobiety niewartej dziecka”). Obok „Dziada przydrożnego” – ta kobieta jest drugim filarem cmentarza. Jej obecność, jej wyłonienie się, odprowadzanie przez nią, pożegnanie, dalsza droga – stanowią elementy wizualne przekształcające topografię cmentarza w mitotopografię jakiegoś babilońskiego, prawie jak w ekspresjach Tadeusza Micińskiego, miasta-cmentarza, które staje się miastem zawieszonym, przeniesionym jako ciągły pochód posągów i ludzi w świetle księżyca i błysku gwiazd. Nie jest to tylko pochód – by tak rzec – wizualny. To przejście ma charakter muzycznej przestrzeni atonalnej, owego, jak to się mówi czasem rozwarcia partytury na nieskończoność, w której nie ma już tonalnego dźwięku, są natomiast jego echa i odbicia o charakterze pogłosów, przetworzeń, szumów, brzęków i długich, dalekich grzmotów. Z tych właśnie względów – ODPOCZYNEK 6 jest podobny w muzycznym rozwiązaniu do żałobnego rapsodu Norwida, poświęconego pamięci Bema, ale też do tonicznej organizacji brzmieniowo-przestrzennej *Dies Irae* Jana Kasprowicza; trzeba też koniecznie przypomnieć toniczność rapsodu Wyspiańskiego *Kazimierz Wielki* (przecina ją wielokrotnie pustymi stopami, oznaczanymi wielokrotną pauzą, albo przerywaną apokopami zdań).

W sensie fenomenologicznym, który ukonstytuowany być może jedynie na układzie parzystym rozpatrywanych zjawisk – trwałość, referencyjność, a także opisowość części zatytułowanych ODPOCZYNEK, jest związana z dynamiką, intensywnością i ekspresją części określanych jako DZIAŁANIE. Odpowiednikami tych pasm, jak je nazwałem, są filozoficzne określenia bytowania i bytu, *Seiende* i *Sein*. W przełożeniu na kompozycję muzyczną, ale jedynie w odniesieniu do takich form jak *requiem*, odpowiada to strukturze podróży, przechodzenia od stacji do stacji, w której wątek narracyjny utrzymywany jest w głównym melodycznym temacie fugi, zaś „zatrzymania” mają charakter responsorium, wyznania, solowej arii, inkantacji. Taką konstrukcję ma przede wszystkim *Das Deutsche Requiem* Brahmsa, w którego ostatniej części dochodzi do fuzji tematu inicjalnego (podróż przez stacje słowa o marności z Psalmów, z Listów św. Piotra, z Listów św. Pawła, z Księgi Kaznodziei Salomona) z nowym rozwibrowanym tematem z Apokalipsy, będącym zwieńczeniem wszystkich stacji i samej drogi. Tekst wykorzystany przez Brahmsa (tłum. Biblii Tysiąclecia, Ap 14: 13) brzmi następująco: *Błogosławieni są, którzy w Panu umierają już teraz. // Zaiste, mówi duch, niech odpoczną od swoich mozołów, bo idą wraz z nimi ich czyny*. Kompozycja utworu Brahmsa złożonego z następujących po sobie „narracji drogi” i „dramatów stacji”, zwieńczona zespalającą wszystko kodą muzyczną, odpowiada formie *Requiem* Wyspiańskiego. Trzeba też zaznaczyć, że wanitatywny i funeralny sztafaż cmentarza Wyspiańskiego wpisuje się w *dominium vanitatis* utworu Brahmsa, który w ogóle, choć zaczyna się od obietnicy szczęśliwego odpoczynku i błogosławieństwa tym, którzy się smucą (Ewangelia św. Mateusza 5: 4, Psalm 126: 5-6), zaraz wkracza w mroczny temat marności życia jako trawy, a raczej marności każdego ciała jako trawy (*Den alles Fleisch ist wie Gras*; kompilacja: 1 List św. Piotra 1: 24; List św. Jakuba 5: 7; 1 List św. Piotra 1: 25; Proroctwo Izajasza 35: 10). Centralnym momentem *Das Deutsches Requiem* Brahmsa jest jednak rozpoznanie śmierci jako drogi do nowego życia, jako zapowiedzi zmartwychwstania: „Oto ogłaszam wam tajemnicę: nie wszyscy

pomrzemy, lecz wszyscy będziemy odmienieni. W jednym momencie, w mgnieniu oka, na dźwięk ostatniej trąby – zabrzmi bowiem trąba – umarli powstaną nienaruszeni, a my będziemy odmienieni... Wtedy sprawdzą się słowa, które zostały napisane: Zwycięstwo pochłonęło śmierć. // Gdzież jest, o śmierci, twoje zwycięstwo? Gdzież jest, o śmierci, twój oścień?” (I List św. Pawła do Koryntian 15: 51-55 i List św. Pawła do Hebrajczyków 13: 14). Przekonanie o tym, że śmierć nie jest kresem, ale początkiem nowego istnienia i nowej pracy jest podstawowym wyznacznikiem ontologii twórczości Wyspiańskiego i jej początki właśnie w Requiem się zarysowały, by wybrzmieć w trzecim akcie *Powrotu Odyssa* pisanym w ostatnich miesiącach życia Artysty.

