didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 186**
Data wydania: kwiecień 2025
DOI: 10.34762/qs4c-0t17
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/foniczna-skladnia-obrazu-o-prapremierze-warszawianki

/ WYSPIAŃSKI

Foniczna składnia obrazu. O prapremierze „Warszawianki”

Dorota Jarząbek-Wasyl | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

The Phonic Syntax of the Image: On the Première of *Warszawianka*
This article offers a new reading of the première of Stanisław Wyspiański’s *Warszawianka*, which took place on 26 November 1898, and examines the ocular-centric processes of memory related to the performance. Focusing on two central motifs from the play and its staging – the song *La Varsovienne* and the image of the Empire-style salon – the author proposes their integration within the concept of sound-based scenography. The discussion draws on a detailed analysis of the play and contemporary reviews, while also engaging with the scholarly history of *Warszawianka*’s reception and current research into theatre and sound.

Keywords: *Warszawianka*; Stanisław Wyspiański; aural space; sound in theatre; soundscape

Słowo w teatrze odbywa nieraz długą i krętą drogę, zwłaszcza gdy dotyczy opinii o sztuce. W 1958 roku ukazała się książka Juliusza Germana, zaprzyjaźnionego z Tadeuszem Pawlikowskim, w której wspominał: „Raz mi powiedział, że w *Warszawiance* pieśń nie jest utworem Wyspiańskiego, a grają tam właściwie tylko strofy tej pieśni, reszta zaś jest małego znaczenia.

To nie był dla niego «prawdziwy Wyspiański»" (s. 47). W 1971 roku Adam Grzymała-Siedlecki referował ten fragment tak: „miał on [Pawlikowski] się wyrazić: w sztuce tej jest tylko jedna rzecz ładna, tj., ta pieśń: *Hej kto Polak na bagnety*, no ale tu i słowa, i muzyka nie Wyspiańskiego" (s. 280). W pierwszej wypowiedzi uwaga skupia się na relacji pieśni i „reszty" dramatu Wyspiańskiego. W drugiej dochodzi jednoznaczne wartościowanie: tylko pieśń była dobra, bez zasługi autora sztuki, który ją jedynie zacytował. W pierwszej wypowiedzi za dużo jest pieśni, za mało dramatopisarza, w drugiej – pieśń jest wszystkim, a dramatopisarz zniknął.

Przytaczano tę opinię na dowód rzekomej niechęci Pawlikowskiego do twórczości Wyspiańskiego[1]. Ale tkwi w niej również przekonanie o znaczeniu utworu muzycznego dla konstrukcji tekstowej tego dramatu. Zwłaszcza studia prowadzone z perspektywy literaturoznawczej podkreślają wszechobecną, organizującą jego składniki strukturę pieśni:

> Na jej motywach wspiera się wszakże cały konstruowany w imaginacji spektakl, jej pojawienie się wyznacza wewnętrzny podział, rytm kompozycyjny tej szczególnej jednoaktówki, ona sama jest tu potraktowana jako jedno z tworzyw dramatycznych i teatralnych. Jest organicznie wkomponowana w „scenopis" *Warszawianki* (Nowakowski, 2003, s. LII).

Nowakowski wspomina o spektaklu wyobraźni. Tymczasem pamięć pierwszego wykonania dramatu, 26 listopada 1898, wbrew podtytułowi „pieśń", rozrosła się wokół obrazu, i to oglądanego z coraz to dalszych perspektyw. Sławny biały pokój *empire* zdominował ocenę prapremiery jako pierwszej z rewolucji scenograficznych Wyspiańskiego. Dwa podejścia:

literaturoznawcze i teatrologiczne idą więc w dwie strony, podczas gdy eksperymentalny utwór poety-malarza domaga się ich integracji. Spróbuję zbadać, na ile owa nowoczesna plastyka była powiązana ze sferą dźwięku, a także rozszerzyć rozumienie warstwy akustycznej przedstawienia *Warszawianki* poza użyty w niej utwór muzyczny. Stąd pomysł, by ponownie prześledzić tekst dramatu, archiwalne tropy przebiegu widowiska oraz reakcje ludzi, którzy go zobaczyli. Zobaczyli czy też wysłuchali?

Odpowiedź nie będzie łatwa, ponieważ „pierwsza" *Warszawianka* zatraca się w zwielokrotnionych formach istnienia tekstów i inscenizacji. Prapremiera ulegała reinterpretacjom już za życia Wyspiańskiego, zwłaszcza gdy nałożył się na nią filtr sukcesu *Wesela*. Problem kolejnych wykonań w Krakowie i we Lwowie w 1901 roku dodatkowo się skomplikował, gdyż Wyspiański przygotował radykalnie zmienione drugie wydanie, które niesłusznie przesłoniło poprzednie (zob. Prussak, 2009). Do 1906 roku ukazało się w sumie aż pięć edycji tego dramatu. Do tego zasadniczą trudność sprawia brak dokumentów przygotowawczych do prapremiery. Nie zachowały się ani autorskie bruliony, ani żaden z egzemplarzy teatralnych. Jesteśmy zdani na kilka rysunków i późniejszych zdjęć, recenzje, wspomnienia oraz najbliższy czasowo przedstawieniu, być może częściowo z nim „współpracujący", ale z pewnością nietożsamy druk pierwszego wydania, który ukazał się 19 listopada jako przedbitka „Życia".

Warstwy obrazu

„Z historii nie wiadomo właściwie nic" – pisał Wyspiański na marginesie *Bolesława Śmiałego* (Wyspiański, 1962, s. 109). Gdzie zaciera się wiedza historyczna, powstaje legenda. „Ale cóż w niej jest prawdą? obraz. Obraz bez słów, bez tekstu" (tamże, s. 111). Paradoksalnie to samo można powiedzieć o

pamięci prapremiery *Warszawianki*. Wypełnił ją koncept plastyczny: wnętrza salonu z 1831 roku oraz układu osób i obiektów zespolonych w ekspresyjną, prymarnie wizualną całość. Prawem nakładania się warstw pamięci i wiedzy, tych obrazów jest nawet kilka, choć odnoszą się do jednego zjawiska, są rozmaicie osadzone w czasie. Zacznę od końca.

Współcześnie patrzymy na kompozycję plastyczną *Warszawianki* tak, jak to przedstawił – aż nazbyt sugestywnie – w 1963 roku Zenobiusz Strzelecki, na podstawie drugiego wydania sztuki i rysunków Wyspiańskiego.

> Założenie tej dekoracji jest niewątpliwie realistyczne, ale to jest realizm skomponowany i syntetyczny, nawet monumentalny. Gama kolorystyczna czarno-biało-złota, piony okien, drzwi przedłużonych obrazami i pilastrów oraz symetria kompozycji – prowadzą do tego monumentalizmu. Kostiumy i dekoracje pomyślane są w tych samych kolorach, co stwarza obraz bardzo zwarty, surowy, patetyczny (s. 183).

