

1 Ten stosunkowo mało znany obraz pochodzi z kolekcji prywatnej Maszy Potockiej, należy do cyklu z lat 1949–1955, w którym artysta łączył tematykę wojenną z sadyzmem i obrazami torturowanych kobiet.

2 Ze względu na najbardziej oczywistą symbolikę włosów (siła, moc, witalność) to wizerunek dosyć ciekawy.

3 Zob. [hasło:] *Cenci Beatrice*. W: W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 2003.

4 Np. napisaną do tekstu Słowackiego operę Ludmiła Różyckiego z 1927 r.

5 STHENDAL [H. Beyle]: *Rodzina Cencich*. Tłum. T. BOY-ŻELEŃSKI. Tryb dostępu: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=2341&s=1. Dostęp: 10.02.2010 r., s. 12.

Impresje

Wstrząsający obraz Jerzego Nowosielskiego *Beatrix Cenci*¹ z 1950 roku przedstawia półnągą kobietę klęczącą na szafocie tuż przed ścięciem. Gilotyna nie tylko zwiastuje mające zaraz nastąpić rozczłonkowanie kobiecego ciała, rozdziera również cały plan obrazu. W obu częściach znajdują się postacie oprawców, różniące się między sobą jedynie tym, że jeden z nich nie posiada włosów². Współczesniona Beatrycze ginie z rąk patriarchalnej władzy.

„Odtwarzanie” i analogie

Po przybyciu do Paryża na początku lat trzydziestych Juliusz Słowacki pisze dla teatru Porte St. Martin francuski dramat *Beatrix Cenci*, nie mając jednak pewności, jak zostanie przyjęty. Historia rodu Cencich rozbudziła wyobraźnię licznych twórców³. Po legendę Beatrycze – „pięknej ojcobójczyni” – sięgali również Percy Shelley (tragedia *The Cenci* z 1819), Henri Beyle-Stendhal (opowiadanie *Les Cenci* z 1837), Domenico Guerrazzi (powieść historyczna *Beatrice Cenci* z 1854), nawet Antonin Artaud, którego koncepcja teatru okrucieństwa po raz pierwszy została zrealizowana w autorskim przedstawieniu *Rodzina Cencich* z 1935 roku. Należałoby tu jeszcze wymienić liczne realizacje muzyczne⁴ i malarskie, z których najbardziej znaną jest portret przypisywany Guido Reniemu, rzekomo namalowany w noc przed straceniem dziewczyny:

Kraży pogłoska, że imć Gwido Reni, jeden z wychowanków wspaniałej szkoły bolońskiej, postarał się zrobić portret biednej Beatryczy w ubiegły piątek, w wilię jej stracenia. Jeśli ów wielki malarz wywiązał się z tego zadania tak, jak to uczynił w innych obrazach wykonanych w naszej stolicy, potomność będzie mogła sobie wytworzyć jakieś pojęcie o piękności tej cudnej dziewczyny⁵.

Beatrix Reniego i jej legenda inspirowała również reżyserów filmowych, w *Mullholland Drive* (2001) Davida Lyncha oświetlony obraz wisi na ścianie w niemalże centralnej części mieszkania ciotki Ruth, natomiast w filmie Stevena Spielberga *Catch Me If You Can*

(2002) reprodukcja ozdabia sypialnię rodziców Brendy. Samych ekranizacji sztuki było co najmniej kilka, a w kwietniu 2001 roku miała miejsce premiera przedstawienia Teatru Telewizji w reżyserii Jana Englerta.

W tym szkicu interesuje mnie nie tylko gest **powtórzenia**, ulegającego zmianom na przestrzeni lat obrazu (literackiego i malarzkiego) Beatrycze, czemu można by poświęcić osobną i z pewnością obszerną monografię, ale także kategoria **odtworzenia**, którą stosować będąc w szerokim rozumieniu, odległym i bliskim zaproponowanemu przez Paula de Mana w *Autobiografii jako od-twarzaniu*⁶. Najistotniejsza dla tego artykułu definicja „odtworzenia” odsyła do mechanizmu powtórzenia, odbicia (efektu lustra), reprodukowania.

