

Wnętrze Stanisława Wyspiańskiego – afisz czy plakat?*

Wnętrze by Stanisław Wyspiański as the First Polish Theatre Poster

ALINA BIAŁA

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7343-4094>

e-mail: alina.biala@ujk.edu.pl

Abstract. The article discusses *Wnętrze* by Stanisław Wyspiański, namely the formal and semantic aspects of the poster. The contexts of its interpretation are modern culture, symbolism, *Wnętrze* – the drama by Maurice Maeterlinck, and its theatrical production that was directed by Tadeusz Pawlikowski at the Municipal Theatre in Cracow. The formal characteristics of Wyspiański's poster is shown with its reference to the poster, the playbill and the placard, and in relation to the correspondence of literature, fine arts and the theatre. The article points to the innovativeness of *Wnętrze* in Wyspiański's artistic output, in the cultural life of Cracow at the turn of the 20th century, and also in the development of the correspondence of arts.

Keywords: poster, playbill, placard, correspondence of arts, Stanisław Wyspiański

Abstrakt. Artykuł jest poświęcony *Wnętrzu* Stanisława Wyspiańskiego. Interpretacja plakatu została przedstawiona na dwu poziomach: semantycznym i formalnym. Wyjaśnienie znaczeń posteru ukazano w kontekście kultury modernistycznej, symbolizmu, a także dramatu *Wnętrze* Maurycego Maeterlincka oraz jego teatralnego spektaklu w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego na deskach Teatru Miejskiego w Krakowie. Charakterystyka formalna plakatu została ujęta w perspektywie powiązania

* Tom sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teled adresowe autora: Uniwersytet Jana Kochanowskiego, ul. Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Polska; tel.: + 48 506 108 025.

Wnętrza z afiszem, afiszoplakatem i plakatem oraz w odniesieniu do powinowactw literatury, sztuk plastycznych i teatru. Artykuł ukazuje nowatorstwo *Wnętrza* zarówno w twórczości pisarza, jak i w życiu kulturalnym Krakowa przełomu XIX i XX wieku, a także w rozwoju procesu korespondencji sztuk.

Słowa kluczowe: afisz, afiszoplakat, plakat, korespondencja sztuk, Stanisław Wyspiański



Stanisław Wyspiański, *Wnętrze*, 1899, Muzeum Plakatu w Wilanowie

Wnętrze to dzieło przygotowane dla zaanonsowania krakowskiego wydarzenia teatralnego z 20 lutego 1899 roku. Chodziło o inscenizację *Wnętrza* Maurycyego Maeterlincka poprzedzoną odczytem Stanisława Przybyszewskiego *Mistyka a Maeterlinck*. Ikoniczno-werbalna kompozycja, jak podaje opis wykonany w Muzeum Plakatu w Wilanowie¹, powstała w Zakładzie Artystycznej Litografii Aureliusza Pruszyńskiego w Krakowie. Wykonano ją na papierze, techniką litograficzną. Ma układ horyzontalny, mierzy 57,5 cm wysokości i 126 cm długości. Informacja umieszczona w środkowej części pracy została odręcznie napisana przez Wyspiańskiego. Artysta obwieszcza krakowianom:

¹ Nr Pl.17161/1 MNW w katalogu Muzeum Plakatu w Wilanowie.

W poniedziałek Dnia 20 Lutego
 odbędzie się w sali miejskiego teatru
 Odczyt
 Stanisława Przybyszewskiego
 połączony z przedstawieniem dramatycznym
 fantazji
 Maurycego Maeterlincka
 pod tytułem „Wnętrze”
 w którym wezmą łaskawy współudział
 pp. Zapolska, Bednarzewska, Po-
 mian, Przybyłko, Teodorowicz
 pp. Kamiński, Roman, Węgrzyn
 Prelegent mówić będzie na temat:
 Mistyka a Maeterlinck
 początek o godzinie 5-ej wieczorem.
 ceny miejsc: fotel 3 złr, krzesło 2 zł, parter 1 zł.
 inne miejsca teatru zamknięte.

Po obu bokach tekstu twórca umieścił obrazy. Przyglądanie się im z intencją „znajdź różnice” prowadzi do wniosku, że Wyspiański zmultiplikował grafikę. Czy chodziło li tylko o „ornamentowanie” tekstu anonsu, czy też o ikonyczną semantyzację? Odpowiedź na to pytanie odłożę na później. Teraz postawię pytanie kolejne.

Powielony obraz przedstawia portret młodej dziewczyny z uniesionymi do góry rękami i rozpostartymi szeroko palcami. Zaznaczone mocną kreską eliptyczne płaszczyzny na czole i dłoniach bohaterki sygnalizują, że postrzegamy ją w chwili, gdy tuli się do szyby okiennej. To także znak, że znajduje się w zamkniętym pomieszczeniu i jest widziana od zewnątrz. Dziewczyna została ujęta na bladożółtym tle, co może oznaczać, że wewnątrz pomieszczenia jest oświetlone sztucznym światłem. To oznacza, że jest noc. Lewy policzek bohaterki rozjaśnia zaokienne światło, dość intensywne, o czym świadczy cień nosa i ciemna plama na przegubie dłoni. Zatem noc jest księżycowa. W świetle miesiąca dziewczyna musiała dojrzeć coś ekscytującego. Jej przenikliwe spojrzenie biegnie lekko w dół, ku lewej krawędzi obrazu. Pełna napięcia poza, podkreślona ostrą kreską rysunku, świadczy, że za oknem dzieje się coś niepokojącego.