Odnosząc zasygnalizowane wyżej możliwości czytania *requiem* Brahmsa i Wyspiańskiego jako parzystego układu kompozycji do współczesnych metodologii analizy dzieła, jako projektu działań artystycznych, zaliczyłbym je do grupy *walking performances* (*walking-based arts*), upatrując ich istotę w przemieszczaniu się jako reprezentacji procesu myślenia³⁸. Często – przypomnijmy – nasze doświadczenia przekazywane w zwykłych formułach na temat związku chodzenia i myślenia o tym zdają się informować. Myśleć, a nawet pisać – chodząc. Tak zdaje się tworzył Wyspiański. Chodzenie jest niezbędne do tworzenia projektu, a zarazem jest ono konkretnym spektaklem, owym *pedestrian performance*, o którym pisał Kristof J. Darby³⁹. Nie było więc bezprzedmiotowe odwołanie do Rousseau, do jego *Marzeń samotnego wędrowca*⁴⁰,

³⁸ Zob. P. Smith, *Walking-Based Arts: A Resource for the Guided Tour?*, w: „Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism”, 2013, vol. 13, nr 2, p. 103–114.

³⁹ K. J. Darby, *Pedestrian Performance: A Muppet Journey*, University of Exeter, 2012.

⁴⁰ Zakład Narodowy im. Ossolińskich, przekład E. Rządowska, Wrocław 1983.

w których spacer rozumiany jest jako kontemplacja ludzkiego losu i medytacja o różnych aspektach ludzkiego życia, również, a może przede wszystkim, o śmierci. Istotą takich spacerów – dla Rousseau i dla Wyspiańskiego – nie jest opisanie myśli wynikającej ze stanu samotności, lecz wyrażenie stanu świadomości tej samotności⁴¹. Taki spacer nie jest tym, czym znany z tekstów Baudelaire’a i analizowany przez Waltera Benjaminia *flâneur*, który doświadcza miejsc odwiedzanych, miejsc samotnych spacerów jako przestrzeni teatralnej. U Wyspiańskiego jest odwrotnie: z doświadczenia egzystencji w czasie spaceru może rodzić się wizja teatru. *Flâneur*, powiada Zbigniew Bauman, skupia się na doznaniach wzrokowych⁴². Wyspiański zaś skupia się nie tyle na tym, czego słucha, ile na tym, co jest słyszane i potem ogląda to, co najpierw usłyszał. Chodzi tu być może o to, co Mateusz Chaberski nazywa „doświadczeniem (syn)estetycznym”⁴³ – ale tak ujętym, że chodzi w nim o takie rozumienie doświadczenia widzenia, które jest skutkiem (następstwem) słyszenia. Sądzę bowiem, że wyobraźnia Wyspiańskiego ma w swej podstawie właśnie słyszenie.

⁴¹ Zob. B. Baczeko, *Kształty wolności*, w: J. J. Rousseau, *Przechadzki samotnego marzyciela*, dz. cyt., s. 11.

⁴² Z. Bauman, *Estetyka ponowoczesna*, Warszawa 1996, s. 227.

⁴³ M. Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*, Kraków 2015.



Profesor Włodzimierz Szturc



Zapraszamy na

PRELEKCJE MISTRZÓW

na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku

21 października 2021

o 11:30

prelekcję

FONOSFERA TEKSTÓW

STANISŁAWA WYSPIANSKIEGO.

BRZMIENIE JAKO ŹRÓDŁO ISTNIENIA

wygłosi

Professor dr hab.

Włodzimierz

SZTURC

Uniwersytet Jagielloński / Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie

transmisja prelekcji: [blackboard](#)

www.filologia.uwb.edu.pl

 Wydział
Filologiczny
UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU

Plakat informujący o prelekcji Prof. W. Szturca

PRELEKCJA

Profesora

Włodzimierza Szturca

21 października 2021 roku o godzinie 11:30 na Wydziale Filologicznym UwB Profesor Włodzimierz Szturc wygłosił prelekcję zatytułowaną *Fonosfera tekstów Stanisława Wyspiańskiego. Brzmienie jako źródło istnienia*.