[Każda kolejna historia Beatrycze staje się jej nową biografią. Gdyby założyć, iż mechanizm, który według de Mana dotyczy autobiografii, w jakimś stopniu odnosi się także do pisania biografii, to każda z tych historii, parafrazując słowa krytyka, pozbawiałaby Beatrycze twarzy i kształtu dokładnie w takiej samej mierze, w jakiej by je przywracała. Por.: „Śmierć to przemieszczona nazwa pewnej sytuacji, w jakiej stawia nas język, przywrócenie zaś śmiertelności poprzez autobiografię (prozopopeję głosu i mienia) pozbawia twarzy i kształtu dokładnie w takiej samej mierze, w jakiej je przywraca”].

„Odtwarzanie” również wydobywa problematykę **twarzy**, a więc filozofię ludzkiej egzystencji, tożsamości, autoidentyfikacji⁸ bohatera. Kategorie te mogą być funkcjonalne w interpretacji sztuki *Beatrix Cenci* w reżyserii Macieja Sobocińskiego⁹, który przeniósł dramat na deski krakowskiego teatru z okazji dwusetnej rocznicy urodzin autora sztuki¹⁰. Moim celem jest wskazanie analogii występujących na poziomie samego tekstu Słowackiego oraz zestawienie ich ze wspomnianą realizacją sceniczną.

Theatrum mundi

W tekście publicystycznym *Snobizm i postępek* z 1922 roku Stefan Żeromski poświęca spory fragment swoim refleksjom dotyczącym *Beatrix Cenci*; konieczne będzie tu obszerniejsze przytoczenie:

Nie wszystkie utwory Słowackiego można wystawiać. Przypominam sobie „*Beatrix Cenci*”, wystawioną za dyrekcji Ludwika Solskiego. Wiem, na jakie wystawiam się zarzuty, gdy oświadczę, iż tego cudu słowa, arcypoematu, arcywiersza – **niepodobna wytrzymać w teatrze**. Gdy się na scenie zrealizuje, – co jest jej obowiązkiem i zadaniem, – owe długie jęki torturowanych, nie porywające widza i słuchacza niczym, obojętne mu najzupełniej, których on **przy czyta-**

6 Paul DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Tłum. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, R. 77, z. 2, s. 307–318.

7 Ibidem, s. 318.

8 Dlatego jest tak bliska epoce romantyzmu. Por. I. BITTNER: *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*. Łódź 1998, s. 12–24.

9 Wszystkie cytaty z adaptacji Macieja Sobocińskiego przytaczam – dzięki uprzejmości Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie – z wydruku wersji reżyserkiej. Po cytacie podaję skrót MS i numer strony. Wszystkie podkreślenia – H.S.S.

10 Premiera przedstawienia w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie odbyła się 25.04.2009 r.

niu poematu nie słyszy, – dialogi, w których ztraca się piękno wiersza, a uwydatnia się długość i wszystka na Szekspirowskim wrzecie osnuta nić sztuki, ukazuje się na scenie rzecz po prostu trudna do zniesienia. Z najpiękniejszego pod słońcem przędziwa fantazji, wynika realnie sztuka ponura, przeciążona jałową i martwą okropnością. Wydaje mi się, iż krzywdę wyrządza Juliuszowi Słowackiemu teatr, wystawiający jego dzieła, takie, jak „Beatrix Cenci”, oparte jedynie na walorach słowa i wiersza¹¹.

11 S. ŻEROMSKI: *Snobizm i postępek*. Tryb dostępu: <http://univ.gda.pl/~literat/snobizm/0006.htm>. Dostęp: 10.02.2010 r. Wszystkie podkreślenia – H.S.S.