Lęk młodej kobiety odciska się na emocjach spektatora. Poruszają go przeżycia bohaterki, a wyobraźnię rozpała ich niemożliwe do rozpoznania źródło znajdujące się poza ramami obrazu. Wyspiański sygnalizuje jego istnienie nie w bezpośrednim ujęciu, lecz w unaocznieniu reakcji dziewczyny. Jej niepokój implikuje pytanie o przyczynę przeżyć zakrytą przed spojrzeniem odbiorcy.

Ze względu na anons semantyka *Wnętrza* odślania się widzowi dwustopniowo. Dzieło można interpretować, jak czyniłam to dotychczas, utożsamiając się z odbiorcą nieznającym pierwowzoru, jako zapowiedź mającą zachęcić do recepcji przedmiotu reklamy. Można też odczytywać je po zapoznaniu się z anonsowanym

wydarzeniem, jako metapracę. W celu odczytania znaczeń dzieła Wyspiańskiego na drugim etapie jego odbioru niezbędne jest odwołanie się do *Wnętrza* Maeterlincka oraz do jego krakowskiej inscenizacji z 1899 roku.

Obydwa dokonania artystyczne są mocno osadzone w modernistycznej wrażliwości. Przejawia się ona w opozycji wobec realizmu i naturalizmu zakotwiczonych w realnej rzeczywistości, inspirowanych życiem społecznym i moralnością. W przekonaniu, że świat jest jedynie znakiem idei, twórcy zwrócili się ku przednaukowej myśli, penetrowali to, co jest przedmiotem wyobraźni, przeczualne i niepoznawalne, dające się ująć w figurę symbolu. Treści te, zespolone z dekadencją nastrojowości, transponowali na literackie wątki wyrażające eschatologiczną rozpacz, przeświadczenie nieuniknionej katastrofy i nadszarpające cierpienie. Takie motywacje modernistycznej literatury zwróciły ją ku „nagim duszom” bohaterów. Ukazywano ich „cofających się” ku swej jaźni i obnażających zakamarki własnego wnętrza. Prezentowano bohaterów owładniętych rozpaczą, bezskutecznie usiłujących uciec przed tragicznym przeznaczeniem.

Duże piętno na polskim modernizmie odcisnął między innymi Maeterlinck. Do spopularyzowania jego twórczości przyczynił się wstęp Zenona Przesmyckiego do *Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka* z 1894 roku.

Dramat *Wnętrze* został opublikowany przez belgijskiego noblistę w tym samym roku co praca Przesmyckiego. Rok później zamieściły go w języku polskim czasopisma: „warszawskie – «Dodatek Miesięczny do Czasopisma», «Przegląd Tygodniowy», poznańskie – «Przegląd Poznański», i polskie w Wiedniu – «Przełom»” (Stykowa, 1983). Tłumacz, Zygmunt Bytkowski, przełożył tytuł *Intérieur* na *W głębi. Dramat w jednej odślonie (dla teatrów marionetkowych)*. Z kolejnym tłumaczeniem sztuki, już pod nazwą *Wnętrze*, pióra Zygmunta Sarneckiego, czytelnicy mogli się zapoznać w 1901 roku.

Dramat Maeterlincka jest jednoaktówką. Akcja rozgrywa się wieczorem, w części ogrodu położonej za domem oraz w jego wnętrzu. Przez trzy parterowe okna widać oświetlone lampą pomieszczenie, a w nim pięcioosobową rodzinę: Matkę z Dzieckiem tulonym do piersi, Ojca i dwie Dziewczyny o włosach spadających do ramion.

Gdy jedna z osób tu się znajdujących powstanie, chodzi lub gestykułuje, ruchy jej wydają się poważne, powolne, nie powtarzają się często, jakby były uduchowione odległością, światłem i mieniącą się zastaną okien (Maeterlinck, 1994, s. 111).

Życie domowników rozgrywa się jako pantomima. Ruchy i gesty postaci są uduchowione. Zachowania bohaterów zdają się uduchowione, zarówno ze względu na spowolnioną grę, jak i sztuczne oświetlenie. Elementy dekoracji wnętrza i rekwizyty mają charakter symboliczny: płomień świecy to znak trwającego życia, zegar – przemijania, motek białego jedwabiu, który jedna z haftujących siostr upuszcza na ziemię – zakłócony bieg egzystencji.

Z rozmowy ludzi zgromadzonych na tyłach posesji wynika, iż rodzina znajduje się w całkowitej izolacji od świata, wybranej świadomie w obawie przed mogącym nadejść nieszczęściem. Pragnąc się zabezpieczyć przed złym losem, „zamknęli drzwi... u okien mają kraty. Wzmocnili mury starego domostwa; zaryglowali troje dębowych drzwi... Przewidzieli wszystko, co przewidzieć można” (Maeterlinck, 1994, s. 115). A mimo to fatum zwyciężyło. Posłańcy mają do przekazania rodzinie tragiczną wiadomość. Oto jedna z ich córek, która dziś rano wyszła w odwiedziny do babki mieszkającej w sąsiedniej wsi, została znaleziona martwa w pobliskiej rzece. Rozmowy przybyłych nie tylko odsłaniają empatię wobec nieszczęścia, ale też nieokreśloną egzystencjalną bojaźń i świadomość, że w tym doświadczeniu przejawia się istota życia. Trwoga istnienia, przed którą rodzina stara się uchronić, jest i ich trwogą. Tak jak domownicy, podlegają tej samej sile determinacji.