Profesor W. Szturc jest historykiem literatury i teatrologiem, profesorem na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz wykładowcą w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Wykładał również na Uniwersytecie w Grenoble we Francji. Od ponad 30 lat współpracuje z polonistyką białostocką, uczestnicząc w większości organizowanych w UwB konferencji naukowych, w grantach naukowych, recenzując monografie naukowe, głosząc wykłady gościnne, a także wspierając inicjatywy naukowo-kulturalne studentów zrzeszonych w kołach naukowych Wydziału Filologicznego. W Białymstoku w roku 2015 w serii Białostocka Kolekcja Filologiczna ukazał się zbiór dramatów W. Szturca zatytułowany *Trauma*. Utwory dramatyczne Szturca były wystawiane na scenach teatrów polskich przez m.in. Annę Augustynowicz.

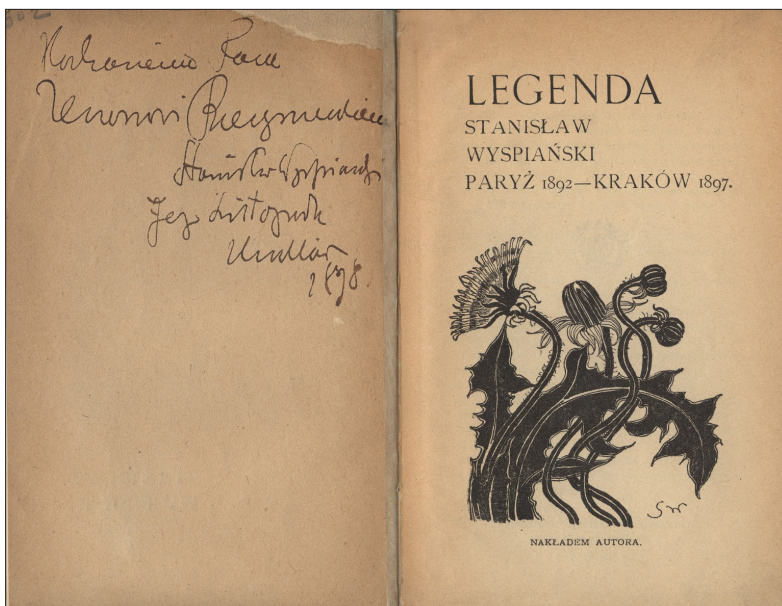
Profesor Włodzimierz Szturc jest wybitnym historykiem literatury, specjalizującym się w twórczości C. K. Norwida, J. Słowackiego, J. W. Goethego (*Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, 2001; „*Faust*” Goethego. *Ku antropologii romantycznej*, 1997) i innych pisarzy okresu romantyzmu. Jego studia o dramacie romantycznym (*Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku; O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*) stały się ważnym punktem odniesienia dla historyków badających problemy dramatu romantycznego. Jest autorem licznych prac poświęconych ironii, poczynając od klasycznej już rozprawy *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka* (1992), przez *Osiem szkiców o ironii* (1994), aż po fundamentalne dzieło *Eironeia* (2018), w których to książkach uczony systematycznie zgłębia jeden z najważniejszych tematów literackich, filozoficznych i kulturowych. Uczony jest znanym komparatystą, o szerokich zainteresowaniach, interpretatorem wyobraźni poetów antycznych, romantycznych, modernistycznych i współczesnych. Badania zamieścił w cyklu, którego motywem przewodnim jest przestrzeń wrażliwości (*Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, 2002; *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętności*, 2011; *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, 2015). Profesor Szturc jest ponadto antropologiem kultury, teatrologiem, badaczem źródeł teatru (*Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto*, 2013; *Genetyka widowiska. Człowiek – maska – rytuał – widowisko*, 2017).

W trwającej od niemal roku pandemii wykład był przekładany z nadzieją, że uda się go zorganizować stacjonarnie. Ostatecznie organizatorzy uznali, że prelekcja odbędzie się w formie hybrydowej, z wykorzystaniem platformy umożliwiającej transmisję wydarzenia. W auli im. Prof. M. R. Mayenowej zebrali się studenci i wykładowcy polonistyki oraz przedstawiciele innych kierunków filologicznych, którzy mogli wysłuchać prelekcji w formie bezpośredniej. Prelegenta i uczestników w imieniu Organizatorów powitał dr hab. Krzysztof Korotkich, prof. UwB, który poprowadził spotkanie, łącząc się przez Internet. Dzięki transmisji

w wydarzeniu udział wzięło ponad stu słuchaczy, wśród których byli uczniowie i nauczyciele szkół średnich oraz studenci i wykładowcy innych uczelni, w tym też ze slawistyki Uniwersytetu Wiedeńskiego.