Pisarz, mimo wielu zastrzeżeń, nie uznaje dramatu Słowackiego za wybitnie udany. Walory słowa i wiersza w utworze rodzaju literackiego, który zwykł ożywać w pełni dopiero na scenie, nie są chyba wystarczające. Opinia autora *Przedwiośnia* nie należy do odosobnionych. Przedstawienie Sobocińskiego jest jednak dowodem na to, że można uczynić wspomniany przez Żeromskiego cud słowa, arcypoemat arcywiersza nader plastycznym. Reżyserowi udało się nie tylko „poszerzyć” i „rozbudować” przestrzeń sceniczną, ale również obdarzyć ją symboliczną wieloznacznością. Zostaje wykorzystany chwyt podwojenia, wrażenie odbicia, przeglądania się zarówno na poziomie scenografii, jak i ruchu scenicznego. Naturalny podział na scenę i widownię zostaje zaburzony, zarówno aktorom, jak i widzowi towarzyszy nieustanna świadomość „bycia w grze” i „bycia granym” (użyję sformułowania Hansa-Georga Gadamera¹² – „wszelkie granie polega na byciu granym”). W didaskaliach adaptacji czytamy:

12 Por. H.-G. GADAMER: *Pojęcie gry*. W: *Antropologia widowisk*. Red. L. KOLANKIEWICZ. Warszawa 2005.

Olbrzymie lustra – ekrany po obu stronach okna sceny oraz wiszący ponad nią szklany sufit – podłoga – martwo odbijają sylwetki i fragmenty przestrzeni [...]. Widzowie rozlokowani w całej przestrzeni oglądają swoje twarze w lustrzanoszklanej kurtynie częściowo dzielącej przestrzeń oryginalnej sceny i widowni.

MS – s. 28

W innym miejscu:

Teatr śmierci – teatr w teatrze. Wszyscy poza Beatrix, która w osobnej przestrzeni – Ona i świat.

MS – s. 90

W ten sposób skonstruowana przestrzeń, świat egzystencji bohaterów z jednej strony sugeruje autotematyczność (sztuka nie jest zwierciadłem rzeczywistości – przegląda się bowiem sama w sobie), z drugiej zmusza do postawienia pytania o granice między realnością i fikcją. Postacie, aktorzy silnie związani są z miejscem, jedną

z niewielu sfer dookreślenia. Miejsce określa również niejednoznaczny status Beatrycze, nigdzie nieprzypisanej, balansującej w przestrzeni „pomiędzy”:

13 Dualizm tego, co jest zabawą, a co jest życiem na serio, nie jest tu w żaden sposób zasugerowany, przedstawienie zmierza raczej w kierunku myśli Johana Huizingi, iż zabawa jest przerażającą rzeczywistością. Por. J. HUIZINGA: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. M. KURECKA, W. WIRPSZA. Warszawa 1985. Jak pisał Kochanowski: „Wszystko to minie jako polna trawa; / Naśmiawszy się nam i naszym porządkom, / Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom”. J. KOCHANOWSKI: *O żywocie ludzkiem*. W: IDEM: *Poezje*. Warszawa 1988, s. 21.

14 Nader interesująco o tym motywie w odniesieniu do *Marii Stuart, Balladyny i Beatrix Cenci* z wykorzystaniem prac Józefa Tischnera i Emmanuela Levinasa pisze Lidia ROMANISZYN-ZIOMEK w rozdziale *Twarze umarłych powracają* swej rozprawy doktorskiej pt. *Wybrane przedmystyczne dramaty Juliusza Słowackiego z perspektywy filozofii dramatu Józefa Tischnera*, napisanej pod kierunkiem prof. Marka Piechoty. Uniwersytet Śląski. Wydział Filologiczny. Maszynopis.

15 „Nie Narcyz nie był próżny. Nie było w nim ani złośliwości, która przenika próżność, ani chęci utrzymania swojej pozycji i panowania [...]. Dostrzegłszy marność władzy, dostrzegł także marność bytu i marność próżności. Obraz zwierzęcia, które rano chodzi na czterech, w południe na dwóch, wieczorem na trzech nogach, rozpułnął się w obrazie bezkształtnej istoty pływającej się w wodach płodowych pramatki Gai. Własne piękno zatraciło mu się w nicości niebytu”. W. HILSBECHER: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Tłum. S. BŁAUT. Warszawa 1972, s. 74.