MARIA: Czy powiedziałaś im, dziaduniu?

STARZEC: [...] Jeszcze tam, przy lampie czekają na wieść żalobną... Patrz, moje dziecko, patrz! Zobaczysz coś, co ci o życiu da pojęcie (Maeterlinck, 1994, s. 116).

Emocje zgromadzonych na zewnątrz potęguje walka, jaką toczą z wewnętrznym oporem przed zburzeniem miru rodzinnego. Narastające napięcie odsłania się nie tylko w empatycznych komentarzach, ale też w świadomości, że nie można dłużej zwlekać z przekazem. Na pobliskich łąkach bowiem zaczyna w świetle księżycy majaczyć tłum niosący ciało dziewczyny. Presja sytuacji i przeżycia bohaterów potęgują lęk przed nieuchronnym.

MARTA (*odwraca się*): Gdzie jesteś, dziaduniu? Nieszczęście mnie oślepiło, ciebie nawet nie widzę... Sama nie wiem, co począć...

STARZEC: Nie patrz na nich, dopóki się nie dowiedzą.

MARTA: Pójdę z tobą...

STARZEC: Nie, Marto; pozostań tutaj... Usiądź obok swojej siostry, pod domem, na tej samej ławie kamiennej... i nie patrz! Jesteś za młoda, nie zapomnialabyś nigdy... Nie trzeba, żebyś przedwcześnie się dowiedziała, jaka bywa twarz tego, komu śmierć zajrzy w oczy... Może usłyszysz krzyk. Nie odwracaj się... A może nic nie usłyszysz. Przede wszystkim nie odwracaj się, gdy nic nie usłyszysz... Postępu bóleści przewidzieć nie można... Zwykle kończy się wszystko na kilku łkaniach, wyrrywających się z głębi piersi... Sam nie wiem, co uczynię, gdy je usłyszę... To już z powszednim życiem nie ma nic wspólnego... Zanim odejdę, uściśnij mnie, moje dziecko (Maeterlinck, 1994, s. 119–120).

Napięciu zdarzeń osnutych wokół zachowania gromady wtóruje napięcie akcji rozgrywanej się w planie pantomimicznym. Istotnym informacjom zawartym w dialogach towarzyszy niepokój w zachowaniu się członków rodziny. Tak jest na przykład w momencie, gdy Obcy opowiada o znalezieniu ciała trzeciej siostry.

OBCY: [...] Szedłem z oczami zwróconymi na rzekę jaśniejszą od drogi. Wtem, o dwa kroki od kępy sitowia, spostrzegłem coś niezwykłego... Zbliżyłem się i widzę jej włosy, które kręgiem podniosły się nad głową i wirują prądem szarpane...

W izbie obie dziewczyny zwracają twarze ku oknu.

STARZEC: Czy widziałeś, jak obu siostrom włosy zdrzały na ramionach?

OBCY: Zwróciły głowy w naszą stronę... (Maeterlinck, 1994, s. 113–114).

Niesłyszalna dla domowników rozmowa wpływa na bieg ich życia, a ten determinuje zachowanie i dialogi obserwatorów. Stwarza to wrażenie, jakby świat emocji obydwu równoległych planów akcji łączyła niewidzialna siła, a to, co dzieje się na zewnątrz i wewnątrz, wzajemnie się implikowało. Łańcuchowi niewidzialnych zależności nie podlega jedynie Dziecko na rękach Matki. Jako istota o nieuforowanej jeszcze psychice spokojnie śpi. Jednak jego starsze siostry przeżywają tożsamy, co Matka i Ojciec, trwogę istnienia. Dobitnie wskazuje na to moment, gdy obie podchodzą do okna i spoglądają w czeluść nocy.

OBCY: Ostrożnie! Obie siostry drgnęły...

STARZEC: Powstają...

OBCY: Sądzę, że chcą zbliżyć się do okien...

Jedna z dwóch sióstr zbliża się w tej chwili do pierwszego okna; druga do trzeciego. Opierają równocześnie dłonie na szybach. Patrz długo w ciemność.

STARZEC: Nikt nie stanął przy oknie środkowym.

MARIA: Patrz... Słuchają...

STARZEC: Starsza uśmiecha się do czegoś, czego widzieć nie może.

OBCY: A w oczach drugiej maluje się przestach... (Maeterlinck, 1994, s. 116).

To znamienita scena. Oto wchodzące dopiero w dorosłość Dziewczyny mierzą się z istotą życia. Stoją przed nieznanym, które na razie niepokoi, ale lada chwila objawi się tragedią stygmatyzującą dalszą egzystencję. Nim przyjdzie bolesne wypełnienie, tulą czoła i ręce do okiennej szyby, a oczy wpatrują w ciemność nocy. To moment niezwykłej odwagi egzystencjalnej, przejawiający się w stawieniu czoła życiu. Maeterlinck „podwoił” go. Ukazał bowiem obie siostry stojące jednocześnie u dwóch różnych otworów okiennych. We wspólnocie gestu bohaterki tkwi i zrozumienie dla przeżyć innego, i świadomość, że w chwilach największego niepokoju należy być razem. Dziewczyny i tłum we wspólnocie dźwigają ciężar egzystencji.

Jednoaktówka kończy się spotkaniem Starca z rodziną zmarłej. Scena przekazania złej wieści jest rozgrywana gestami rozpaczycy domowników i ich pełnym

napięcia opisem, budowanym w wypowiedziach obserwujących to zdarzenie uczestników dialogu.

