

Jadwiga Gracla

Słowiański paradoks - spełniona utopia : (o dramatach Aleksandra Błoka "Król na placu" i Stanisława Wyspiańskiego "Wesele")

Acta Polono-Ruthenica 7, 33-43

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jadwida Gracla
Instytut Filologii Słowiańskiej
Uniwersytet Śląski

**Słowiański paradoks – spełniona utopia
(O dramatach Aleksandra Błoka *Król na placu*
i Stanisława Wyspiańskiego *Wesele*)**

W historii literatury niektóre okresy zapisują się jako niezwykle burzliwy czas przewartościowań wynikających nie tyle z tradycyjnego i uświęconego regułą przeciwieństw sporu rozumu z uczuciem, ile z niesamowitego wręcz fermentu powstającego w środowiskach twórczych. Do takich epok niewątpliwie należy przełom XIX i XX wieku, kiedy to niespotykane żywe spory i polemiki ludzi sztuki doprowadziły do powstania wzajemnie zwalczających się prądów artystycznych. Czas ten wydaje się niezwykle ważny z innego jeszcze powodu. Nowatorskie tendencje zrodziły długo oczekiwany powiew świeżości, który wtargnął również do przybytku do tej pory nie reformowanego i skostniałego od czasów baroku, a mianowicie do teatru. Pojawiające się w tym czasie koncepcje dotyczyły wszystkich aspektów jego egzystencji: od formy zewnętrznej i architektonicznej, do najbardziej intymnych zakamarków spektaklu, do jego wewnętrznej struktury. Jednym z najbardziej istotnych elementów samego spektaklu jest aktor – człowiek uważany do czasów Wielkiej Reformy Teatru (a pod taką nazwą zapamiętała owe czasy wraz z ich różnorodnością koncepcji teatralnych historia)¹ za najważniejszego i jedyne artystę teatru.

Takie pojmowanie roli aktora, powtórzmy – jedyne prawdziwego twórcy i artysty teatru – musiało wzbudzić wśród Reformatorów (w większości reżyserów bądź teoretyków teatru) zrozumiałe sprzeciw. Dla nich aktor stał się jednym z wielu tworzyw teatralnych. Najdobitniej owo przewartościowanie wyrażają popularne na przełomie wieków słowa:

¹ Zjawisko Wielkiej Reformy w Europie dokładnie omawia K. Braun, *Wielka Reforma Teatru. Ludzie–idee–zdarzenia*, Wrocław 1980.

„Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być fragmentem całości, tak jak kolor czerwony w obrazie, jak ton cis w utworze muzycznym”.²

Degradacja pozycji aktora, mniej lub bardziej akcentowana w pracach wielkich Reformatorów, musiała doprowadzić do powstania idei, koncepcji czy też rozwiązań technicznych, które mogłyby przejąć funkcje aktora. Najbardziej skrajną ich postacią stała się teoria tzw. nadmarionety zaproponowana przez Ojca Wielkiej Reformy Edwarda Gordona Craiga.³

Zgodnie z przyjętymi przez niego założeniami, na scenie zamiast żywego, poddanego emocjom i wpływowi chwili, ograniczonego własnymi możliwościami fizycznymi aktora – człowieka miała pojawić się nieożywiona, mechaniczna lalka, kukła – nadmarioneta. Do takiej zamiany nigdy jednak nie doszło. Być może na szczęście dla samego teatru, który dzięki obecności w nim aktorów ciągle pozostawał zmieniającym się i żywym miejscem. Naśladowcy i kontynuatorzy idei prekursora Reformy, a do takich niewątpliwie należał chociażby najbardziej znany rosyjski reżyser tego czasu Wsiewołod Meyerhold, złagodzili swoje podejście do aktora, nie wypraszały go już z teatru, lecz starali się uczynić z niego powolne narzędzie reżysera.