16 Por. P. DYBEL: *Stadium lustra*. W: *Antropologia widowisk...*

Aktorzy, kończąc swoje działania, zajmują swoje – ustalone miejsca – wśród widzów – po obu stronach widowni – rozrzućeni w pierwszych rzędach. Te miejsca będą ich stałymi pozycjami wyjściowymi w trakcie trwania całego przedstawienia – to z nich wychodzić będą do kolejnych scen, by budować teatralną opowieść. Podział na tych, którzy zajmują miejsce po jednej lub po drugiej stronie, będzie odgrywał rolę – szczególnie, gdy plany będą oddzielane szklaną kurtyną pomiędzy oryginalną sceną i widownią. **Jedyną osobą, która nigdy nie siada na widowni – nie ma swojego miejsca – jest Beatrix.**

MS – s. 32

Innym istotnym elementem są pojawiające się na scenie lalki-marionetki („**Lalki-Marionetki głównych bohaterów** – ich wierne kopie – odkręcane głowy, ucięte czaszki i przerażająco wiarygodne rysy twarzy” – MS – s. 31) i wyświetlanie niemalże w trakcie trwania całego przedstawienia „graficznie przekształconych malowideł – portretów bohaterów” (MS – s. 31). O ile lalki¹³ poruszane i wyginane w szaleńczym opętaniu przez Furie każą wiązać sztukę z kategorią fatum, niemożnością wydostania się spod władzy losu, toposem *theatrum mundi*, o tyle obecność ekranu, na którym ukazują się „twarze”¹⁴ bohaterów (raczej fotografie niż malowidła), zupełnie tę interpretację przełamuje, wskazując na poszczególne osoby, zmuszając do zadania pytania o personalną odpowiedzialność za tragedię, dając nadzieję na przewyciężenie przez poszczególne postacie stagnacji i bierności. Lalki to przerażające kopie, figury kontrolowane i kontrolujące, sobowtóry. Ekran staje się współczesną taflą wody, to w nim zatapia się wnikliwe spojrzenie widza i bohatera. Ten zaś, żeby się dookreślić, zmuszony jest do gestu Narcyza¹⁵, tak jak dziecko (zgodnie z psychoanalizą Lacana) doznaje poczucia wyodrębnienia z otoczenia, dopiero przeglądając się w lustrze, by w końcu zapanować nad swym ciałem¹⁶.

Najbardziej „teatralną” sceną w przedstawieniu Sobocińskiego jest moment sądu nad rodziną Cencich, scena rozgrywająca się w Watykanie:

Widzowie – traktowani jako Ci – którzy przybyli na Egzekucję. [...] Zmieniona przestrzeń – dostojność wnętrza teatralnego Watykanu – naturalne wnętrze **Teatru. Orsini zajmuje miejsce wśród widzów – oskarżeni twarzami**

do widzów – siedzą na skrzyniach – ustawienie w połowie przestrzeni gry na połączonych szklanych podestach. Akto-
rzy siedzą na cztery strony świata.

MS – s. 90–94

17 „Lustro w folklorze wielu krajów odbija często duszę człowieka, jego troski, wspomnienia, uczucia, wywołuje obrazy ludzi, którzy stawali przed nim w przeszłości. Powierzchnia lustra nie tylko odbija obrazy świata, ale też wchłania je i zatrzymuje; w szczególnych warunkach ukazuje na nowo”.
W: W. KOPALIŃSKI: [hasło:] *Lustro*. W: IDEM: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.

Orsini siedzi w łożu nad widownią. Rodzina Cencich zwrócona jest w stronę widzów. Ci drudzy, choć Orsiniego w pełni nie mogą zobaczyć, obserwują jego „twarz” na ekranie. Orsini ukradkiem spogląda we własne odbicie¹⁷. Wina bohaterów jest bezsporna, osaczeni przez wymiar wyrokujący, uwięzieni w jego kleszczach. W tekście adaptacji imię Orsiniego zostaje zastąpione tytułem Wielkiego Inkwizytora. Publiczność znajduje się **pomiędzy**. Spełnia funkcję zwierciadła, czy tego chce czy też nie, wmieszana w proces, zmuszona do opowiedzenia się.