Podobnie jak unaoczniona w dramacie sytuacja, dialogi bohaterów są umocowane w świecie pozarealnym. Są kształtowane jako znak wyobraźni odnoszący się do doświadczeń wrażliwych jaźni. Wszak wszyscy bohaterowie przeżywają zdarzenie z równą intensywnością i podobnie odczytują jego sens. Wszystkich też ogarnia paraliżujący, powoli narastający lęk, któremu nie mogą stawić czoła. Pospołu stają się częstką figury symbolu, który w sposób ogólny i mglisty sygnalizuje mroczną wizję egzystencji. Tłumacz, Zygmunt Bytkowski, tak odczytywał owe znaczenia *Wnętrza*:

1) symbol dwoistości i sprzeczności pomiędzy zewnętrznym pozorem każdej rzeczy a jej treścią i istotą; 2) symbol niepewności naszego losu, zupełnej bezbronności i bezmocy wobec potęg przyrody; 3) symbol altruizmu i miłości; 4) wielki symbol życia zwycięskiego, niestrudzonego, niepowstrzymanego pochodu życia (1895, za: Stykowa, 1980, s. 41).

Modernistyczny dramat Maeterlincka spotkał się z uznaniem Tadeusza Pawlikowskiego, dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie. Zainteresowany głównie repertuarem współczesnym oraz, w mniejszym zakresie, klasyką polską i światową (Poskuta-Włodek, 1993), Pawlikowski zdecydował się zaprezentować kilka nowatorskich sztuk: *Hanusię* Gerhardta Hauptmanna, *Norę*, *Wroga ludu* i *Dziką kaczkę* Henryka Ibsena oraz *Wnętrze* Maurycyego Maeterlincka. Jednocześnie zrewolucjonizował styl pracy nad inscenizacją. Zadał, by przedstawienia były grane z niezwykłą starannością, kreowały poetykę nastroju. Przewartościował także model gry aktorskiej. Postawił na ekspresję stonowaną, opartą na wyciszeniu i poetyckości, którym towarzyszą nastrój, cisza, pauza. Wprowadził też na scenę reflektory punktowe, dzięki którym postać aktora była wydobywana z mroku (Poskuta-Włodek, 1993). Środki te sprzyjały kreowaniu widmowej koncepcji życia w dramatach modernistów.

Wnętrze zostało zaprezentowane w ramach inicjatywy „teatru wolnego”, inspirowanego paryskim Théâtre Libre André Antoine’a i Freie Bühne Otto Brahma (Stykowa, 1980). Była to jedyna realizacja tego typu teatru, ustanowionego jako odłam Teatru Miejskiego. Wyspiański wiedział o planowanej inscenizacji. W liście z 2 maja 1897 roku donosił Lucjanowi Rydłowi: „Pawlikowski obiecał mi wystawić «Warszawiankę» na przyszły sezon i dać ją razem z «L’Intérieur» Maeterlincka, wszystko razem na dnię zaduszne” (Wyspiański, 1979, s. 457). Oprócz Gabrieli Zapolskiej i Ludwika Solskiego wchodził też w skład komisji teatralnej zatwierdzającej sztukę do grania (Stykowa, 1980).

Aby ukazać obraz powiązania graficznego anonsu Wyspiańskiego z inscenizacją, należy przyrzeć się koncepcji przedstawienia, którą szczegółowo analizuje Maria Barbara Stykowa². Z badanych przez autorkę materiałów wynika, że występ odbywał się dla zamkniętego kręgu odbiorców. Uczestniczyła w nim elita literacko-artystyczna, która za zaproszenie uiściła opłatę większą niż obowiązująca na co dzień. Publiczność zajęła miejsca jedynie na parterze, aby postrzegać postaci sceniczne nie trójwymiarowo, „rzeźbiarsko”, lecz dwuwymiarowo, „malarsko”. Dzięki temu miały się one jawić odbiorcom jako wewnętrzne widma, a nie istoty materialne. Dla zintensyfikowania wrażeń puste teatralne piętra były zasłonięte szarym płótnem.

Ten sam impresyjny cel przyświecał Pawlikowskiemu w tworzeniu egzemplarza adaptacji *Wnętrza* oraz scenografii. Jak twierdzi Stykowa, ołówek reżysera usunął z tekstu fragmenty odnoszące się do życia realnego bohaterów (np. informacje o stanie zdrowia Matki), a podkreślił wypowiedzi bohaterów komentujących z perspektywy ogrodu pantomimiczne zachowania domowników. Dzięki światłu wyeksponowano wnętrze domu, a zaciemnieniem ogrodu upodobniono zebraną przed nim gromadę do widowni. W wyposażeniu wnętrza mieszkania pojawiły się też rekwizyty:

„Grały” jednak nie swą rodzajowością, ale także wymową symboliczną: lampa (światło ogólne) jest u Maeterlincka symbolem życia, zegar funkcjonuje tu jako znak czasu, trwającej niemilosiernie długo chwili życia, którą snują Parki czy Mojry (Stykowa, 1983, s. 319).