Prelekcja Profesora W. Szturca spotkała się z wielkim zainteresowaniem słuchaczy, m.in. studentów II roku polonistyki. Po wykładzie uczestnicy zadawali prelegentowi pytania (m.in. studenci: Karol Zimnoch, Kamil Szoda), co z czasem przekształciło się w żywą, interesującą rozmowę, w którą zaangażowali się zgromadzeni w auli oraz słuchacze korzystający z transmisji.

W tym samym dniu Studencie Koło Naukowe „Klub Humanistów” zorganizowało dla uczniów szkół średnich Konkurs Recytatorski im. Poetów Polskich poświęcony poezji C. K. Norwida. Jurorem w tym konkursie był Prof. W. Szturc.



Legenda, debiut literacki St. Wyspiańskiego wydany nakładem autora w kwietniu 1898 r. Źródło: polona.pl

WŁODZIMIERZ SZTURC

Włodzimierz Szturc urodził się w 1959 roku w Wiśle, z którą jest wciąż związany i w której spędza każdy wolny czas. Na stałe mieszka w Krakowie. Włodzimierz Szturc wykłada w Uniwersytecie Jagiellońskim (Katedra Teatru i Dramatu) i w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Jest historykiem teatru i dramatu, znawcą literatury XIX wieku, badaczem kultur starożytnych i rytuałów, które są przedmiotem jego wykładów z antropologii kulturowej i mitoznawstwa porównawczego. W centrum jego refleksji znajduje się twórczość Norwida, Słowackiego, Wyspiańskiego i Becketta.

Ojciec, Gustaw, pracował jako księgowy, a z zamiłowania był skrzypkiem samoukiem i potrafił grać na każdym instrumencie. Matka, Hermina, była administracyjnym pracownikiem tartaku. Szkołę podstawową i liceum ogólnokształcące, w klasie o profilu matematycznym, ukończył w Wiśle. Tam też uczęszczał do podstawowej szkoły muzycznej – filii Cieszyńskiej Szkoły Muzycznej – w której uczył się przez trzy lata w klasie akordeonu. Już w trzeciej klasie liceum został finalistą Ogólnopolskiej Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Wszechstronnie uzdolniony marzył o studiach na Politechnice Gliwickiej, chciał zostać chemikiem. Jednak zainteresowanie teatrem zwyciężyło i w 1977 roku rozpoczął w Krakowie studia teatrologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1979 studiował także indywidualnie pod kierunkiem prof.

Marii Żmigrodzkiej. Pracę magisterską *Ewolucja idei kosmosu w twórczości Słowackiego* napisał w 1981 i od razu po ukończeniu studiów zatrudniony został w Zakładzie Teatru Instytutu Polonistyki UJ. Studiował ponadto filozofię i uczęszczał na zajęcia z historii sztuki.

Od 1980 roku Szturc był recenzentem teatralnym „Echa Krakowa”, z redakcji którego wyrzucono go po 13 grudnia 1981 ze względu na poglądy polityczne. W latach stanu wojennego zajmował się pracami edytorskimi w podziemiu, pisywał artykuły do „Robotnika” (pod pseudonimem WSW), wiersze, trochę malował.

W 1989 obronił pracę doktorską, w której zajął się zagadnieniem historii ironii, po raz pierwszy opracowanym w Polsce. W wyniku tych badań powstały książki: *Ironia romantyczna* (1992) i *Osiem szkiców o ironii* (1994). Od 1995 pracował jako adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Literackiej UJ i wykładowca PWST w Krakowie. W 1997 wydał zarys literatury polskiej po angielsku *The short history of Polish literature*.

Habilitował się w 1999 roku nowatorską, chyba jedyną wówczas w Europie książką na temat teorii dramatu romantycznego: *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku. Jego Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie* (2001), w której ukazał zmiany w sposobie interpretacji i widzeniu cywilizacji antycznych w XIX wieku, przyniosła mu tytuł profesora, który otrzymał w 2002 roku. Równoległe z pracą naukową prowadzi działalność teatralną. Wykłada na uniwersytetach w Paryżu, Tours, Grenoble, Berlinie, Giessen, Gandawie, w norweskim Bergen i w Atenach.

W maju 1991 wraz z Julesem van Houtte, prezesem Fundacji Frans Roggen, zrealizował w Teatrze Groteska w Krakowie przetłumaczoną przez siebie sztukę Michaela de Ghelderode *Słońce zachodzi*. Gdy jesienią tego roku rozpoczął pracę jako wykładowca literatury i kultury polskiej