Autor *Polskiej plastyki teatralnej* interpretował rzecz ciekawie, jednak abstrahując od świadectw z prapremiery, wyczytując interesujące go motywy monochromatyzmu i monumentalizacji (bez odniesienia ich do wymiarów sceny i systemu jej oświetlenia w 1898), a także używając języka i formuł, których nie znajdziemy w opisach tych, którzy *Warszawiankę* widzieli w 1898 roku. To Strzelecki porównał klawikord do czarnej trumny, zakrwawioną wstążkę do sztandaru, a całość do „pogrzebowej klepsydry”, przywołując na koniec patetyczną obrazowość francuskiego czarno-białego filmu z 1927 roku. Jest to spojrzenie kogoś, kto przyjął optykę rewolucji scenicznych XX wieku i chce ją narzucić widowni początku wieku. Odczytana przez

interpretatora spójność plastyki *Warszawianki* polegała między innymi na podporządkowaniu przedmiotów ścisłej gramatyce kolorów: „meble białe i wtopione w równie białe ściany, obrazy poczerniałe i nie absorbujące swoją treścią” (tamże). Tymczasem szlachetny komplet *empire*, pożyczony z domu rodzinnego Pawlikowskich, miał zdaniem jednego z aktorów fioletową tapicerkę (Solski, 1961), a z kolei pewien widz zapamiętał matowo-srebrne lutnie na ich oparciach oraz błękitne wykończenia ściennych kartuszy (Trzciński, 1957), więc gama kolorów się rozrasta. Również umieszczone w tej przestrzeni akcesoria nie były neutralne. Teofil Trzciński, który oglądał *Warszawiankę* jako dwudziestolatek, dziwił się fakturze malowania ścian (niedokładnej, jakby szkicowej) oraz podobiznom dekorującym salon na scenie krakowskiej w 1898 roku.

> Pisze Wyspiański „portrety sczerniałe, stare”. Nic podobnego nie było. Sam poeta zrobił w ostatniej chwili dwa portrety z niedbałością o historyczną dokładność. Był to portret Kościuszki robiony pastelem, a drugi ks. Józefa Poniatowskiego. Napoleon pośrodku. Sam go Wyspiański ulepił (1957, s. 23).

Ulepił z nonszalancją, niedokładnie. Tak ważny w *Warszawiance* biust cesarza był potraktowany na granicy niepodobieństwa, uproszczenia i hiperbolizacji, z powodu której dosłużył się w środowisku aktorskim żartobliwej famy (Nowakowski, 1938). W obrazie, który zaproponował Strzelecki, coraz mniej się zgadza.

Nieco pewniejsza, bo oparta na autopsji, wydaje się więc relacja Trzcińskiego, który zabrał głos w trwającej od lat trzydziestych XX wieku dyskusji wokół teatru Tadeusza Pawlikowskiego. Jako naoczny świadek

oponował przeciw kwestionowaniu walorów prapremiery *Warszawianki* i przypisywaniu jej twórcom (w tym Pawlikowskiemu) rozmaitych zaniedbań. Wspólne z późniejszym oglądem Strzeleckiego jest to, że Trzciński również dostrzegał w niej cechy awangardowe (ekspresjonizm). Wydobył jednak nie monumentalizm, lecz szkicowość i napięcie między rozmnożeniem historycznych detali a odkształceniem ich w rysunku, między malarstwem a iluzją płaskorzeźby:

> wszystko to było: były pilastry białe, potwornie biały pokój i na jego tle pilastry ciągnione pędzlem wolną ręką bez najmniejszego starania się o jakiekolwiek złudzenie rzeczywistości, jakby po prostu szkic zrobiony wolną ręką. Z tego powodu żadna linia nie była geometrycznie prosta. To jest pierwsza rzecz zasadnicza. A druga: nad oknem i z tyłu nad drzwiami znajdował się rodzaj kartuszy formy trapezowej w tym sensie, że węższa część trapezu była na dole, ale z końcami zaokrąglonymi i z liniami trochę wklęsłymi, otoczona stiukowym białym wieńcem laurowym. Brzegi niebieskie jak na płaskorzeźbach i na tym tle w płaskorzeźbie Orzeł zwrócony lewym profilem do widza, trzymający w szponach rózgi liktorskie. […] W tej dekoracji, gdyby tylko w oknach i drzwiach przemienić linie proste na okrągłe, to mielibyśmy najpiękniejszy model dekoracji ekspresjonistycznej z lat 1920-24 (1957, s. 23).

Według Trzcińskiego wyjątkowość scenografii *Warszawianki* nie polega na symetrii i kolorystyce. Dekoracja była zaskakująco spójna, bo jej rozliczne detale wynikały z metaforycznej siatki tekstu, wszystko tu łączyło się w dramaturgicznym splocie. Właśnie dlatego Trzciński mógł je zapamiętać i przywołać po tylu latach. Nawet orły i rózgi liktorskie trafiły na kartusze

wprost z pieśni Delavigne'a oraz z cesarskiej ornamentyki monologów Chłopickiego. Ukazani na bocznych portretach Kościuszko i Poniatowski znaleźli się tam jako reprezentanci pokolenia Chłopickiego, o którym mówi „my", przeciwstawiając je generacji romantyków. Ze wszystkich trzech ścian patrzyli więc na salon „z 1831 roku" Napoleon i napoleonidzi fantazyjnie wyrysowani pastelami (czy nie tą samą metodą, którą Wyspiański portretował współczesnych mu ludzi?). „Odręczne" malowanie linii pilastrów i uniezależnione od pierwowzorów podobizny czyniły ten świat jawnie wykreowanym (co nie znaczy, że mniej prawdziwym niż na przykład iluzjonistyczna kopia). Filozof XX-wieczny nazwałby ten walor dzieła sztuki „przyrostem bytu": kiedy portret wyraża więcej niż podobieństwo, wyposaża prezentację osoby w jakości zagęszczające znaczenie – i jednocześnie demonstruje jej formę (Gadamer, 2013, s. 207). A mimo to: „Na osobliwość tej dekoracji nie zwrócił uwagi żaden z recenzentów ówczesnych" (Trzciński, 1968, s. 335). Mówimy o obrazie, którego nie zobaczono, na który współczesność była ślepa i obojętna. Nie znaczy to, że widownia i krytycy *Warszawianki* w 1898 roku nie oglądali jej również jako obrazu, lecz w sobie bliższych kategoriach.

Już sam pomysł zgrupowania generalicji, młodych wojskowych, kilku cywilów i panien w strojach i pośród mebli z 1831 roku uruchamiał XIX-wieczne tradycje wyobrażeniowe. *Warszawianka* była obrazem wykraczającym poza kategorie plastyki, bo obrazem historycznym. W końcu XIX wieku „obraz historyczny" to nic innego, jak wywołanie, vis-à-vis spektatorów, historycznych postaci w ich cielesnej formie, odzieży i gestach, w kulminacji energii emocjonalnej, towarzyszącej wybranej dziejowej scenie. Tak pojęty portret ludzi i rzeczy zaktualizowanych przed widzem doprowadził do perfekcji i najwyższej skuteczności Jan Matejko. U mniej samodzielnych

artystów mogło się to przerodzić w szablon; obraz historyczny bywał także sztychem, „ładnym obrazkiem” lub antykwaryczną kopią historycznych emblematów, oglądanych przez szkło powiększające przez pedantów.