Próżno więc szukać w teatrze namacalnych dowodów istnienia nadmarionety. Postulat jej wprowadzenia na scenę bardzo szybko zweryfikowała przecież praktyka teatralna. Paradoksalnie jednak nie wszyscy idąc tropem samego twórcy odrzucili tę koncepcję. Ślad jej istnienia pozostał w przeznaczonym dla sceny owych czasów dramacie. Ożywienie i entuzjazm ludzi sztuki, o którym wspominaliśmy na początku naszych rozważań, zaowocował niezwykle silnymi związkami dramaturgii z odradzającym się po latach zastoju teatrem. Zawdzięczać to należy dramaturgom nowatorom, którzy potrafili trafnie odczuć i twórczo zinterpretować zarówno potrzeby samej sceny, jak i dotyczące jej reformatorskie idee. W dramaturgii omawianego okresu wyraźnie jak nigdy dotąd odzwierciedliło się teatralne przeznaczenie dramatu, którego rozbudowany tekst poboczny krył w sobie wizję nowatorskiego spektaklu.

Do dramaturgów, którzy potrafili znaleźć swoje miejsce w nurcie przemian teatru, dostosować swoje utwory do na wskroś nowoczesnych

² S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 278.

³ Na temat roli i znaczenia Craiga w procesie reformowania teatru zob. szerzej H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, t. 9, Salsburg 1970, s. 419–491.

koncepcji reżyserskich, niewątpliwie należeli Aleksander Błok i Stanisław Wyspiański. W pamiętnikach pierwszego z nich co prawda próżno szukać wzmianki o Polaku, jednak nie wyklucza to swoistego pokrewieństwa twórczego, podobnego odczuwania potrzeby zmian, podobnej wreszcie wrażliwości i rozumienia otaczającego ich świata. Wydaje się, że w podobny właśnie sposób zinterpretowali oni kontrowersyjną dla wszystkich ludzi sztuki nadmarionetę. Właśnie w ich utworach – *Królu na placu* Błoka i *Weselu* Wyspiańskiego – napotykaemy próby ubrania idei Craiga w konkretną postać.

Oczywiście sztuki te nie odzwierciedlają dyskusji o słuszności czy też szkodliwości owej koncepcji. Dyskusja taka toczyła się poza literaturą, wśród reżyserów i aktorów, na łamach licznie w owych czasach wychodzących czasopism. W postaciach stworzonych przez obydwu dramaturgów uderza nie tyle fakt wykorzystania samej koncepcji Anglika, którego posłuchali jedynie Słowianie – bo, co paradoksalne, jedynie u nich odnajdziemy postać, którą nazwać można nadmarionetą – ile sposób, w jaki zostały jej nadane określone znaczenia. Sztuki Błoka i Wyspiańskiego należą, co nie powinno podlegać żadnej dyskusji, do kategorii dramatów wizjonerskich, splecionych na równi ze słów i pozasłownych twórczyw, i to one właśnie stają się nośnikami znaczeń utworu.

Powstanie dramatu kładącego szczególny nacisk na tworzywa pozasłowne koresponduje zarówno z teorią Wagnera⁴ (uważanego za inspiratora idei Wielkiej Reformy), jak i samych Reformatorów. Wszyscy oni dostrzegali konieczność pojmowania sztuki (w tym również sztuki teatru) jako utworu złożonego, powstałego przy udziale różnorodnych, funkcjonujących w różnych dziedzinach kultury materiałów. Dlatego też, co należy dobitnie zaakcentować, tak ważnym faktem było stworzenie dramatu, w którym wzajemnie uzupełniają się tworzywa charakterystyczne dla wielu dziedzin sztuki.

Rzecz jasna dramat taki wymaga od badacza uważnego pochylenia się właśnie nad owymi tworzywami pozasłownymi, a co za tym idzie – odstąpienia od śledzenia jedynie kwestii wypowiedzianych przez bohaterów sztuki (oraz poświęcania marginalnej uwagi tekstowi pobocznemu) na korzyść dogłębnej analizy zakodowanej w utworze wizji teatralnej. Jednym z jej składników – w przypadku przywołanych na wstępie naszych rozważań dramatów – jest właśnie owa nadmarioneta. I chociaż jej

⁴ O roli Wagnera w rozwoju teatru zob. K. Braun, op. cit., s. 266.

wykorzystanie samo w sobie stanowić może jedynie kruchą podstawę do rozpoczęcia dyskusji o związkach dwóch dramatów należących do różnych narodów, to bezsprzecznie uprawnia do dalszych poszukiwań. Działanie takie jest tym bardziej uprawnione, że, jak już wspomnieliśmy, jedynie w tych dwóch dramatach – *Królu na placu* i *Weselu* – odnaleźć można ślady koncepcji nadmarionety. Wydaje się jednak, że czynnikiem całkowicie usprawiedliwiającym umieszczenie obok siebie obydwu dramatów i omawianie ich w kontekście wzajemnych związków, powinno stać się odczytanie znaczeń barw, jakimi zostały obdarzone postacie określone mianem nadmarionety. One bowiem stanowią klucz do właściwego odczytania utworu i – co postaramy się wykazać – upoważniają do połączenia obydwu dramaturgów.