w Instytut des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) w Paryżu, założył tam z kilkoma znajomymi, już wcześniej związanymi z amatorskim ruchem teatralnym i swoimi studentami, grupę teatralną Théâtre de l'Avenir-bemoll. W 1992 wystawili *Trzy siostry* Czechowa, koncentrując się głównie na akcie III – stosunku ludzi do tragedii innych. „Było to związane - jak wspomina sam twórca - z sytuacją w ówczesnej Jugosławii, postawą Zachodu, jak Olga wypróżniającego szafy i śmietniki, by pomóc charytatywnie innym”. Spektakl pokazany został kilka razy w Instytucie Polskim w Paryżu i, na zaproszenie Julesa van Houtte, w Teatrze Backstage w Gandawie (maj 1992). Prasa pisała o spektaklu jako o wielkim sukcesie, jednak, mimo to, zespół się rozpadł. Pracując w Paryżu, Szturc często wyjeżdżał do Belgii, gdzie realizował kolejne sztuki, na przykład: *Cztery twarze człowieka*, oparte na czterech sztukach Moliera (*Mieszczanin szlachcicem*, *Skąpiec*, *Chory z urojenia*, *Świętoszek*). Był to, jak mówi sam inscenizator „monolog starców” Harpagona, Orgona, Jourdaina i Aragona. „To był Molier tragiczny, bo wydobyłem okropność oraz prawo starego człowieka do kochania tego, co miał za życia”. Spektakl grany był w Teatrze Backstage i Teater Sabbatini w Brugii (1994). Po powrocie Szturca do Polski, w 1995 roku w Teatrze Współczesnym w Szczecinie odbyła się prapremiera jego sztuki *Magnifikat*.

W roku 1997 został zaproszony przez Uniwersytet w Tours jako profesor literatur porównawczych. Wykładał tam do 1999, także porównawczą historię teatru, koncentrując się na zwłaszcza na teatrze starożytnym. Poznał wówczas utalentowaną artystkę Charlotte Lafont i postanowił reaktywować Théâtre de l'Avenir-bemoll. Wraz z nią przygotował spektakl *Szeptacq*, na który złożyły się dwie sztuki Samuela Becketta *Kołysanka* i *Ohio Impromptus*. Grali razem Szturc i Lafont. Przedstawienie prezentowali w „Café Blues Jeans” w Tours, w piwnicy pełnej śmieci i beczek po piwie. Spektakl pokazano osiemnaście razy we Francji, a potem na Festiwalu „Na Granicy” w Cieszynie, gdzie został bardzo dobrze przyjęty. W 1998 przygotowali jeszcze sceniczną adaptację – ostatnią

scenę z *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, graną w obskurnej, podwórzowej przestrzeni knajpy „Chez Pascal” w Tours. Po premierze oskarżono Szturca o założenie sekty i zakazano dalszych wystawień, a scenariusz skonfiskowała policja. Tak relacjonuje to autor: „Całość oparta była na prawosławnym przejściu od Wielkiego Piątku do Zmartwychwstania, a w ostatniej scenie, podglądanej przez okna tej rupieciarni, gdzie leżał trup, Nastazja była razem z łóżkiem, na którym leżała, podniesiona, jako Chrystus ukrzyżowany, przy biciu cerkiewnych dzwonów. Kobiecte elevatio crucis bez zmartwychwstania. Publika wypchnięta za pomocą odoru wody Żdanowa (chlorem śmierdzieć zaczęło), muzyka na prymitywnych instrumentach wraz z chórem gregoriańskim, potem policja i oskarżenie mnie o założenie sekty, bo pojawiły się przed tą mordownią wielkie feretrony z malowanymi przez nas ikonami”. W sumie, w Polsce i za granicą, Włodzimierz Szturc opublikował ponad sto dwadzieścia artykułów, esejów i recenzji, wystawił około dziesięciu spektakli teatralnych. Jest autorem 15 książek z dziedziny literatury, mitoznawstwa i teatru oraz wielu artykułów z tych dziedzin. Opublikował autorskie dramaty, zebrane w tomie *Trauma* (Białystok 2015).

/na podstawie: <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1187/wlodzimierz-szturc/>

LECTURE BY PROFESSOR WŁODZIMIERZ SZTURC, *THE PHONOSPHERE OF STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S TEXTS. SOUND AS THE SOURCE OF EXISTENCE*, SCIENTIFIC AND LITERARY SERIES "LECTURES OF THE MASTERS", ED. KRZYSZTOF KOROTKICH, JAROSŁAW ŁAWSKI, T. 27, EDITED BY KRZYSZTOF KOROTKICH, FACULTY OF PHILOLOGY OF THE UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK, BIAŁYSTOK 2022

Summary

On October 21, 2021 at 11:30 at the Faculty of Philology of the University of Białystok, Professor Włodzimierz Szturc gave a lecture entitled *The phonosphere of Stanisław Wyspiański's texts. Sound as the source of existence*. Professor W. Szturc is a historian of literature and theatrologist, a professor at the Jagiellonian University and a lecturer at the Stanisław Wyspiański Academy of Theater Arts in Krakow. He also lectured at the University of Grenoble in France. For over 30 years, he has been cooperating with Białystok's Polish studies, participating in most of the scientific conferences organized at the University of Białystok, in scientific grants, reviewing scientific monographs, giving guest lectures, as well as supporting scientific and cultural initiatives of students associated in scientific circles of the Faculty of Philology. In 2015 in Białystok a collection of dramas by Szturc entitled *Trauma* was published in the Białystok Philological Collection Series. Szturc's dramatic works were staged on the stages of Polish theaters by, among others, Anna Augustynowicz.