Warto tu od razu podkreślić, że odbiorców narodowych obrazów pasjonowały nie tylko twarze i gesty historycznych osób; osobny walor emocjonalny niosły ze sobą mundury. Stanowiły relikt nieistniejącego od czasów polistopadowych wojska polskiego, a pośrednio – substytut utraconej państwowości. Przyjeżdżano z innych zaborów patrzeć na to wskrzeszone wojsko, kontemplować utracony i zakazany widok munduru narodowego w jego odmianach i rangach[2]. Na tym tle należy rozumieć pedantyczne interwencje Wojciecha Kossaka w ukostiumowanie oficerów *Warszawianki* w 1901 roku (Kotarbińska, 1930). Trzy lata wcześniej Wyspiański nie przywiązywał wagi do ścisłości akcesoriów militarnych, tak jak ze swobodą wprowadził na salony pod Olszynką pieśń, która nie miała jeszcze w lutym 1831 publicznej prezentacji w Polsce. Nie zmienia to jednak niczego w dramaturgicznej sile utworu, podobnie nieistotne dla kreacji wiarusa pozostanie, czy kurtka jego munduru jest amarantowa (anachronizm), czy żółta (barwa formacji Żymirskiego). Nie można jednak powiedzieć, żeby Wyspiański nie doceniał mowy munduru na dramatyczno-symbolicznym poziomie. Wprowadza go jako semantycznie nośny znak plastyczny oraz motyw w słownym obrazowaniu. W zgryźliwych uwagach Chłopickiego mundur pozostaje kostiumem polskiej pychy i młodzieńczej brawury, dekorują go pióropusze i „łez perłowe sznury” (Wyspiański, 1964, s. 225), dla Marii staje się jednym z narzędzi rozpoznania („żołnierz z tego pułku, gdzie on był / mundur ten sam, co i on miał”, s. 235). W drugiej redakcji sztuki (1901) we wstrząsającą metaforę rozwinie się młodzieńcze ciało w uniformie z falującymi wyłogami, przemienione w kopczyk ziemi: „szedł […] / w Sen,

we wieczność, w rabatach polskiego żołnierza / – już widzę, jako wzdęła się mogiła świeża” (s. 178). Było to wariacyjne przejęcie i rozwinięcie zdania pojawiającego się w pierwszej wersji: „goń, leć czwałem w trumnę” (s. 225). Jednym z najsilniejszych znaków użytych w *Warszawiance* jest brak munduru. Wśród kilkunastu oficerów w pełnej gali tylko Chłopicki, po Napoleonie drugi „bóg wojny” w tym utworze, nosi się po cywilnemu, gdyż właśnie złożył funkcję naczelnika powstania. W prywatnej odzieży, udrapowany w szary płaszcz i nieruchomy jak posąg, stoi więc niejako z boku wydarzeń (i z boku sceny), choć rozmowa z Marią uświadomi mu, że zdjęcie munduru nie oznacza zdjęcia odpowiedzialności. Nie wiadomo, czy te wszystkie niuanse dostrzegła publiczność, z recenzji wynika jedynie, że widok wojskowych w blasku ozdób wprawił ją w poruszenie. Wrażliwość na treść scen historycznych sprawiła więc, że odbiorcy *Warszawianki* w 1898 roku widzieli wojsko, a nie salon i autonomiczne jakości scenografii? Czy Wyspiański spodziewał się, że to nastąpi i czy chciał mimo to przemycić rewolucję plastyki scenicznej? Trudno na te pytania odpowiedzieć inaczej, jak tylko wiązką hipotez i to cofając się o parę miesięcy do czerwca 1898 roku.

Warszawianka była już drugą pracą scenograficzną Wyspiańskiego, bo wcześniej opracował dekorację *Epilogu* Lucjana Rydla (w tym apoteozę grobu Mickiewicza w podziemiach katedry wawelskiej). Finałowy obraz, jak wiadomo, był pomyślany jako „hołd kwiatów” rozrastających się w formie ażurowych zasłon dokoła sarkofagu. Była to całkowita niespodzianka: spodziewano się alegorycznych figur i herbów, a tymczasem pod nieobecność ludzi rozpanoszyła się na scenie secesyjna roślinność, zamiast odsłaniania – nastąpiło zasłanianie. Co najważniejsze: dekoracja opierała się na rytmicznej dynamice form, daleka od martwoty płaskiej ornamentyki. Już

to wskazywało na eksperymentalne podejście autora lub po prostu swobodę wprowadzania na scenę własnych fantazji, tych, które przyniósł z kościoła Franciszkanów i zielników. Nastrój patosu przełamał nastrojem niesamowitości.

Również w *Warszawiance* Wyspiański przewidział możliwość kontemplowania sceny w czystym przedmiotowym wyposażeniu, pod nieobecność aktorów (w wydaniu z 1898 roku jest to wpisane w tekst raz, a w późniejszych edycjach dwa razy). Przez kilka sekund po pożegnaniu Anny i Jana, za oknami rozgrywa się wymarsz wojska, a salon jest pusty. W drugim wydaniu Maria i Anna wychodziły również w finale, pozostawiając publiczność z wnętrzem, w którym nie ma już żywej duszy, a majaczący na drugim planie żołnierze idą umierać w rozśpiewanej defiladzie. Może wtedy właśnie Trzciński zwrócił uwagę na ów „potwornie biały salon”? Przestrzeń dramatyczna nigdy nie jest pusta ani muzealnie wyabstrahowana z kontekstu, gdyż działają w niej wielowektorowe napięcia, zmienne rytmy wynikające ze znaczenia przedmiotów, ruchu ludzi, brzmienia dopiero co wypowiedzianych słów, jak to pokazała na przykładzie wspomnianej sceny Ewa Miodońska-Brookes (1972). Poprzez widok opustoszałego salonu Wyspiański aktywizował odbiorców do myślenia, skłaniał do współodpowiedzialności za sens sztuki (zob. Prussak, 2019). Inaczej mówiąc, nie o obnażenie dekoracji toczyła się gra, lecz o samo patrzenie widza, odarte z niewinności, z ckliwego sentymentalizmu, z usypiającej bierności „pięknych wieczorów”.