W dramacie Aleksandra Błoka *Król – nadmarioneta* pojawia się w zieleni, w utworze Wyspiańskiego *Chochół* – w barwie żółtej. Obydwie barwy od dawna mają zakodowany w powszechnej świadomości zespół znaczeń. Jednak, co nabiera niezwyklego znaczenia w kontekście niniejszych rozważań, obydwaj dramaturdzy w sposób niezwykle interesujący budują obraz danej postaci opierając go na przeciwstawianiu znaczeń, które mieszczą w sobie zarówno zieleni, jak i żółty. Przyjrzyjmy się więc obydwu utworom nieco dokładniej.

Król na placu Aleksandra Błoka, w przeciwieństwie do *Wesela* Wyspiańskiego, któremu poświęcono już tomy różnych analiz, nie należy do utworów często badanych i analizowanych. Badacze chętniej sięgają po dwa pozostałe dramaty liryczne Błoka – *Nieznajomą* i *Budę jarmarczną*. Zapewne przyczyną takiego stanu rzeczy jest z jednej strony „mało atrakcyjna” treść dramatu, która sprowadza się do oczekiwania tłumu na przyjście okrętów i desperackiego aktu zniszczenia posągu króla, z drugiej zaś trudności, z jakimi musi uporać się badacz odkrywający przesłanie dramatu, zaszyfrowane właśnie w tworzywach pozasłownych i niezrozumiałej początkowo grze z koncepcją nadmarionety.

W *Królu na placu* Błok w specyficzny dla siebie sposób operuje barwą, która jest nierozdzielnie związana z postacią stanowiącą, naszym zdaniem, urzeczywistnienie idei nadmarionety. Jest nią posąg Króla, który jednakże znamiona wieloznaczności i symboliczności zyskuje głównie dzięki barwie, w jakiej pojawia się na scenie. Wydaje się więc, że właśnie spełniło się marzenie Craiga – posąg to przecież nieożywiona figura. A tak nadmarionetę definiował sam ojciec Wielkiej Reformy. Posąg Króla – nadmarioneta, czyli postać dramatu spełniająca postulaty na wskroś

nowatorskie koncepcji z teatralnego punktu widzenia, w dramacie paradoksalnie jest symbolem starego porządku, typowego dla Rosji patriarchalnego i podporządkowanego samodzierżawnej władzy cara ustroju, sposobu życia, obyczajów. Świadczy o tym sposób, w jaki postać ta została wprowadzona w prologu sztuki: „Na dalszym planie biała fasada pałacu, z wysokim i szerokim tarasem, na masywnym tronie siedzi gigantyczny Król. [...] Poza majestatyczna”.⁵ Król więc uosabia te wszystkie cechy, które przypisywano carowi – istnieje w zamkniętym świecie pałacu, daleko od normalnego biegu życia, zajęty jedynie własnymi sprawami, namaszczony do spełniania zadań wykraczających daleko poza krąg problemów dostępnym zwyktemu śmiertelnikowi. Z jednej więc strony można posąg Króla sklasyfikować jako symbol starego, skazanego na zagładę ładu, czego dowodem może być to, że w końcowych partiach utworu zdesperowany tłum niszczy posąg. Akt taki jednak pozostawałby w sprzeczności z nadaniem Królowi cech nadmarionety (bo czyż należy burzyć również nowy porządek?). Przyjrzyjmy się więc dokładnie tej figurze. Do utworu zostaje ona wprowadzona słowami komentarza odautorskiego: „na masywnym tronie siedzi gigantyczny Król. Korona okrywa zielone pradawne włosy” (s. 18). I właśnie za pomocą koloru, a więc tego tworzywa pozasłownego, którego ogromną rolę w całości spektaklu podkreślali Reformatorzy, uzyskać można pełnię wiedzy o tej postaci. Wiedza ta wynika jednak nie z bezpośrednio danej (opowiedzianej słowami) charakterystyki Króla, lecz pojawia się w świadomości odbiorcy dzięki symbolice zieleni, której wymowa jest niezwykle różnorodna.⁶ Nieuchronnie kojarzy się ze zmurszałością, patyną wieków, nalotem, który symbolizuje upływ lat. Zielony nieruchomy posąg w pierwszym kontakcie ze sztuką Błoka jest właśnie swego rodzaju reliktem przeszłości, pokrytym kurzem wieków, jawi się jako symbol starego (odrzućanego) porządku, wielowiekowego zastoju, śmierci marzeń i bierności bohaterów. Przetrwał lata, niezmienny i statyczny. Posąg nie może działać, tak jak nie może zrozumieć ludzkich dążeń i pragnień, bo jest tylko kamienną statua, tworem być może kiedyś pięknym, ale teraz już niepotrzebnym, nie przystającym do nowych czasów, pokrytym kurzem minionych lat. Tłum oczekujący okrętów chce zaś władcy bliskie-