Professor Włodzimierz Szturc is an outstanding historian of literature, specializing in the works of C. K. Norwid, J. Słowacki, J. W. Goethe (*Archaeology of Imagination. Studies on Słowacki and Norwid*, 2001; *Goethe's Faust. Towards Romantic Anthropology*, 1997) and other writers of the

Romantic period. His studies on Romantic drama (*The Theory of Romantic Drama in 19th-Century Europe; On the Revolutions of the Romantic Spheres. Studies on Ideas and Imagination*) became an important point of reference for historians studying the problems of Romantic drama. He is the author of numerous works devoted to irony, starting with the already classic dissertation *Romantic Irony. Concept, Limits and Poetics* (1992), through *Eight Essays on Irony* (1994), to the fundamental work *Eironeia* (2018), in which the scholar systematically explores one of the most important literary, philosophical and cultural themes. The scholar is a well-known comparatist with wide interests, an interpreter of the imagination of ancient, romantic, modernist and contemporary poets. He included his research in a series whose leitmotif is the space of sensitivity (*My Spaces. Sketches on Human Sensitivity*, 2002; *New Spaces. Sketches on Passion*, 2011; *Painful Spaces. Studies on the Rhythms of Death*, 2015). Professor Szturc is also a cultural anthropologist, teatrologist, researcher of the sources of theater (*Ritual Sources of Theatre. Ritual – Mask – Feast*, 2013; *Genetics of the Spectacle. Man – Mask – Ritual – Spectacle*, 2017). In COVID-19 pandemic that has been going on for almost a year, the lecture was postponed in the hope that it could be organised stationary. Eventually, the organizers decided that the lecture would be held in a hybrid form, using a platform that would enable the broadcast of the event. In the hall of Prof. M. R. Mayenowa students and lecturers of Polish philology and representatives of other philological faculties gathered to listen to lectures in a direct form. The speaker and participants on behalf of the Organizers were welcomed by prof. Krzysztof Korotkich, who led the meeting via the Internet. Thanks to the broadcast, the event was attended by over hundred listeners, including high school students and teachers as well as students and lecturers from other universities, including Slavic studies at the University of Vienna. Professor W. Szturc's lecture aroused great interest among the audience, especially second-year students of Polish studies. After the lecture, the participants asked questions to the speaker (including students: Karol Zimnoch, Kamil Szoda), which over

time turned into a lively, interesting conversation, in which the audience gathered in the auditorium and the listeners using the broadcast got involved. On the same day students from the Scientific Circle “Humanities Club” organized a Polish Poets’ Recitation Competition for secondary school students dedicated to the poetry of C. K. Norwid. Prof. W. Szturc was in the jury in this competition.

przełożył Dariusz Piechota



Prof. Włodzimierz Szturc i Prof. Krzysztof Korotkich na spotkaniu poświęconym dyskusji o dramatach autora *Traumy* w Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 na Uniwersytecie Warszawskim, 2016 rok.

LA CONFERENCE DU PROFESSEUR WŁODZIMIERZ SZTURC
«LA PHONOSPHERE DES TEXTES DE STANISŁAW WYSPIAŃSKI. LE SON
COMME SOURCE DE L'EXISTENCE», SÉRIE SCIENTIFIQUE ET LITTÉRAIRE
«CONFÉRENCES DES MAÎTRES», ÉD. KRZYSZTOF KOROTKICH,
JAROSŁAW ŁAWSKI, T. 27, ÉDITÉ PAR KRZYSZTOF KOROTKICH, FACULTÉ
DE PHILOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE BIAŁYSTOK, BIAŁYSTOK 2022

Résumé

Le 21 octobre 2021 à 11h30, à la Faculté Philologique de l'Université de Białystok, le Professeur Włodzimierz Szturc a donné une conférence intitulée «La phonosphère des textes de Stanisław Wyspiański. Le son comme source de l'existence».