Autorski pomysł pustego pokoju nie jest jeszcze gestem inscenizatora i plastyka, wskazującym na swoje dzieło i demontującym je, jak później w *Wyzwoleniu*. Zawiera się w nim jednak pewien osobisty wątek, reminiscencja praktyk charakterystycznych dla wyobraźni Wyspiańskiego. Rzecz w tym, do

czego usposabia opustoszałe wnętrze, pudło rezonansowe odległych dźwięków i najbardziej subiektywnych, intymnych omamień. Oto Wyspiański siedzi sam na Zaciszu i pisze list do Józefa Mehoffera między 14 a 17 stycznia 1893:

> właśnie żołnierze przechodzą i bębnią marsza… coraz dalej… oddalają się… cisza… w piecu tylko wicher szumi…….znów bęben na nowo się odzywa… gdzieś na korytarzu drzwi trzasły… cisza znowu… a siedzę rano około jedenastej godziny u wujostwa w czerwonym salonie, gdzie te zielone meble… jakieś sanie dźwięczą… dzwonią… komin świszczy… (Wyspiański, 1994, s. 109)

Kilka dni później w domu Opieńskich:

> Raz nad wieczorem już za drzwiami słyszę muzykę fortepianową monotonną jak deszcz w nowelkach i wszedłszy widzę że pani Antonina gra z panem Janem Beethovena Sonatę i obydwoje się mylą i co chwila przerywają, ale było kilka momentów gdzie mi się ten salonik oświetlony lampą wysoką i chwiejną na fortepianie podobał i podobał mi się ciemny zupełnie następny pokoik (tamże, s. 117).

Wyspiański przywoływał wielokrotnie w listach taką właśnie sytuację: przyczajał się w bawialni wujostwa, w pracowni, w hotelu, nasłuchując życia na zewnątrz. Pokój zapełniał się wówczas fantastycznymi postaciami. Takie miejsce pracy wyobraźni – krystalizacji historycznych widziadeł przywodzi na myśl empirowy salon w *Warszawiance*. Salon używany na co dzień w czyimś domu i użyczony na tamten jeden wieczór widzom teatru do spojrzenia w

przeszłość, został zademonstrowany w tajemniczym bezwładzie jak *camera obscura* po projekcji obrazów.

Wróćmy do pytania: dlaczego ani krytycy, ani widzowie mniej wytrawni niż Trzciński w 1898 roku nie dostrzegli fenomenu dekoracji *Warszawianki*, mimo że autor zostawił ich z nią sam na sam? Możliwe są dwie odpowiedzi, obie wyrastające z ówczesnej pragmatyki teatru. Krytycy nie widzieli efektowności wnętrza, bo choć stylowe, dla nich wcale nie było nowe. Nie tak dawno Pawlikowski wystawił *Śluby panieńskie* Fredry na tle kompletnego wystroju z epoki *empire*, czym zerwał z dotychczasowym uwspółcześnianiem Fredry (Michalik, 1985). Ale druga odpowiedź jest ważniejsza: nie widzieli, ponieważ bardziej słuchali niż patrzyli. A autor *Warszawianki* ten zmysł widowni od razu zaangażował, nie bez pomocy i fachowego znawstwa Pawlikowskiego.

Salon na polu bitwy

Do zrozumienia wrażeń z prapremiery niektórzy krytycy dochodzili po kilku latach i wznowieniach. Tak było z Ludwikiem Szczepańskim:

> *Warszawianka* jest utworem genialnym – i dziwnym. Widziałem ją na scenie sześć albo ośm razy z panią Siemaszkową, Modrzejewską, a ostatnio z panią Solską w roli Marii – a za każdym razem ta „Pieśń z 1831 roku” wywołuje wrażenie wstrząsające i ze drżeniem oczekuje się chwili, gdy wejść ma ostatni pozostały przy życiu ciężko ranny wiarus ze „straconego postu” Żymirskiego. […] Sztuka, jak jest wzruszająca, tak jest bardzo dziwna i wielce trudna do grania. Bo sytuacja sceniczna jest poniekąd nieprawdziwa. Jakże bowiem sobie wyobrazić, że w chwili walnej bitwy oficerowie sztabu

> mogą się elegancko zabawiać na raucie w szlacheckim dworze, jak im to poeta każe? W rzeczywistości w takiej chwili, po nocy bezsennej, spędzonej na oczekiwaniu raportów o starciu z wrogiem, oficerowie nie mieliby czasu, ni chęci do dwornej rozmowy z damami. Jedni piliby, drudzy, znużeni czuwaniem całonocnem, spaliby na krzesłach, jenerałowie siedzieliby nad mapą; wszyscy byliby wysoce rozgorączkowani i zdenerwowani…
> Ale poeta nie uwydatnił nam tego znużenia i naprężenia; grozę toczącej się bitwy odczuwamy dopiero z chwilą wejścia ordynansu Żymierskiego; groza ta wieje następnie ze słów Marii. – Ten salon, względnie spokojny i wytworny, pełny błyszczących mundurów i dystyngowanych młodych ludzi – ten rezoner Chłopicki, rozprawiający, zamiast żeby działał […] Salon ten na polu bitwy będzie zawsze dziwny… (1905).

Narzucają się tu dwie obserwacje. Szczepański pisał o utworze już zmienionym, z którego w 1901 roku Wyspiański usunął wiele z owego radosnego rautu, który jednak wciąż dawał się odczuwać w przedstawieniach. Krytyk wypominał Wyspiańskiemu nielogiczność pomysłu, a jednocześnie – poddawał się jego sugestywnej dziwności w teatrze (gdy rzecz była odpowiednio zagrana)? Z dziwnością nie da się walczyć ani spierać intelektualnie, można jej doświadczać jako nastroju, aury, klimatu, zapachu, jak romantycznej *das Unheimliche*.

Jeśli w 1898 roku przestrzegano wskazówek autora, „w chwili odsłonięcia kurtyny” publiczność słyszała „ogólne «brawo», za dopiero co przegraną nutę piosenki”, następnie rozmowa „głośniała” i powoli cichła (Wyspiański, 1964, s. 218). Brawo powracało jeszcze kilka razy, podobnie jak domaganie

się piosenek, żarty. Sztuka osnuta wokół jednej z najkrwawszych bitew powstania listopadowego, i w wielu partiach przywołująca wręcz piekło artyleryjskiej walki, zaczynała się od oklasków i radosnych wykrzyków! Trudno o bardziej dwuznaczny początek. Ironia wymierzona była jednak nie w aktorów wydarzeń 1831 roku, a w celebrantów z 1898. Wyspiański może nawet wiedział, że usunięte z utworu brawa przeniosą się na widownię. Po wznowieniu lwowskiej *Warszawianki* recenzent „Słowa Polskiego" pisał: „zapał publiczności, w takt refrenu «Hej kto Polak na bagnety!» rozgorzał ogniem, jakiego nigdy nie budzą dekadenckie utwory, nie dziw, że nie brakło entuzjastycznych oklasków" (*Z teatru*, 1902)[3]. Zdarzały się też burze oklasków po niemej scenie Starego Wiarusa (Kaźmierz ze Lwowa, 1902, zob. też Krechowiecki, 1901).