Lucrezia – Beatrix – Fabrycy

W akcie zupełnie rozpaczy i żądzy zemsty Matka Cencich, będąca świadkiem znęcania się nad własną córką, wzywa Furie, mścicielki przelanej krwi:

MATKA:

O, Eumenidy!

Dajcie mi węzów garść... niechaj mu cisnę

do jego łoża! Dajcie mi tę straszną

Pochodnię, która w waszych białych rękach

Płonie błękitna... niechaj tym piekielnym

Światłem zapalę dom, gdzie takie rzeczy

Ohydne dzieją się między ścianami!

BC – s. 8¹⁸

18 Wszystkie cytacje z *Beatrix Cenci* Juliusza Słowackiego zgodnie z wydaniem: J. SŁOWACKI: *Beatrix Cenci*. W: IDEM: *Dzieła wybrane*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 4: *Dramaty*. Oprac. M. BOKSZCZANIN. Wrocław 1990. Po cytacie podaję skrót BC i numer strony.

Matka nie ma więc wystarczająco siły, by sama dokonać zemsty, jednak w jej słowach dopatrywać się można również odważnej deklaracji, wyznania, do którego po prostu musi dojrzeć. Wzywając Eumenidy, wierzy w to, że można nad nimi w pełni panować, że to jedyna szansa, by nie tylko dokonać zbrodni, ale także wydobyć się spod dominacji patriarchalnej władzy:

MATKA:

Można śmiertelnie wzywać was i nagiąć

Do posłuszeństwa.

BC – s. 10

Szybko jednak okazuje się, że wezwane „mary” (jak określił je Fabrycy) należą do świata, nad którym bohaterowie zapanować nie potrafią lub po prostu nie mogą, a który wraz z upływem czasu coraz silniej będzie ingerował w ich losy. W momencie wezwania

Furii odpowiedzialność za pomszczenie czystości Beatrycze spada na całą rodzinę:

TRZY FURIE:
Woła nas! Jesteśmy... trzy... [...]
PIERWSZA FURIA:
Daj noża!
DRUGA FURIA:
Czy myślisz sama robić czyn?
PIERWSZA FURIA:
Jest córka, jest żona – jest syn.

BC – s. 9

Furie projektują swoją rolę na bohaterów albo woła bohaterów odzwierciedla się w figurach Furii. Matka, Beatrycze i Fabrycy, działając pod wpływem Furii, niemal się z nimi utożsamiają:

MATKA:
W piekielnym domu są piekielni goście
Czy masz odwagę?
FABRYCY:
Na co?...
MATKA:
Na to... o czym Mówiły jędze.

BC – s. 14

Dramat nie daje jasnej odpowiedzi na pytanie, jak bardzo losy postaci uwikłane są w fatum. Choć sprowokowany przez Furie Fabrycy, poprzysięgając zemstę na gwałcicielu siostry, nazwany zostaje ojcobójcą, w ostatniej chwili wycofuje się, traci odwagę. Ta chwila słabości, a może i próba przeciwstawienia się wyrokowi, w ogólnym rozrachunku nic nie zmieniają, postępowanie Fabrycego okazuje się jedynie gestem bezsilności, ponieważ jako uczestnik i świadek zbrodni jest jej współwinny. Ostatecznie wyrok wymierza upokorzona córka, która wciela się w rolę przypisaną mężczyźnie i dokonuje zamachu na ojca:

MATKA:
Wtem ona przyszła z lampą... i sztyletem
Skończyła

BC – s. 18

BEATRYKS:
Trup miał jedno tylko serce

I jedną córkę – i jedną miał ranę.

BC – s. 88

W decydującej chwili Beatrycze, krocząc z lampą, oświetla drogę idącemu chwycenie Fabrycemu. Pochodnie w rękę to atrybut Furii:

MATKA:

Cóż? czy pójdziesz teraz?

Co robisz? z lampą idziesz? – Beatrycze,

Weź mu z rąk światło i niosąc nad głową

Świeć nam z daleka!... Chodź!... chodź!... chodź!...

BC – s. 16, podkr. – H.S.S.