Dla zrozumienia inspiracji pracy Wyspiańskiego inscenizacją *Wnętrza* istotne jest też, że teatralna akcja upodabniała się do „żywego obrazu”. Stykowa postrzega w tym próbę zbliżenia się Pawlikowskiego do motywu znanego z malarstwa holenderskiego i flamandzkiego, a więc należącego do kręgu kultury, który wpłynął na ukształtowanie artystycznej wrażliwości Maeterlincka (Stykowa, 1983, s. 319). To swoiste dążenie do „ustatycznienia” i „uplastycznienia” akcji scenicznej podkreślało wymowę dramatu, skierowaną przeciw nie tyle na działanie się, co przekazanie przeżyć i nastrojów. Temu zadaniu podporządkowana była także gra aktorska, oparta jedynie na odrealnionym, symbolicznym geście, wyeksponowanym dzięki spowolnieniu. Szczególnie było to widoczne w koncepcji gry mieszkańców domu.

Jak podaje Stykowa, jeden z recenzentów spektaklu, na ogół bez zrozumienia przyjmujących spektakl, gromił Pawlikowskiego:

[...] jak można było osobom we wnętrzu robić „żywy obraz”, jak można było kazać poruszać główkami mechanicznie i na komendę, jak można było przy patrzeniu przez okno obu dziewczyn

² Do charakterystyki spektaklu wykorzystuję analizy teatraliów zamieszczone w pracy Stykowej (1983).

każąc im robić identyczny ruch rąk, jak można było tak unieruchomić każdą głowę wnętrza [podkr. – A.B.] jakby to były figury z wosku (Stykowa, 1983, s. 322).

W tej opinii znajduje odzwierciedlenie ważny moment inscenizacji. Reżyser nie pominął fragmentu sztuki ukazującego podejście Dziewczyn do okien i ich niepokojące zapatrzenie się w mrok nocy. Pawlikowski dostrzegł więc wymowność „identyczności”, „mechaniczności” i „unieruchomienia” gestów obydwu bohaterek wyrażonych w tej właśnie scenie.

O ile spektakl nie spotkał się z uznaniem krytyki i widzów (publiczność nie nagrodziła aktorów oklaskami), to poprzedzający go odczyt Stanisława Przybyszewskiego, który „odbywał się przy wygaszonych światłach, a więc w pewnym sensie stanowił integralną część inscenizacji” (Stykowa, 1983, s. 317), zainteresował widzów.

Po raz drugi, i ostatni, także bez sukcesu, *Wnętrze* było grane w krakowskim teatrze 16 marca 1899 roku po sztukach *Kwiat pleśni* Macieja Szukiewicza i *Trzy dusze* Jana Stena (Stykowa, 1983). Wydaje się, że choć spektakl nie był przyjęty entuzjastycznie, reżyser przywiązywał do dramatu duże znaczenie, gdyż powrócił do inscenizacji *Wnętrza* jako dyrektor Teatru Miejskiego we Lwowie. Tam premiera miała miejsce 2 lipca 1901 roku i była połączona z *Warszawianką* Wyspiańskiego (Stykowa, 1983). Lwowianie życzliwie przyjęli jednoaktówkę. Jej koncepcja także pozostawała zgodna z przesłaniem dramatu, a „w odrealnieniu postaci Pawlikowski posunął się w [...] inscenizacji dalej niż w krakowskiej” (Stykowa, 1983, s. 320). Z punktu widzenia interpretowanego anonsu Wyspiańskiego ważna scena spoglądania Dziewczyn przez okna domu i w tej adaptacji była potraktowana z dużą pieczołowitością. Jeden z krytyków pisał:

[...] mimo woli szedł dreszcz grozy po widzach, ilekroć zwróciły się ku nim jakby szklane oczy sióstr lub gdy obie stanęły po dwóch stronach okna, pozostawiając pośrodku wolne miejsce, to miejsce, gdzie stawała zazwyczaj trzecia, o której śmierci dowiedzieć się mają za chwilę (W. i. [W. Dąbrowski], za: Stykowa, 1980, s. 61).

Recenzent wskazuje tu na trzecie okno, o którym jest mowa w didaskaliach rozpoczynających utwór Maeterlincka. Do sprawy tej powrócę nieco dalej.

Zaprezentowanie szczególnego znaczenia anonsu *Wnętrze* wykonanego przez Wyspiańskiego wymaga skupienia się na formalnym nowatorstwie jej nośnika – plakacie. W czasach artysty był on nowością, a podobne treści wyrażano wówczas na ogół w afiszu. *Wnętrze* powstało w okresie przekształcania się afisza w plakat, a ślad przesilenia się obu tych form społecznej komunikacji można odnaleźć w pracy Wyspiańskiego.

Afisz to jednostronicowy wyrób poligraficzny rozlepiany w miejscach publicznych w celu obwieszczenia jakiejś informacji. Pojawił się w XVI-wiecznej Europie wraz z wynalezieniem druku. Jego rozpowszechnienie nastąpiło w XVII i XVIII wieku (Kasińska, 2016). Tworzący go tekst drukowano czcionką o zróżnicowanej wielkości i kroju, a lokowano w różnej długości szeregach wierszowych i niejednolitej względem siebie odległości. Służyło to wzmocnieniu i zhierarchizowaniu znaczeń słów współtworzących przekaz. Z czasem w tekst afisza zaczęto wprowadzać rozmaite ozdoby, dekoracyjne linie, wreszcie nieskomplikowane znaki graficzne (np. godła, korespondujące z ogłoszeniem motywy ilustracyjne). Połączenie estetycznego liternictwa z elementami wizualnymi zwiększało zainteresowanie odbiorcy informacją. To otworzyło drogę do rozwoju warstwy ikonicznej tego typu przekazów. Wraz z tym afisz zaczął przesuwac się w kierunku dzieł artystycznych. Jego warstwa słowna ulegała ograniczeniu i upodabiała się do form plastycznych, a miejsce drobnych elementów graficznych zajął obraz o walorach estetycznych, wytwarzany techniką wynalezioną w 1795 roku litografii. I tak afisz począł przekształcać się w plakat, którego prawdziwy rozkwit nastąpił w II poł. XIX wieku (Folga-Januszewska, 2018). Prym wiodła Francja. Z grona Francuzów wywodzi się „ojciec plakatu” – Jules Chéret i „ojciec plakatu artystycznego” – Henri de Toulouse-Lautrec (Bojko, 1971, s. 8–9).