Atmosfera towarzyskiego zebrania, w którym od czasu do czasu mówi się po francusku, opowiada dowcipy, kąsa uszczypliwościami, a przede wszystkim ulega nastrojowi chwili, to śpiewa, to słucha, to gawędzi – była zamierzona. Chłopicki używa jej, gdy chce odciągnąć uwagę towarzystwa od poważniejszych spraw: „wszakżeż tu miano śpiewać, panie obiecały / melodyjne zanucić słowa, – wiersze może" (Wyspiański, 1964, s. 222). Również idea nocnego rautu nie jest nielogiczna. Tylko Chłopicki (a później Maria) znają prawdę o losach dogorywającej bitwy, reszta zebranych nie przeczuwa grozy sytuacji, doświadcza natomiast wzmożonej potrzeby bycia razem. „Oczekuje się wiadomości z pola bitwy, a tymczasem towarzystwo zabawia się śpiewem i rozmową. Pieśń mówi o chwale śmierci za ojczyznę, czekamy, czy Rudzki żyw wróci" (Koneczny, 1994, s. 115). Można by to nawet skorygować: „czekamy, aż Rudzki żyw wróci".

Dysonans poznawczy: w tym samym momencie jedni się bawią, inni zaś padają gdzieś w śniegu od kul, to najbardziej powierzchniowe rozpoznanie

sytuacji w *Warszawiance*. Rzecz w tym, że te dwie rzeczywistości przenikały się w precyzyjnie zapisanych warstwach dźwiękowych i dopiero jako takie, atakując sensualnie wrażliwość widzów, mogły wywołać autentyczne poczucie odurzenia i niepokoju. Wyspiański, jak wiadomo, chciał być autorem operowym, interesował się udźwiękowieniem przestrzeni, światła (na przykład konceptem „wody muzycznej", połączeniem blasku księżyca z dźwiękiem fletu w poprawianej w tych latach *Legendzie* czy partyturą gwaru wieczornego w *Meleagrze*). W *Warszawiance* te eksperymenty kontynuował, choć z większym naciskiem na ludzkie głosy i rozmaite postaci szumu[4]. Zamiast orkiestry przewidzianej w *Legendzie*, w *Warszawiance* wystarczył pojedynczy instrument o delikatnej barwie (który pozwala wprowadzić pieśń, a w pewnym momencie zastępuje krzyk ludzkiej rozpaczy). Wyspiański rozbudował za to fonosferę bitwy i salonu.

Zatrzymajmy się na odgłosach bitwy – miał to być ustawiczny, nieregularny ciąg dalekich uderzeń, „głuchy pogłos huczący dział" (Wyspiański, 1964, s. 241). Onomatopeicznie odpowiadały mu ze sceny miarowe uderzenia lewej ręki o klawisze w momentach wykonywania pieśni (Makowska, 2008). W niektórych partiach dramatu przejmuje tę linię rytmiczną dialog: wybijany, to zrywający się, to cichnący. Zwłaszcza w scenie pobudzania Chłopickiego do działania, tętno bitwy wyraża się w trybie rozkazującym, w skandującym tempie, a z drugiej strony – w nierównym rozkładzie wersów:

CHŁOPICKI

(silnie)

odwagi wołasz, to mam odwagę

tysiąckrotną…

WSZYSCY

(porwani ostatnimi słowami)

generale, wodzu, dyktatorze

prowadź nas, prowadź,

niech Chłopicki żyje,

CHŁOPICKI

(cicho)

… z wami pójść jak młody

na ten bój, was powieść na ognie,

w zamęt, – słyszycie tam działa…

(nagle urywa)

(ucisza się, nasłuchują) (Wyspiański, 1964, s. 246).

Współdźwięczność salonu i bitwy stanowiła kontrast dla widoku za oknem, gdzie bezszelestnie prószy śnieg. Wygląda to na znak obojętnej natury, antytezę wojny, choć równie dobrze może być jej oksymoroniczną syntezą: płatki śniegu dudnią jak kanonada.

XIX-wieczne bitwy rozgrywały się w huku, który nie tylko definiował skalę walk, ale decydował o psychicznym i fizycznym poczuciu żołnierzy i dowódców (to zasadnicza różnica z walką toczoną na odległość przez sterowane elektronicznie urządzenia). Na ogół technologię militarną epoki

rekonstruuje się na podstawie zobiektywizowanych cech i siły rażenia broni: jakimi pociskami strzelano, z jakiej odległości, jakie szkody mogły poczynić w ludzkim ciele lub innej materii. Tymczasem czynnikiem nie mniej istotnym był infernalny hałas. Z jednej strony otępiał bezpośrednich uczestników bitwy, z drugiej oddziaływał jako doświadczenie grozy, okropieństwa, na tych, którzy do niej wchodzili. W obu przypadkach był destrukcyjny dla psychicznej integralności osoby. Wiarus wychodził z tego otoczenia nie tylko unurzany w brudzie, ale ogłuszony i skrajnie wyczerpany. Sensorium bitwy jest trudne do opisania, nawet przez tych, którzy go doświadczyli: w bitwie artyleryjskiej często nic nie było widać, jedynie słychać: pociski, jęki, krzyki i rżenie koni. Wyspiański starał się przedstawić to, co niewyobrażalne[5].

Horror bitwy grochowskiej, mimo że ona sama toczy się w oddali i jest ledwo słyszalna, podkreślają w *Warszawiance* konstrukcje językowe. Najpierw te upoetyzowane: „huczały nam armatnie gromy / jak wulkan bucha i miota pocisków grad / w ogniach i dymie” – przypomina sobie Chłopicki (s. 224). W heroicznych marzeniach „działa grzmią” marsowo, ale w wizjach Marii są narzędziem śmierci: „wicher dmie, świstają kule, / ryk dział tętni łoskotem / a żołnierzy łany całe się kładą” (s. 240), „z pola walk jęk armatni / dolatuje głuchy” (s. 249). Splot retoryki patetyczno-tyrtejskiej i osobistej wzmacnia dysonansowy obraz bitwy.

Na warstwy dźwiękowe *Warszawianki* składają się przytłumione odgłosy pola walki i zmienny gwar rozmów. To bezustanna wibracja, której poddani są bohaterowie, a także potencjalny słuchacz. W tak zarysowaną ciągłość tła perkusyjnego (kanonada) i basowego (gwar), wplatała się muzyka instrumentalna oraz śpiew. W pewnym momencie autor dodaje jeszcze pojedyncze akordy zrywającego się wiatru (od wydania drugiego te efekty usunie). A w drugiej połowie sztuki dobiegają z zewnątrz raźne dźwięki

wymarszu: trąbki, potem szum przechodzących żołnierzy, tętent, stukanie i brzęk.

Aranżacja rozmowy towarzyskiej i śpiewów ma subtelniejszy, bogatszy charakter w tekście z 1898 roku niż w redakcji z 1901. W pierwszej wersji utworu śpiew należy do panien, męska grupa tylko nuci lub reaguje aplauzem („w zamieszaniu wykrzyków", s. 223). „[…] piosenki, piosenki, tak pięknie dwa głosy się pełnią" – wołają goście w salonie (s. 236). *Warszawianka*-pieśń ma zatem barwę, siłę i dramatyzm dwóch zróżnicowanych kobiecych głosów – dopiero w ostatniej scenie przejmują jej refren zastępy wojska maszerujące pod oknami. Dlatego też, przypuszczam, Wyspiańskiemu zależało na tym, by w salonie znajdował się klawikord, a nie fortepian. Ten pierwszy instrument w epoce listopadowej był już mało popularny, ale to właśnie on zapewniał – współbrzmiącą z kobiecym wokalem – delikatną jakość metalicznego, szybko zanikającego brzmienia. W 1901 roku Wyspiański wprowadził chór oficerów w kluczowej scenie meldunku i w finale, zmieniając radykalnie kameralny styl wykonania w zbiorowy poryw, zagłuszający jednostkowe tony. Być może wtedy najodpowiedniejszy wydawał się na scenie fortepian z jego donośną siłą i dynamiką.