Le Professeur W. Szturc est historien de littérature et théâtrologue, professeur à l'Université Jagellonne et maître de conférences à l'Académie des Arts du théâtre Stanisław Wyspiański [Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego] à Cracovie. Il a donné des cours également à l'Université de Grenoble en France. Depuis plus de 30 ans, il collabore avec la section des études polonaises de Białystok: il participe à la plupart des colloques scientifiques organisés par l'Université de Białystok, reçoit des bourses, écrit des recensions de monographies scientifiques, donne des cours magistraux en tant que professeur visiteur et soutient les initiatives scientifiques et culturelles des étudiants groupés dans les cercles de recherches de la Faculté Philologique. En 2015, dans la série *Białostocka Kolekcja Filologiczna* [Collection philologique de Białystok], sous le titre *Trauma* [Traumatisme, Traumatismes], ont paru ses œuvres théâtrales. Les pièces dramatiques de Włodzimierz Szturc ont été réalisées sur les scènes polonaises entre autres par Anna Augustynowicz.

Le Professeur W. Szturc est un grand historien de la littérature se spécialisant dans l'œuvre de C. K. Norwid, J. Słowacki, J. W. Goethe (*Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie* [Une Archéologie de l'imagination. Études sur Norwid et Słowacki], 2001; „Faust” Goethego. *Ku antropologii romantycznej* [Le «Faust» de Goethe. Vers une anthropologie romantique], 1997) ainsi que d'autres écrivains de la période romantique. Ses études sur le drame romantique (*Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku* [La Théorie du drame romantique en Europe]; *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni* [Des rotations des sphères romantiques. Études sur les idées et l'imagination]) sont devenues des références importantes pour les historiens menant leur recherche sur la problématique du drame romantique. Il est auteur de nombreux ouvrages consacrés à l'ironie, à commencer par l'étude désormais classique *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka* [L'ironie romantique. La notion, ses limites et sa poétique] (1992), en passant par *Osiem szkiców o ironii* [Huit esquisses sur l'ironie] (1994) et en finissant par l'opus fondamental *Eironeia* (2018). Dans ces publications, le Maître discute méthodiquement l'un des thèmes les plus importants de la littérature, de la philosophie, de la culture. Le Professeur est un comparatiste reconnu, ses intérêts sont variés. Il est interprète de l'imagination des poètes antiques, romantiques, modernistes et contemporains. Il a inclus le résultat de ses recherches dans un cycle dont le motif principal est l'espace de la sensibilité (*Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej* [Mes espaces. Esquisses sur la sensibilité humaine], 2002; *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętności* [Nouveaux espaces. Esquisses sur la passion], 2011; *Dotkliwie przestrzenie. Studia o rytmach śmierci* [Espaces du chagrin. Études sur les rythmes de la mort], 2015). En outre de cela, le Professeur W. Szturc est anthropologue de la culture, théâtrologue, chercheur de sources du théâtre (*Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto* [Les Sources rituelles du théâtre. Rite – masque – fête], 2013; *Genetyka widowiska. Człowiek – maska – rytuał – widowisko* [La Génétique du spectacle. Homme – masque – rite – spectacle], 2017).

En raison de la pandémie en place depuis presque un an, la conférence avait été remise dans l'espoir de pouvoir l'organiser sur site. Les organisateurs ont finalement décidé que l'événement se déroulerait de manière hybride, avec l'utilisation d'une plateforme de visioconférence. Les étudiants, les enseignants des études polonaises et les représentants d'autres départements philologiques qui pouvaient assister à la conférence se sont rassemblés dans l'auditoire M. R. Mayenowa. L'intervenant et le public ont été accueillis au nom des organisateurs par le Professeur de l'Université de Białystok Krzysztof Korotkich qui présidait la séance à distance. Grâce à la transmission, plus de cent auditeurs ont pu assister à la conférence, dont des élèves et enseignants de lycée ainsi que des étudiants d'autres Universités, y compris ceux du département des études slaves à l'Université de Vienne.

La conférence du Professeur W. Szturc a été accueillie avec un grand intérêt par le public, notamment par les étudiants en deuxième année des études polonaises. Après la communication, les participants ont posé des questions à l'intervenant (entre autres Karol Zimnoch, Kamil Szoda), ce qui, parfois, évoluait vers une discussion intéressante et vive, engageant les auditeurs rassemblés sur place ainsi que ceux connectés à distance.