W odróżnieniu od afisza, w którym informacja jest wyrażana przy pomocy zróżnicowanych graficznie znaków językowych, w plakacie ciężar informacyjny spoczywa na obrazie dopełnionym o plastycznie ukształtowane znaki językowe. To, czego nie daje się przekazać ikoną, wyraża się słowem. Cel afisza i plakatu jest niezmienny: anons, reklama, perswazja. Tworzywo to samo: znaki werbalne i ikoniczne. Jednak sposób przekazu inny: afisz operuje słowem o zróżnicowanym kroju i wielkości czcionki, niekiedy dopełnionym znakami plastycznymi, przekaz plakatu zaś powstaje dzięki obrazowi dopełnionemu o słowa. Słowo z jednej strony wskazuje, do czego odnosi się plakatowy obraz (np. wiąże jego odbiór z konkretem, na przykład ze spektaklem teatralnym, filmowym itp.), z drugiej zaś, jako addytywny w stosunku do obrazu, rozszerza jego semantyczny zasięg.

W powiązaniu plakatowego obrazu ze słowem tkwi jego różnica z obrazem malarskim. Ten ostatni może imitować obiektywną rzeczywistość zewnętrzną (np. realizm, naturalizm), ukazywać subiektywne ujęcie świata (np. impresjonizm), stanowić wyobrażenie o nim (np. kubizm) bądź skupiać się na kompozycjach nieprzedstawiających, czysto plastycznych (abstrakcja). Pozbawionemu mimetyczności plakatowemu obrazowi najbliższ jest do obrazów kreacyjnych. Píše na ten temat Mariusz Knorowski:

Nieodłączną cechą plakatu jest to, że nie jest to obraz zobaczony – w rozumieniu odwzorowania natury (mimesis) – tylko pomyślany, to znaczy jest od początku do końca indywidualną

projekcją ujarzmioną rygiem formy [...]. Jego kompozycja ma wybitnie „dośrodkowy charakter, co powoduje, że odbieramy go jako „świat zamknięty w sobie”, autonomiczny, wyraźnie odseparowany od zewnętrznego (Knorowski, 1996, s. 18).

Od obrazów kreacyjnych obraz plakatowy różni się nie tylko przedmiotem odniesienia – reklamowanym obiektem – lecz także perswazyjnością przekazu. Wyraża się to w zastosowaniu rozmaitych plastycznych figur stylistycznych – metafory, symbolu, personifikacji i innych, którymi operuje sztuka literacka. Ich konstrukcji służy deformacja barwnych plam i linii służących wizualizacji przedstawień czy też pozbawianie przedstawianych na obrazach elementów naturalnego kontekstu przestrzennego³. Dzięki tropom następuje odrealnienie i zagęszczanie znaczeń, a także zanurzenie obrazu w wieloznaczeniowości.

Na gruncie polskiej kultury zwiastunami nowej sztuki plakatu są prace Teodora Axentowicza (*II Wystawa „Sztuka”*, 1898), Wojciecha Weissa (*Raut*, 1898), Józefa Mehoffera (*Loterya na urządzenie Domu Matejki*, 1899).



Feliks Wyrzywalski,
Powszechna Wystawa Sztuki Polskiej we Lwowie, 1894



Teodor Axentowicz,
Sztuka, 1898

³ Na ten temat: Seweryna Wysłouch (1994), tu rozdziały: *IV. Wizualność metafory*, s. 63–77 oraz *V. Znak ikoniczny jako symbol (na przykładzie współczesnego plakatu)*, s. 78–97.



Wojciech Weiss,
Raut artystyczny, 1898



Józef Mehoffer,
Loterya na urządzenie Domu Matejki, 1899

Prace Wygrzywalskiego, Axentowicza i Weissa ograniczają przekaz słowny, podporządkowując go ekspresyjnej grafice, a więc w pełni spełniają kryterium plakatu. W przypadku dzieła Mehoffera przynależność formalna nie jest już tak oczywista. Tekst, jak w afiszu, jest rozbudowany. Jednak dekoracyjne liternictwo i tekst regularnie rozlokowany na płaszczyźnie kartonu tyleż „znaczy”, co i „wygląda”, informuje migocącymi plamami koloru, współgrającymi z kwietną ramą po obu stronach kompozycji. To nie afisz, ale też i nie plakat. To „afiszoplakat” (Łajka, 2013), twór łączący cechy obu tych form przekazu.