⁵ A. Błok. *Król na placu*, w: idem, *Utwory dramatyczne*, przeł. S. Pollak, J. Zagórski, Wrocław-Kraków 1985, s. 21. Tu i dalej cytuję wg tego wydania, strony podaję w tekście.

⁶ Symbolikę barw zielonej i żółtej omawia W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1983, s. 492 i 505.

go, rozumiejącego ludzkie potrzeby, zdolnego do działania władcy z krwi i kości, dążącego do zmian, takiego, jaki mógłby stać się gwarantem spełnienia marzeń o nowym, lepszym świecie. Jednak to tylko jedna z możliwości interpretacji zielonej barwy. W powszechnym rozumieniu jednak zieleń, barwa zmurszałości, patyny wieków, oznacza też coś zupełnie innego – nadzieję. Nie musi więc być odczytywana tylko jako oznaka pesymizmu. Zresztą w rozkładzie kryją się przecież symptomy nowego życia. W przypadku *Króla na placu* nowy świat daje o sobie znać właśnie poprzez barwę posągu, w formie jeszcze nie skonkretyzowanego obrazu, który jawi się jedynie w wyobraźni, pełnej marzeń i nadziei na lepsze.

Konstrukcja postaci ze sztuki Błoka mieści w sobie wiele kontrowersji. Z jednej bowiem strony jest ona poetyckim urzeczywistnieniem koncepcji jednoznacznie przez teatr odrzuconej i jako taka może nie budzić zainteresowania. Z drugiej jednak strony można zaryzykować stwierdzenie, że właśnie ona stanowi najbardziej nośny znaczeniowo element utworu. Opozycja nowe/stare, zawierająca się w połączeniu najbardziej nowoczesnej koncepcji teatralnej z najbardziej archaicznym symbolem władzy, jakim jest posąg Króla, wywołuje w pierwszym, najbardziej powierzchownym kontakcie ze sztuką sprzeciw, wrażenie nieprzystawalności. Ono jednak niknie w momencie, gdy deszyfracji ulegnie znaczenie barwy odzienia Króla. Połączenie przeciwstawnych znaczeń, do czego poniekąd przyzwyczajają pierwsza opozycja (związana z koncepcją nadmarionety), umożliwia odczytanie przesłania. To, co stare, odchodzi w przeszłość, ulega rozkładowi – to pierwsze z narzucających się skojarzeń, powstałych pod wpływem barwy i schematycznego rozumienia znaczenia kamiennego posągu. Taka jest naturalna kolej rzeczy. Ale jedynie na zgliszczach tego, co stare, znane, zmurszałe może powstać coś nowego – nowy typ aktora ale i – do czego przekonuje Błok w swojej sztuce – nowy ład, porządek i świat. Nadmarioneta odziana w zieleń daje więc nadzieję.