CESARIO:

Nieporuszona stała i ku ziemi

Trzymając oczy i pochodnię... jakby

Posąg przeszłości, na którego twarzy

Rzecz terażniejsza nie zostawia śladu

Ani się może odbić... Pośród zgrai

Lamentującej – ona jedna cicha

I z surowymi na ustach uśmiechy

Stała... kto myślałby, że sprawiedliwość

Ważąca trupią krew na swojej szali...

Ta twarz zostanie mi wiecznie w pamięci.

BC – s. 24, podkr. – H.S.S.

Beatrycze, która okazuje się silniejsza od brata, deklarująca: „Jestem spokojną” (BC – s. 18) (GIANI: „Spokojna jako cyprys nadto smutny, / Aby nim ruszył wiatr” – BC, s. 29), traci poczucie pewności dopiero w momencie, gdy pojawia się Giano Giani. Również ta sytuacja zostaje sprowokowana przez Furie. Sprawcą, osobą mającą wpływ na następujący ciąg wydarzeń, zapewne z powodu swojej fascynacji Beatrycze, jest także Negri, ksiądz i „malarz żądz”, który w decydującym momencie chce uniknąć jakiegokolwiek odpowiedzialności za namawianie do zbrodni, a w finale staje się oskarżycielem:

MATKA:

Ty? O! Na Chrystusa,

Ty poradziłeś sam. Czy nie pamiętasz...

Tej nocy, kiedy ścigana po gmachu

Leciałam boso, wołając ratunku

Dla mnie i córki... ty sam poradziłeś:

„Zabijcie tego węża, bo inaczej

Mieć nie będziecie pokoju...” A teraz
Mówisz inaczej.

BC, s. 16

Rodzinny spisek i morderstwo Cenciego stanowią początek wielu zbrodni. Z rąk Fabrycego ogarniętego niezrozumiałą, odgrywaną (?) furią ginie Cesario. Negri zostaje zasztyletowany przez brata. Rodzina Cencich ginie z mocy papieskiego wyroku. Giani popełnia samobójstwo, połykając szkło.

W przedstawieniu Sobocińskiego *Furie* to opętani mężczyźni biegający na obcasach i bawiący się marionetkami bohaterów. Stoją na granicy grozy i groteski. Ich rola zostaje bardziej zaakcentowana niż można to wyczytać z dziewiętnastowiecznego dramatu. We wspomnianej wcześniej scenie watykańskiej to one, a nie Zbiry, przynoszą informację o morderstwie Negriego. Mają moc kierowania światem, nimi samymi nic nie kieruje, są chaosem.

Anselmo – Negri – Giani

Powtarzalność motywów nie może być w tekście Słowackiego jedynie przypadkowa. Dwóch księży: Negri i Anselmo. Bracia malarze: Giano Giani i Negri, który z nich wszystkich jest postacią najmroczniejszą. Jako brat Gianiego jest jego rewersem, ciemną stroną, przeciwieństwem, choć również artystą. Negri mógłby być nie tylko bratem, ale wręcz sobowtórem Gianiego, który – w momencie poznania prawdy na temat zbrodni Cencich – postanawia w końcu unicestwić brata, jak w chwili ostatecznej autoidentyfikacji czyni się z sobowótami¹⁹.

Negri to dziecko z zakazanego związku, gdy tymczasem jego brat, gotowy zginąć w imię swej miłości, spełnia wszystkie warunki romantycznego kochanka. Negri nie mówi o miłości, mówi o zmysłach i pragnieniach („Jeśli się oprze... Zabiję” – BC – s. 32; „O! Fatalność!... / Miłość straszliwym płomieniem wybucha / Z tej okropnicy... Co zrobić? – co zrobić? / Jej ciało dla mnie – a jej dusza piekłu...” – BC – s. 37). Dobry i zły – awers i rewers, malarz (wzniosłego) piękna i malarz żądz, piękny i potwór („O! gdyby natura dała mi ciało odpowiednie duszy” – BC – s. 34).