Wnętrze, powstałe w podobnym czasie co *Sztuka*, *Raut artystyczny* i *Loterya*..., współtworzy proces przeobrażania się afisza w plakat. Dzieło jest przez badaczy różnie klasyfikowane. Na przykład Zdzisław Kępiński (Kępiński, 1984) określa analizowaną pracę mianem „afisza”. Maria Barbara Stykowa używa w odniesieniu do niej słowa „afisz” (Stykowa, 1980) oraz „plakat” (Stykowa, 1983). Z kolei Szymon Bojko (Bojko, 1971), Anna Szpor-Węglewska (Szpor-Węglewska, 2000), Dorota Folga-Januszewska (Folga-Januszewska, 2018) – operują terminem „plakat”. Precyzyjne określenie nośnika nie jest tu sprawą drugorzędną, bowiem wiąże się zarówno z rangą artystyczną, jak i semantyczną tej pracy. „Młodsze” o rok od prac Axentowicza i Weissa *Wnętrze* nie może rościć sobie tytułu pierwszego polskiego plakatu. Może jednak być uznane za pierwszy polski plakat teatralny, co nie jest bez znaczenia z punktu widzenia wiedzy kulturoznawczej.

Na powiązanie *Wnętrza* z afiszem może naprowadzać rozbudowany komunikat językowy. Istotne będzie zatem rozstrzygnięcie, czy obraz towarzyszący anonsowi

należy rozpatrywać w kategorii grafiki uatrakcyjnijającej przekaz słowny, czy też plastycznego znaku szyfrującego informacje o spektaklu, a pośrednio także o jego pierwowzorze – dramacie Maeterlincka.

Tworzenie plastycznego znaku dającego pojęcie o akcji scenicznej jest dla artysty sprawą trudną, z powodu odmiennego charakteru obrazu malarskiego i teatralnego. Obraz akcji scenicznej jest wprawdzie plastyczny, ale ruchomy, rozwijający się w czasie. Pokazuje ludzi nieustannie zmieniających swe działania i emocje w konkretnej przestrzeni. Domeną obrazu malarskiego zaś jest także przestrzenność, ale zogniskowana na ukazaniu wyglądu miejsca i postaci w jednym, statycznym momencie dziania się. Wynika więc z tego, że uczynienie ikonicznej warstwy teatralnego anonu znakiem całej inscenizacji jest niemożliwe. Z wielości momentów spektaklu twórca musi dokonać wyboru jednego z nich i tak zagęszczać wokół niego znaki plastyczne, by mogły odsyłać także do innych, nieprzedstawionych wprost momentów akcji.

W celu zareklamowania inscenizacji Wyspiański odwołał się do jednego z kluczowych motywów zarówno spektaklu, jak i dramatu. Nawiązał do sceny, kiedy Dziewczyny spoglądają przez okno domu. Utrwalił moment tuż przed obwieszczeniem tragedii, który w obydwu dziełach pełen jest emocjonalnego napięcia. Wybrał tę właśnie chwilę, ponieważ ogniskuje ona doświadczenie będące udziałem wszystkich osób dramatu.

Kompozycji nadał nietypowy, horyzontalny układ i podzielił ją na trzy części. Boczne ukazują widziane z zewnątrz okno, środkowa – tekst o spektaklu. Taki układ elementów odbiega od scenicznej dekoracji oraz wskazówek z didaskaliów, w których czytamy: „W głębi dom, w którym trzy parterowe okna oświetlone” (Maeterlinck, 1994, s. 111). Wyspiański „pomiął” trzecie, środkowe okno, oddzielające okna z postaciami Dziewczyn, a w jego miejsce wstawił tekst ogłoszenia. Wydaje się, że nie jest to podyktowane tylko koniecznością ulokowania na płaszczyźnie kartonu informacji o spektaklu. Warstwa słowna, o wymiarach zbliżonych do powierzchni okien, została przecież „podstawiona” w miejsce środkowego otworu okiennego, który w planie zdarzeń jest odpowiednikiem nieobecnej, zmarłej Dziewczyny. Lokacja ma zatem charakter symboliczny. To surogat niewidzialnego, postrzegalnego oknem wewnętrznym okna z pustką po nieżyjącej. Znak nieobecnej siostry w nieobecnym oknie.

Elementów symbolicznych, odnoszących się do sceny przełożonej (teatralnej) i przekładanej (literackiej), jest w pracy Wyspiańskiego więcej. Ich wyrazem jest także multiplikacja obrazu. Dwa okna, a w każdym z nich takie same postaci. Nie różnicując ich fizjonomii, ukazując twarze, pozy i gesty naznaczone takim samym smutkiem i niepokojem, artysta podkreślił tożsamość sytuacji egzystencjalnej bohaterek. Identyczność ciał oblekających różne istnienia staje się tu wyrazem jednej drogi

jest drukowana. Zawiera także rok premiery, podaje tytuł oryginału adaptowanego dramatu. W części dotyczącej obsady przypisano aktorom odgrywane role, a informacje o odczycie, spektaklu oraz kwestiach organizacyjnych rozdzielono potrójnymi falistymi liniami. Przy dolnej krawędzi drobnym drukiem zaanonsowano repertuar na dzień następny. Powielenie pracy zlecono też innemu wykonawcy, drukarni „CZASU” w Krakowie.

Towarzysząca dziełu grafika ukazuje smutną, długowłosą dziewczynę siedzącą bokiem do widza. Łokieć bohaterki spoczywa na oparciu krzesła. Dziewczyna została ukazana w charakterystycznym geście opartym na schemacie trapezu, którego wierzchołki wyznaczają splecione ręce, barki i łokcie. To symboliczne „zamknięcie” dziewczyny w kręgu smutku. Gdy poprowadzimy na rysunku linie, jedną, łączącą łokcie kobiety, i drugą, biegnącą wzdłuż ukośnie ułożonych ud, okaże się, że przecinają się one na blacie krzesła. Zatem statyczność postaci jest stanem permanentnym, niepokonywanym. „Depresyjna” poza i „wiążący” gest rąk współgrają ze spojrzeniem kobiety biegnącym w dół, wskroś rzeczywistości, w głąb własnych myśli. Secesyjne linie oparcia krzesła, linii włosów oraz fałd na rękawie nie rozładowują psychicznego napięcia kompozycji, czynią je jedynie dekoracyjnym.