Instrumentacja pieśni nie tylko powraca kilkakrotnie w toku sztuki, ale ma podwójną strukturę. Kompozycja Kurpińskiego w wyciągu fortepianowym dzieli się na linię melodyczną i linię akompaniamentu wykonywane prawą i lewą ręką. Jak już wspomniano, akompaniament jest imitacją wystrzałów, ale też raźnego kroku (gatunkowo to marszowa pobudka, tyrtejska pieśń bojowa). W tym samym czasie melodia współpracuje z tekstem pieśni, akcentując najwyższymi dźwiękami pojedyncze słowa bądź ściągając frazy pieśni w niższą tonację. W języku muzycznym splatają się w pieśni Kurpińskiego dwa akordy: dur oraz moll, w tym d-moll, Schubertowski

„akord śmierci”, który pojawia się jeden raz w partii refrenu (Makowska, 2008).

Tymczasem konwersacja, przeskakując z jednego końca sali na drugi, toczy się również w rozmaitych tonach i ze zmiennym natężeniem, w części zupełnie nieuchwytna werbalnie dla odbiorców. Subtelności dialogu Chłopickiego i Marii opatrzone są niekonwencjonalnymi znakami interpunkcyjnymi i rytmizującymi (rozmnożone kropki i myślniki, faliste szlaki), z których część prawdopodobnie oznacza pauzowanie. Ich głosy bywają ciche, wsobne lub śmiałe, mocne, donośne, drżące, zmienione, głuche. Postaci tkwią w statycznych pozach, skazane jedynie na powstanie i siadanie lub skręt głowy; dramatyzm rozmowy przelewa się w intonację i modulację. Nie bez powodu główne role odtwarzali na prapremierze artyści znani z siły głosu albo z doskonałej techniki jego używania: Stanisław Knake-Zawadzki (Chłopicki), Józef Kotarbiński (Skrzynecki), Wanda Siemaszkowa (Maria).

Foniczna gęstość *Warszawianki* staje się wręcz nie do zniesienia, a przede wszystkim nie do wyciszenia. Tu trzeba by powrócić do wrażenia „rautu”, o którym pisał Szczepański. Na prapremierze jedynie Władysław Prokesch zanotował „obraz, pełen szarego kolorytu i nastroju” (1898), korespondujący z pierwszymi słowami Marii: „świt był szary, snadź dostrzegł sukienki mojej białej” (Wyspiański, 1964, s. 219). Początek sztuki ginie więc jeszcze w aurze szarej godziny (bardziej poświaty śniegu niż słońca) i sztucznego oświetlenia, może już na poły pogaszonego w salonie. To światło chorobliwe. Trwa trzeci, decydujący dzień bitwy, a zebrani prawdopodobnie nie śpią od dwóch nocy, zagłuszając obawy w gromadzie, tym hałaśliwiej, im bardziej dokucza im nerwowa niepewność. Halucynogenny rytm wkrada się w rozmowy, plącze jej tok, wiedzie do przywidzeń. Czy nie dlatego portrety wodzów na ścianach

rozmyły się w niepodobieństwie do swych oryginałów? Artyleria także nie śpi od ponad doby. Hipertrofia tkanki dźwiękowej nabiera w takich okolicznościach cech fantasmagorii, rzeczywistości rejestrowanej przez nadwrażliwy i skrajnie wyczerpany organizm, który nie może się obronić przed wsłuchiwaniem i dokładnym słyszeniem wszystkiego, nawet rzeczy ledwo pochwytnych. Panny słyszą, o czym mówią generałowie, ciż słyszą panny, wszyscy nastawiają uszu na sygnały z zewnątrz, a jednocześnie towarzystwo daje się podniecić zbiorowej energii śpiewu i jego archaicznej, krzepiącej sile. W bogatej przestrzeni dźwiękowej *Warszawianki* dojmująco brakuje – z woli autora – ciszy, tak wysoko waloryzowanej w symbolistycznej poetyce. Wszyscy na nią czekają, bo stan absolutnego uspokojenia, odcięcia bodźców oznaczałby koniec bitwy, rozstrzygnięcie, odpoczynek, a dla Marii – odsunięcie grozy słów, wyroku-meldunku. Tymczasem przelotne wyciszenie wydarza się tylko dwa razy, nie zatrzymując zresztą na długo maszynerii bitwy ani hałaśliwości zgromadzenia.

Nowatorstwo *Warszawianki* nie sprowadza się jedynie do kongenialnie wykorzystanej strukturalnie i dźwiękowo pieśni, ale obejmuje całą złożoną „słyszalną materię” na scenie i poza nią. To nie pieśń „pojawia się najwcześniej wraz ze scenografią i statycznym jeszcze układem postaci” (Nowakowski, 2003, s. LII), lecz w kombinacji z innymi dźwiękami stanowi scenografię, tworzy stereofoniczne wrażenie miejsca. Dźwiękowa materia faluje, głośnieje w różnych punktach salonu i kulis, przechodzi od kameralizacji do monumentalizacji i chóralnego patosu, od miarowego taktu po rozerwanie i zanikanie w toku przybliżeń i oddaleń, dublowania (akordy pieśni i wybuchy pocisków), albo ostrego kontrastu, wręcz zgrzytu, rozstroju.

Była to propozycja scenografii i dramaturgii fonicznej, wypełniającej każdą sekundę przedstawienia – i to właśnie jej intensywność mogła wzmacniać

wrażenie dziwności, o której wspomniał Szczepański. W przeciwieństwie do niezmiennej dekoracji, audialna sceneria kształtowała się dynamicznie na wielu poziomach i wynikała z użycia zarówno rzeczy, jak ludzi (ich głosów), niewidocznego zaplecza i widocznych obiektów. Wyspiański znalazł w teatrze partnera, który rozumiał tego rodzaju eksperymenty. Tadeusz Pawlikowski lepiej niż ktokolwiek potrafił urządzać koncerty gwaru salonowego, z muzyką wykonywaną na żywo i grą zespołową rozbitą na symultaniczne ogniska (przykładem jest pierwsza scena *Tamtego* Maskoffa/Zapolskiej).