Przeciwstawienie zastanych i wielokrotnie powtarzanych symboli, ich konfrontacja z nowymi ideami, tendencjami, z czym mieliśmy do czynienia w przypadku omawianej wyżej sztuki, wydaje się przenikać na wskroś dramaturgię przelomu XIX i XX wieku. Opierając się na podobnych regułach budował bowiem swoje sceniczne obrazy Stanisław Wyspiański. On, w przeciwieństwie do rosyjskiego dramaturga, cieszy się znaczną popularnością zarówno w kręgach badaczy literatury, jak i wśród reżyserów. Jedna z jego najbardziej znanych sztuk, stanowiąca

również przedmiot niniejszych rozważań – *Wesele* – doczekała się wielu opracowań, zawartych w opasłych tomach. Mimo to zdaniem jednego z badaczy tego utworu: „Interpretacja *Wesela*, a w szczególności zaś próby przełożenia finałowego obrazu [...] nie są i nie mogą być kompletne i ostateczne. Pozostają i chyba pozostaną znaczne «luzy», niemale też możliwości dla interpretacyjnych pomysłów różniących się między sobą”.⁷

Można więc, wykorzystując właśnie istnienie owych „luzów”, o których mówi w przytoczonym cytacie badacz, spróbować nieco inaczej odnieść się do samej konstrukcji ostatecznej finałowej sceny. W niej bowiem pojawi się postać z punktu widzenia niniejszych rozważań najbardziej interesująca. Postacią tą niewątpliwie jest Chochół, „zakłete słomiane straszdyło”. Stanowi on, jak można sądzić, poetycką, jeszcze do końca nie uświadomioną próbę realizacji dopiero krystalizującej się koncepcji nadmarionety. Biorąc pod uwagę współczesne możliwości teatralne, dodajmy, że właśnie jego można by z powodzeniem zastąpić mechaniczną kukłą.

Pojawiająca się w ostatnich scenach dramatu postać Chochóła (którą możemy zaklasyfikować jako próbę realizacji idei nadmarionety) stanowi jeden z najbardziej pojemnych symboli utworu. Należy jednak podkreślić, że nie tylko słowa (wypowiedzi) Chochóła są jedynym i ostatecznym kluczem pozwalającym na odkrycie właściwego udziału tej figury w całości dzieła. Wszak nie są one ani zbyt obszerne, ani zbyt pojemne treściowo. Interesującym zagadnieniem związanym z Chochółem, podobnie jak w przypadku omawianej wcześniej postaci z dramatu Błoka, jest głównie zabarwienie jego „odzienia”.

Chochół, jeżeli nie liczyć tego, że jest ożywioną figurą, nie różni się wizualnie od swojego pierwowzoru – chochoła z ogrodu, czyli powiązanej słomy chroniącej rośliny przed mrozem. Jest więc specyficzną kukłą, czymś bardziej podobnym do posagu, lalki niż do człowieka. Dodatkowo zaś charakteryzuje go kolor. Żółty kolor słomy jest symbolem marazmu, zastoju i bezsensu życia. Po raz kolejny więc (podobnie jak w dramacie Błoka) pojawia się i tu swego rodzaju paradoks. Chochół, stanowiący realizację na wskroś nowatorskiej koncepcji (nadmarionety), zostaje połączony z symbolem starego, zastalego, skostniałego. Ku takiemu rozu-

⁷ J. Nowakowski, Wstęp, [w:] S. Wyspiański: *Wesele*, Wrocław 1976, s. XCVI. Wypada przy okazji zaznaczyć, że dramaturgia Wyspiańskiego była znana czytelnikowi rosyjskiemu, o czym świadczyć może artykuł I. Flacha zatytułowany *Współczesny dramat rosyjski*, zamieszczony w 24 numerze czasopisma „Teatr i Sztuka” z 1909 r.

mieniu tej postaci kojarzącej się z marazmem skłania dodatkowo jej sposób poruszania się i oddziaływania na inne osoby występujące w sztuce. W ostatniej scenie Chochół prowadzi bohaterów dramatu do tańca, w którym poruszając się w kole wykonywać oni będą ciągle te same ruchy, jak gdyby przeobrazili się w bezduszne, mechaniczne kukły. Pozbawieni własnej woli bohaterowie pogrążają się w marazmie, nie są zdolni do działania, myślenia, do normalnego życia, czego wyrazem jest właśnie ów chocholi taniec. Jednak nie jest to jedyna możliwość interpretacji roli tej postaci. Słoma okrywająca Chochoła to pozbawiony życia i, jak się wydaje, niepotrzebny produkt roślinny. Takie skojarzenie potęguje dodatkowo barwa. Jednak wtedy, kiedy ze słomy powstaje chochoł, nabiera ona innego, ważniejszego znaczenia. Staje się otuliną, wierzchnią skorupą, przez którą nie może przedostać się nic z zewnątrz, nic, co mogłoby zniweczyć utajone wewnątrz życie. Słoma sprawia więc, że roślina może przetrwać zimę i na wiosnę zbudzić się do nowego życia. Jeżeli więc spojrzeć na postać Chochoła z takiego punktu widzenia, można nabrać przekonania o jej pozytywnej roli jako symbolu przetrwania, wyciszenia funkcji życiowych, uśpienia, ale nie snu, z którego nie można się obudzić. Wydaje się, że w taki sposób nawiązuje Wyspiański do pamiętnych słów z *Dziadów* Mickiewicza:

[...] Nasz naród jest jak lawa,
Z wierzchu zimna i twarda, **sucha** [podkreślenie J. G.] i plugawa,
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi,
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.⁸

Jeżeli więc barwa usprawiedliwia narzucające się skojarzenia z zastojem i marazmem, sama słoma funkcjonuje zaś w roli substancji umożliwiającej zachowanie życia nawet w stanie uśpienia, można, a nawet należy, nieco inaczej niż proponują to badacze spojrzeć na postać Chochoła. Poprzez nią Wyspiański mógł pokazać nadzieję na przebudzenie się narodu polskiego po latach zastoju i liczyć na zryw do walki o niepodległość. Chochół w takim rozumieniu nie stanowi więc personifikacji marazmu, w którym pogrążył się naród, lecz symbolizuje wymuszone pogodzenie się z tym, co dzieje się w danej chwili, ale nie powinno i na pewno nie będzie trwać wiecznie.

Owa podwójność sposobu rozumienia symbolu dramatu – w obu wypadkach kluczowego – skłania do prób odnalezienia cech łączących

⁸ A. Mickiewicz, *Dziady*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1995, s. 209.

obydwa dramaty. Wykorzystanie nadmarionety i uczynienie z niej najbardziej przemawiającego do wyobraźni potencjalnego odbiorcy klucza interpretacyjnego dramatu, sytuuje *Króla na placu* i *Wesele* wśród utworów nowatorskich, teatralnych, zbliżonych do najbardziej popularnych w owym czasie koncepcji reformatorskiego teatru. W omawianych dramatach, co zasługuje na podkreślenie, nadmarioneta przeistacza się w „spełnioną utopię”. W dramacie nadmarioneta zyskuje prawo funkcjonowania, żyje życiem postaci dramatycznej, chociaż wkrótce po narodzinach owej koncepcji odrzuciła ją scena, dla której została stworzona, i porzucił twórca. Istnienie prób literackiej realizacji koncepcji teatralnej umożliwiło nam podjęcie działań badawczych zmierzających do znalezienia cech łączących obydwu dramaty. W tych dramatach dodatkowo mieliśmy do czynienia z daleko idącą wspólnotą konstrukcji postaci i – co wydaje się najważniejsze – ze zbliżonym sposobem nadawania owym postaciom znaczenia.

Zarówno Chochół, jak i Król z dramatu *Błoka* jawią się więc jako swoiście pojęta zagadka tak dla reżysera (a przecież to on właśnie powinien uważnie nad owym tekstem się pochylić), jak i dla każdego badacza. Trudność stanowi tu nie tyle sam fakt wykorzystania koncepcji nadmarionety, ile pozasłowne tworzywa dramatu, przede wszystkim barwa. W obydwu przypadkach to ona stała się nośnikiem znaczenia.

Zawarta w znaczeniu barwy zielonej (a również w opozycji między powszechnym rozumieniem barwy żółtej i rolą, jaką spełnia słoma) sprzeczność pozwoliła nieco inaczej spojrzeć na przesłanie obydwu dramatów. To właśnie dzięki niej przed oczami odbiorcy pojawiają się obrazy wizje, które przemawiają bez słów. Odziana w zieleń nadmarioneta może więc budzić nadzieję na inne niż zastane czasy, słomiana kukła bezgłośnie zaś świadczyć o tym, że nie wszystkie nadzieje są już pogrzebane. Że zapał i chęć walki tli się we wnętrzu, w sercach, w najbardziej sekretnych zakamarkach duszy.