Opalizujący znaczeniami obraz, towarzyszący drugiej zapowiedzi krakowskiego *Wnętrza*, także w interesujący, artystyczny sposób interpretuje symboliczne idee spektaklu. Jego połączenie ze słowem ma jednak związek bardziej luźny. O ile można uznać, że warstwa obrazowa tej pracy spełnia kryteria plakatu, to płaszczyzna tekstu, nierespektująca plastyczności form znaków językowych, bliska jest raczej afiszowi. Tak zresztą jest określana zarówno przez badaczy twórczości Wyspiańskiego, jak i nowych mediów. Czy jednak w odniesieniu do niej nie byłby bardziej adekwatny termin „afiszoplakat”? Odpowiedź na to pytanie zostawiam czytelnikowi.

Wnętrze to dzieło innowacyjne w twórczości samego autora, w dziejach teatru polskiego, w historii życia kulturalnego Krakowa czasów Młodej Polski, a także w powinowactwach sztuk w kulturze polskiej. Od czasu jego ukazania się Wyspiańskiemu – dramaturgowi, poecie, malarzowi, inscenizatorowi, grafikowi, ilustratorowi, projektantowi wnętrza, witrażyście – przysługuje także miano plakacisty. Jako pierwszy i jedyny plakat w dorobku artysty, *Wnętrze* jest także pierwszym polskim artystycznym plakatem teatralnym. Rozpoczyna nowy sposób obwieszczania o widowiskach, atrakcyjniejszy wizualnie i skuteczniejszy marketingowo niż dotychczasowy afisz. Także przekaz językowy *Wnętrza* dokumentuje

jego szczególne znaczenie. Zestawienie nazwiska twórcy plakatu z nazwiskami przywołanych na nim artystów uzmysławia bowiem rangę anonowanego wydarzenia kulturalnego młodopolskiego Krakowa. Postać Stanisława Wyspiańskiego łączy się tu z postaciami Konstancji Bednarzewskiej, Kazimierza Kamińskiego, Maurycego Maeterlincka, Ireny Pomian-Solskiej, Marii Przybyłko-Potockiej, Stanisława Przybyszewskiego, Władysława Romana, Józefa Węgrzyna, Gabrieli Zapolskiej. Plejada ówczesnych gwiazd literatury i teatru nie tylko świadczy o randze wydarzenia, ale i swoistym łączeniu się dokonań artystów różnych dziedzin sztuki. Jednocześnie *Wnętrze* współtworzy na gruncie kultury polskiej początki nowego nośnika w obrębie twórczości artystycznej – plakatu. Jest dziełem, w którym literatura „spotyka się” z teatrem i plastyką.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Bojko, Szymon. (1971). *Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój do 1939 roku*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne.
- Czubińska, Magdalena. (2009). Krakowskie plakaty i grafika użytkowa z lat 1890–1918. W: Piotr Rudziński (red.), *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900–1950* (s. 47–63). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Folga-Januszewska, Dorota. (2018). *Oto sztuka polskiego plakatu*. Olszanica: Bosch.
- Gryglewicz, Tomasz. (1977). „Wnętrze”. Interpretacja plakatu Stanisława Wyspiańskiego do dramatu Maeterlincka. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki*, 14, s. 89–103.
- Hutnikiewicz, Artur. (1996). *Młoda Polska*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kępiński, Zdzisław. (1984). *Stanisław Wyspiański*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Knorowski, Mariusz. (1996). Plakat polski. W: Krystyna Spiegel (red.), *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie* (s. 16–61). Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie.
- Kraśnińska, Barbara. (2016). Afisz a plakat – problemy definicji. Wstęp do badań. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia*, XIV, s. 205–216.
- Łajka, Dorota. (2013). *Plakaty i afisze teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem*. Pobrano z: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/11305/lajka_plakaty_i_afisze_teatru_im_stanislaw_ignacego_witkiewicza_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 27.09.2020).
- Maeterlinck, Maurycy. (1994). *Dramaty wybrane*. Kraków: Comodia.
- Poskuta-Włodek, Diana. (1993). *Co dzień powtarza się gra... Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893–1993*. Kraków: Arta Wydawnictwo.
- Ratuszna, Hanna. (2017). *Okruchy melancholii. Przybyszewski i inni – o literaturze i sztuce Młodej Polski*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Sokolich Wroczyński, Jan. (1930). Historia teatralnego afisza. *Scena Polska*, 22, s. 5–7.
- Stykowa, Maria Barbara. (1980). *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*. Wrocław: Zakład Narodowy Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.
- Stykowa, Maria Barbara. (1983). Legendarna inscenizacja Młodej Polski („Wnętrze” Maurice’a Maeterlincka w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego). W: Irena Sławińska, Maria

- Barbara Stykowa (red.), *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski* (s. 309–341). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szpor-Węglewska, Anna. (2000). Afisz i plakat polskich teatrów – przypomnienie. W: Krzysztof Dydo, *Polski plakat teatralny 1899–1999* (s. 21–33). Kraków: Galeria Plakatu.
- Wysłouch, Seweryna. (1994). *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Data zgłoszenia artykułu: 06.09.2022

Data zakwalifikowania do druku: 07.10.2022