W polskiej teorii od dawna stosuje się termin „fonosfera" w odniesieniu do kształtowania świata literackiego przez sugestie dźwiękowe. Gdy sfera głosowa nachodzi na materię innego rodzaju (obiekty, na przykład rekwizyty, elementy scenograficzne), wiąże się z użyciem światła i koloru, a przede wszystkim rozproszeniem sugestii dźwiękowych w fizycznym otoczeniu, być może przydatniejszym określeniem byłaby „przestrzeń audialna" (*aural space*) (Kendrick, 2017). Z tym że słyszalność teatru Wyspiańskiego w 1898 roku wciąż głęboko łączyła się z jego wizualnością, z osiąganym metodami malarskimi obrazem.

Audytorium

Wyspiański stworzył w *Warszawiance* nie tylko obraz plastyczny, ale przede wszystkim imponująco zorganizowaną przestrzeń dźwiękową. Jej genezy nie należy poszukiwać wyłącznie w zainteresowaniach operowych Wyspiańskiego, ale szerzej w reorientacji środków artystycznych i przemyśleniu stanowiska artysty zajmującego się przeszłością. Żywe obrazy, historyczne sztychy, wielkie płótna Matejki posługiwały się medium wzrokowym. Historia miała zostać unieruchomiona, wszczepiona – jako łudząca kopia – w obiekt, przygwożdżona przez badawczy mechanizm

porównania: czy na pewno „kiedyś” wyglądało tak, jak sugeruje ten oto mundur, widok, wystrój? W końcu wszystko sprowadzało się do przebierania się za historię i naśladowania jej. Tymczasem proponowane przez autora *Warszawianki* podejście jest inne. Historyczne zdarzenia stają się przed odbiorcami jako nieodparte, rzeczywiste fenomeny dźwiękowe: głos ludzki, rytm mowy poetyckiej, pieśń i wszelkie inne odgłosy świata przedmiotowego. Mają to do siebie, że nie tylko odbiera się je w czasie, ale właśnie czynią czas przeszły teraźniejszym, przedmiotem bezpośredniej, a nie zmediatyzowanej percepcji. Ich treści nie da się odeprzeć ani zanegować z pozycji znawstwa. Nikt z widzów *Warszawianki* nie protestował, że Chłopicki na pewno nie miał takiego tembru głosu, armaty pod Olszynką brzmiały inaczej, śpiew pieśni modulowano lepiej, a klawikord miał lepszą barwę. Przeciwnie, właśnie dźwiękowa nieredukowalność postaci i sytuacji do czegoś zewnętrznego czyniły z nich „żywe” zdarzenia historyczne. Skrzynecki wołał: „więc działaj wodzu-orle, dla chwały, dla sławy / dla wojny” (Wyspiański, 1964, s. 245), a słuchacze nie rozważali, czy aby na pewno takie słowa padły, lecz słyszeli, „jak tętniło życie z jego słów” (Koneczny, 1998, s. 116). Parafrazując uwagi Ostapa Ortwina (1969), można powiedzieć, że przeszłość jest możliwa do uchwycenia tylko w akcie panowania nad teraźniejszością, a akt ten jest między innymi działaniem dźwiękowym (mową, śpiewem, fonicznym gestem). Te rozpoznania są zaskakująco zgodne z kierunkiem dzisiejszych badań nad dźwiękiem w teatrze jako narzędziem przekraczania bariery między podmiotem i przedmiotem (zob. Guzy, 2022).

Skąd jednak pewność, że rzeczywiście zrealizowano wskazówki sceniczne Wyspiańskiego? Recenzenci nie wspominają o dźwiękowej fakturze, lecz o silnym nastroju, który ogarnął publiczność – mimo „intelektualnych” oporów wobec języka sztuki. Potwierdzałby to przypadek krakowskiej teatromanki

Elżbiety Kietlińskiej:

> Idąc do teatru, nie przeczuwaliśmy, kto nam się to tam za chwilę urodzi – ale *Warszawianka* – choć wszystkiego, co mówi Chłopicki, jeszcze wówczas do głębi nie obejmowałam – zrobiła na mnie wstrząsające wrażenie. Najbardziej wstrząsające z wszystkiego, co mi się podczas długiej mojej „kariery" teatralnej zdarzyło widzieć. „Rekordu" tego już nigdy nic nie pobiło. Jakiś wewnętrzny płacz, szloch, żal straszny za tym, co się wówczas zmarnowało… […] Widziałam rzeczy bardziej szarpiące, piękniejsze, lepiej grane; bardziej wstrząsającej nie widziałam (2012, s. 103).

Również krytycy przyznawali się do obezwładniającego wpływu spektaklu, dziękowali za „piękny wieczór", „górne nastroje" – by zaraz potem skarżyć się na jego nieinteligibilność. Recenzje roją się od ambiwalentnych sformułowań: „całość jednak jest tak fantastyczna, że połapać się trudno" (Łoziński, 1898), obraz *Warszawianki* „przeładowany mglistą frazeologią, wycieniowany ślicznie w pewnych szczegółach, nie tłumaczy się jasno" (Prokesch, 1898). „Z teatralnego punktu widzenia – rzecz jest chybiona […]. Na scenie jest *Warszawianka* za mało związana i zanadto nastrojowa. Za wiele trzeba się domyślać i zanadto wytężać uwagę dla pochwycenia wątku" (Beaupré, 1898). *Warszawianka* nie dawała się objaśnić w znanych kategoriach, ale robiła wrażenie do tego stopnia, że odbiorcy nie wiedzieli, co począć z doznanym wstrząsem i uniesieniem. Rozstrój nerwowo-uczuciowy wymykał się racjonalizacji. Mogło to być efektem zastosowania eksperymentalnej formy dźwiękowej, regulującej nie tylko przekaz słowny i muzyczny, ale przestrzeń i obraz. Sensy tej sztuki łączą się na scenie na zasadzie melodycznej i rytmicznej – nie trzeba rozumieć języka, by odczuć

Warszawiankę. Byli zresztą odbiorcy, którzy nie znali wcale języka polskiego. Grupa prawników przyprowadziła na prapremierę austriackiego urzędnika ministerstwa sprawiedliwości w Wiedniu, a jego ekscelencja Klein, bo tak się nazywał, wytrwał do końca wieczoru,

> wysłuchał z wielkim zajęciem wszystkich trzech patriotycznych jednoaktówek i wyrażał się nadzwyczaj pochlebnie o grze artystów. Kodyfikator procedury karnej twierdził, że z wyrazistej gry aktorskiej i charakteryzacji zewnętrznej domyśla się treści sztuk, którą zresztą, miedzy aktami, tłumaczyli gościowi nasi dostojnicy sądowi (*Notatki literacko-artystyczne*, 1898).

Być może również oddziałał na niego – podprogowo – bogaty, zawrotnie rozwibrowany obraz dźwiękowy, który wpisany jest w *Warszawiankę* i wydaje się dziś równie nowatorski, a przede wszystkim integralny z dekoracją.

Wzór cytowania:

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *Foniczna składnia obrazu. O prapremierze „Warszawianki”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, DOI: 10.34762/qs4c-0t17.