Le même jour, Le Cercle scientifique «Le Club des Humanistes», animé par les étudiants, a organisé un concours de récitation pour les lycées. Le concours a été placé sous les auspices des poètes polonais et consacré à la poésie de C. K. Norwid. Le Professeur Włodzimierz Szturc a été membre du jury.

przełożył Jan Kaznowski

Spis treści

Włodzimierz Szturc <i>Fonosfera tekstów Stanisława Wyspiańskiego.</i> <i>Brzmienie jako źródło istnienia</i>	7
Krzysztof Korotkich <i>Prelekcja Profesora Włodzimierza Szturca</i>	45
Włodzimierz Szturc – biogram	49
Summary	53
Résumé	57

Tomiki wydane w Serii Naukowo-Literackiej „Prelekcje Mistrzów”

- I. Wojciech Kass, *Światło jaśnie gość*, red. Z. Fałtynowicz, Białystok 2017.
- II. Magdalena Popiel, „*Artysta jest obecny*”. *Problem tożsamości artysty nowoczesnego i ponowoczesnego*, red. J. Ławski, Białystok 2018.
- III. Anna Legeżyńska, *Jasny dialog z mrocznymi siłami. Opowieść o Julii Hartwig*, red. J. Ławski, Białystok 2018.
- IV. Andrzej Strumiłło, *O Władysławie Strzemińskim. Wykład*, red. M. Rogala, Białystok 2018.
- V. Julian Maślanka, *Wspomnienie o Ryszardzie Kazimierzu Lewańskim. W setną rocznicę urodzin*, red. K. Rutkowski, Białystok 2018.
- VI. Lucjan Suchanek, *Aleksander Solżenicyn. Emigracja. Emigrantologia*, red. K. Korotkich, Białystok 2019.
- VII. Teresa Kostkiewiczowa, *Pod znakiem Klio. Pamięć zbiorowa w polskiej poezji drugiej połowy XVIII wieku*, red. Ł. Zabiński, Białystok 2019.
- VIII. Larisa Ratsiburskaia, *Nowe procesy w słowotwórstwie języka rosyjskiego*, red. A. Romanik, Białystok 2019.
- IX. Stanisław Dubisz, *Periodyzacja rozwoju polszczyzny, a w szczególności jej dziejów najnowszych (1939–2019)*, red. U. Sokólska, Białystok 2019.
- X. Maria Kalinowska, *Grecka podróż Zbigniewa Herberta – z Juliuszem Słowackim w tle?*, red. K. Korotkich, Białystok 2019.
- XI. Elżbieta Muskat-Tabakowska, *Tłumacz (literatury) i gramatyka – śmieczy, tumani, czy przestrasza?*, red. D. Karczewski, Białystok 2019.
- XII. Antoni Libera, *Radykalny sceptycyzm*, red. K. Korotkich, Białystok 2020.
- XIII. Józef Olejniczak, *Lęki jestem’u*, red. K. Korotkich, Białystok 2020.
- XIV. Jarosław Mikołajewski, *Lojalność poety i tłumacza*, red. J. Ławski, Białystok 2020.

- XV.** Marek Zagańczyk, *O pisaniu podróży*, red. J. Ławski, Białystok 2020.
- XVI.** Kamila Budrowska, *2020: o roku ów! Literatura i kryzysy*, red. J. Ławski, Białystok 2020.
- XVII.** Margreta Grigorova, *Polsko-bułgarskie relacje historyczno-kulturowe do 1918 roku. Wybrane aspekty*, red. J. Ławski, Białystok 2021
- XVIII.** Małgorzata Czermińska, *Peryferie jako wartość w najnowszym reportażu i eseistyce polskiej*, red. A. Janicka, Białystok 2021.
- XIX.** Maciej Urbanowski, *Od Żeromskiego do Helaka – doświadczenie wojny polsko-bolszewickiej w literaturze polskiej*, red. V. Wejs-Milewska, Białystok 2021.
- XX.** Alina Kowalczykowa, *To życie jest tak wspaniałe. Z profesor Aliną Kowalczykową rozmawia Anna Janicka*, red. A. Janicka, Białystok 2021.
- XXI.** Halina Krukowska, *Człowiek to przepaść, której nie można zasypać. Z Profesor Haliną Krukowską rozmawiał Łukasz Zabielski*, red. Ł. Zabielski, Białystok 2021.
- XXII.** Marek Wilczyński, *Romantyzm polski i amerykański w perspektywie porównawczej*, red. J. Ławski, Białystok 2022.
- XXIII.** Joel J. Janicki, *Keats i Kościuszko. Kultura radykalizmu / Keats and Kosciuszko. The Culture of Radicalism*, red. A. Janicka, Białystok 2022.
- XXIV.** Alina Nowicka-Jeżowa, *Szlakiem czarnoleskiego poety i wędrownych Muz*, red. J. Ławski, Białystok 2022.
- XXV.** Włodzimierz Bolecki, „Szewczyk” *Bolesława Leśmiana (motyw literacki jako tekst kultury)*, red. J. Ławski, V. Wejs-Milewska, Białystok 2022.
- XXVI.** Elżbieta Sikora, „*Madame Curie*”. *Laboratorium opery*, red. A. Włoczewska, Białystok 2022.
- XXVII.** Włodzimierz Szturc, *Fonofera tekstów Stanisława Wyspiańskiego. Brzmienie jako źródło istnienia*, red. K. Korotkich, Białystok 2022.