W *Królu na placu* i *Weselu* barwa została wykorzystana w funkcji nośnika podwójnego znaczenia, co w konsekwencji zrodziło obecną w obydwu dramatach mnogość rozwiązań interpretacyjnych. Jednym z nich stało się uwidocznione w niniejszym szkicu skojarzenie podwójnej możliwości interpretacji, jaką kryje w sobie barwa wraz z kontrowersyjną teorią nadmarionety. Paradoksem może wydawać się to, że postać dramatu nosząca cechy nadmarionety, więc niejako *a priori* nowatorska, w obu wypadkach na pierwszy rzut oka utożsamia wszystko, co kojarzy się z przeszłością, zastojem, marazmem. Jednak, jak wykazaliśmy wcześniej,

w trakcie analizy tworzywa pozasłownego dramatu, wrażenie to staje się tylko jednostronnym skojarzeniem, które powinno zniknąć wtedy, gdy deszyfracji ulegną wszystkie ukryte znaczenia barwy.

Okazuje się, że również w przesłaniu, jakie będzie można odczytać ze stworzonej przez pozasłowne tworzywa wizji, zachowano element nowatorstwa. U Błoka stało się nim głęboko ukryte przekonanie o tym, że zawsze po akcie zniszczenia na ruinach dawnego porządku powstanie nowy świat. Przesłanie takie zostało jednak pozbawione cech euforycznego zachwyty dla nieuniknionej zmiany. Dramaturg nie nakreślił konkretnego obrazu nowego lepszego świata, jak gdyby obawiając się, że ów, zrodzony z marzeń i pragnień, ich nie spełni (co dodatkowo podkreśliła barwa światła wykorzystanego w dramacie i odwołanie się w końcowym akcie do archetypicznej opozycji ciemności i jasności⁹). Nowy świat mimo wszystko powstanie. I być może, choć nie jest to pewne, znowu pozwoli marzyć i śnić, i wszystko zacznie się od nowa. Bo marzenie, jak sugeruje Błok, które zetknie się z rzeczywistością, spełni się, ale jednocześnie zatraci swoją urodę. A na jego miejscu pojawi się inne, nowe, lepsze...

To marzenie o powstaniu innego, lepszego świata nie było również obce Wyspiańskiemu, który ukrył je w postaci swojego Chochoła. Z pozoru, tak jak w dramacie Aleksandra Błoka, Chochoł uosabia to wszystko, co kojarzy się z zastojem, marazmem. Pod pozorami kryje się jednak głębokie przekonanie, że ów stan rzeczy jest faktem nietrwałym, że wkrótce ulegnie zniszczeniu. I tak jak sugerował to Błok (choć bez typowej dla rosyjskiego symbolisty nutki pesymizmu), na ruinach starego świata narodzi się nowy.

Świadomość konieczności zmian, tak widoczna w obydwu dramatach, wyrosła zapewne po części z sytuacji, w jakiej obydwaj dramaturdzy tworzyli. Wyspiański pisał o Polsce, która jeszcze nie istniała, Błok o Rosji wstrząsanej rewolucyjnym zrywem 1905 roku. Obydwaj w omawianych dramatach stali się poniekąd profetami nowej rzeczywistości. Na gruzach starego porządku powstała nowa, nie spełniająca do końca oczekiwań rzeczywistość. Przyniosła oczekiwane zmiany, a pogrążony w marazmie naród obudził się do życia, choć nie w takim kształcie, o jakim marzono.

⁹ Zagadnieniu temu poświęciłam odrębny artykuł *Nieobecność nieusprawiedliwiona – wzgardzona część pewnej trylogii (O dramacie „Król na placu” Aleksandra Błoka)*, [w:] *Książki nieznanne. Książki zapomniane*, pod red. B. Stempczyńskiej. Katowice 1999, s. 38–56.

Trudno więc oprzeć się owym polityczno-społecznym skojarzeniom, tym bardziej że pośrednio prowokują do nich właśnie wizje powstające przez oczami odbiorcy przy udziale barwnie odzianych nadmarionet, które, co jest właśnie paradoksem, przetrwały w literaturze zamiast w teatrach, trwają w dramacie krajów słowiańskich, tak odległych od Albionu twórcy koncepcji – Edwarda Gordona Craiga.