Autor/ka

Dorota Jarząbek-Wasyl (dorota.jarzabek@uj.edu.pl) – dr hab., prof. UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się historią teatru i dramatu XIX i XX wieku, zwłaszcza procesem kreacji teatralnej, obyczajowością teatralną, sztuką aktorską oraz opisem i edycją źródeł do historii teatru. Poza kilkudziesięcioma artykułami naukowymi, wydała książki: *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym* (2006), *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku* (2016), *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie* (razem

z Barbarą Maresz, 2019), rozdział poświęcony Wyspiańskiemu w pracy zbiorowej *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* (2020). Jest pomysłodawczynią serii Scenariusze Wyspiańskiego, w której ukazały się dotąd: scenariusz prapremiery dramatu *Protesilas i Laodamia* (2022) oraz *Bolesław Śmiały*, na podstawie rekonstrukcji Józefa Sosnowskiego (2024). ORCID: 0000-0003-3097-9830.

Przypisy

1. Ostatnio zdementowała ją Maria Prussak (2023).
2. I odwrotnie, publiczność była szczególnie wrażliwa na profanację munduru, dlatego takie oburzenie wywołała postać ze sztuki Bogdana Jaxy-Ronikiera *Wspomnienie*, granej razem z *Warszawianką*: „Wstrętne, wstrętne, i jeszcze raz wstrętne! Już sam pomysł włożenia żandarmskiego munduru moskiewskiego na żołnierza z 1831 roku jest co najmniej zbyt śmiały" (Łoziński, 1898).
3. Trzeba jednak zaznaczyć, że emocje publiczności wywoływał nie sam temat, ale obecność grającej Marię Modrzejewskiej.
4. Kompozycja *Warszawianki* pod wieloma względami przypomina też powstałą w 1893 roku *Królową Korony Polskiej*. Miniatura napisana równolegle z projektowaniem witrażu *Śluby Jana Kazimierza* opiera się na trzech ogniskach dźwiękowych: rozmowie gapiów, monologach króla oraz pieśni maryjnej, narastającej bądź cichnącej stosownie do dramaturgii królewskich decyzji. Jak później w *Warszawiance*, tak i w tej wczesnej dramatycznej próbie na końcu wszystkie głosy zagarniał żywioł militarny: bębny, trąbki, odgłos wymarszu wojska na zewnątrz katedry.
5. Nie wiadomo, czy weterani obu powstań, z którymi Wyspiański miał od dzieciństwa bliski kontakt i których opowieści słuchał, byli w stanie o tym mówić. Artysta miał też, skromne, ale jednak, doświadczenie z autopsji, odbył szkolenie wojskowe w miejscowym regimencie, tam między innymi uczył się strzelać z broni ręcznej, choć wątpliwe, by dopuszczono cywilów do dział większego zasięgu.

Bibliografia

Beaupré, Antoni, *Z teatru*, „Czas" 1898, nr 273.

Gadamer, Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

German, Juliusz, *Od Zapolskiej do Solskiego. Pośród przyjaciół*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1958.

Guzy, Maciej, *Dźwięki scenografii a dokumentacja przedstawień. Kilka uwag o wybranych obiektach scenograficznych w galeriach sztuki*, „Performer" 2022, nr 24, https://grotowski.net/performer/performer-24/dzwieki-scenografii-dokumentacja-przedstawien-kilka-uwag-o-wybranych [dostęp: 20.04.2025].

Grzymała-Siedlecki, Adam, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, oprac. A. Woycicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

Kaźmierz z Lwowa*, Z teatru krakowskiego*, „Gazeta Narodowa" 1898, nr 335.

Kendrick, Lynne, *Theatre Aurality*, Palgrave Macmillan, London 2017.

Kietlińska, Elżbieta, *Wrażenia i wspomnienia młodej teatromanki*, wstęp i opracowanie J. Michalik, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

Koneczny, Feliks, *Teatr Krakowski. Sprawozdania 1896-1905*, przedmowa, wybór i oprac. K. Gajda, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1994.

Kotarbińska, Lucyna, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1930.

Krechowiecki, Adam, *Z teatru*, „Gazeta Lwowska" 1901, nr 154.

Łoziński, Józef /Minos, *Z Teatru Miejskiego*, „Głos Narodu" 1898, nr 272.

Makowska, Monika, *„Warszawianka" Wyspiańskiego a „Warszawianka" Kurpińskiego – funkcja pieśni w strukturze dramatu*, [w:] *Żywioły wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, D. Jarząbek, D. Saul, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Michalik, Jan, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915. Teatr Miejski*, cz. 1, vol. 2, Wydawnictwo Literackie, Wrocław 1985.

Miodońska-Brookes, Ewa, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław–Kraków 1972.

Notatki literacko-artystyczne, „Gazeta Lwowska" 1898, nr 272.

Nowakowski, Jan, *Wstęp*, [w:] S. Wyspiański, *Warszawianka, Lelewel, Noc listopadowa*, Ossolineum, DeAgostini, Wrocław 2003.

Nowakowski, Zygmunt, *Tabu Wyspiańskiego*, „Wiadomości Literackie" 1938, nr 4.

Ortwin, Ostap, *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, PIW, Warszawa 1969.

Prokesch, Władysław /W. P., *Z teatru*, „Nowa Reforma" 1898, nr 273.

Prussak, Maria, *Gry z przestrzenią w wybranych dramatach Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, pod red. J. Stacewicz-Podlipskiej i E. Partygi, Instytut Sztuki Pan, Warszawa 2019.

Prussak, Maria, *W teatrach Pawlikowskiego*, [w:] tejże, *Brzmienia Wyspiańskiego*, żywosłowie.wydawnictwo, Kraków 2023 [pierwodruk 2016].

Prussak, Maria, *Wyspiański niepatetyczny*, [w:] *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata,*

myśli i sztuki, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Solski, Ludwik, *Wspomnienia 1855-1954*, na podstawie rozmów napisał A. Woycicki, wyd. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.

Strzelecki, Zenobiusz, *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Szczepański, Ludwik, *Z teatru*, „Nowiny dla wszystkich" 1905, nr 315.

Trzciński, Teofil, *„Warszawianka" Wyspiańskiego w kręgu fałszów i zmyśleń*, [w:] tegoż, *O teatrze i muzyce*, wybrał i wstępem opatrzył A. Woycicki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968.

Trzciński, Teofil, *Wyspiański i odnowa teatru w Europie*, [w:] *Wyspiański i teatr 1907-1957*, praca zbiorowa wydana przez Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, Kraków 1957.

Wyspiański, Stanisław, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, redakcja zbiorowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 6, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.

Wyspiański, Stanisław, *Dzieła malarskie*, wstęp S. Przybyszewski, S. Żuk-Skarszewski, Instytut wydawniczy „Biblioteka Polska", Bydgoszcz 1925.

Wyspiański, Stanisław, *Listy zebrane*, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski i M. Rydlowa, t. I: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

Wyspiański, Stanisław, *Warszawianka*, [w]: *Dzieła zebrane*, redakcja zbiorowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, t. 1: *Od dekoracji do konstrukcji*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2020.

Z teatru, „Słowo Polskie" 1902, nr 583.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/foniczna-skladnia-obrazu-o-prapremierze-warszawianki