Negri to również przeciwieństwo Anselma. Gdy ten pierwszy znajduje się nieustannie w centrum intryg, drugi ceni zacisze własnego ogródka. Anselmo, podobnie jak Cesario, poznaje Beatrycze, zanim widzi jej obraz. Jest to kwestia dosyć ciekawa, ponieważ Giano Giani zakochuje się w rzeczywistości w wizerunku Beatrycze (a dokładnie w wizerunku jej ściętej głowy), który ukazują mu mary. Beatrycze przetworzona zostaje przez jego wyobraźnię (w procesie malowania obrazu), a dopiero potem zostaje odnaleziona w jej autentycznej postaci:

¹⁹ Tak jak miało to miejsce np. w przypadku Doriana Greya.

GIANI:

Co widzę!... Czy wy spod lichych fartuchów
Wydobyłyście **tę rzecz straszną?** – Patrzaj,
Cesario... **głowa cudownej piękności,**
Lecz bez podstawy... wisi na warkoczach,
Które do sinych rąk tych kobiet – lipną.
Dreszcz mię przechodzi – patrzaj, jak ta głowa
Miłośnię oczy we mnie utopiła,
Aż tu... do serca... Słabo mi, Cesario –
Omdlałość-że to mnie pozbawia wzroku?
Czyli te widma ciemność między siebie
Na niewyraźne kształty rozebrała?

Mary nikną – BC – s. 20, podkr. – H.S.S.

GIANI:

Ja nie spałem – ale patrzę, na płótnie
Wymalowałem twarz, którą mi w rękach
Te straszne mary pokazały... patrzaj. [...]
Anielskie oblicze...
Lecz to jest tylko sen... filtrum szatańskie
Na obłąkanie moich zmysłów... prawda
Na ziemi taka piękność nie istnieje.

BC – s. 25

GIANI:

Puść mię... Na Boga, oczy me znalazły
Cel zapatrzenia się na całą wieczność
I już z uczuciem zaczęły rozmowę
O niezliczonych wdziękach tej dziewicy...
Odtąd... to będzie moim zatrudnieniem...
Jak się nazywa? – o! nie mów nazwiska!
Już ją nazwałem sam takim nazwiskiem,
Jakiego nie ma świat. Ach! Bowiem ona
Nie może tu być przez ludzi nazwana,
Tylko westchnie[nie]m...

BC – s. 28, podkr. – H.S.S.

20 Por. U. Eco: *Historia piękna*. Tłum. A. KUCIAK. Poznań 2005.

Uczucie, które towarzyszy Gianiemu patrzącemu na ściętą głowę Beatrycze, zgodnie z klasycznym opisem Edmunda Burke'a²⁰, można określić w kategoriach wzniosłości, kształtującej obraz piękna kobiety. Malarz przechodzi ciekawą drogę poznania – prawdziwa Beatrycze to jedynie odtworzenie jego wyobrażeń. Na tej zasadzie zbudowane są również relacje bohaterów, których łączy braterstwo dusz:

BEATRYKS:

Milcz, księżu!

Ja teraz jestem strasznie zatrudniona

Czytaniem duszy na tej bladej twarzy...

Oddał się, księżu – zostaw... my się znamy,

Ja jestem jego siostrą... [...]

[do Gianiego – H.S.S.]

Słuchaj... nie wiem, kto ty jesteś,

Ale przez twoje ręce pragnę skonać.

BC – s. 47, podkr. – H.S.S.

Furie ostrzegają Gianiego przed Negrim („Od brata twego ją broń – broń od brata” – BC – s. 73), chociaż – jeżeli pomyślimy o nim jako o „drugim obliczu” Gianiego – Negri powinien chronić swą ukochaną przed samym sobą. Śmierć przez połknięcie szkła, dokładniej: potłuczonej szyby, jest znacząca. Giani decyduje się na śmierć, gdy odkrywa prawdę o sobie („GIANI: Zrobiłeś za mnie zabójcę i kata... / To jest rzecz... ona by żyła bo papież / Chciał ułaskawić” – BC – s. 108). Prawdopodobnie wcześniej w tej szybie dostrzega swoje odbicie.

Sobociński może pozwolić sobie na przedstawienie opozycji między braćmi-malarzami jeszcze na inny sposób, aktorzy wyrażają to swoim ruchem:

Z głębi – niesiony muzyką pojawia się w ruchu szklany podest z półnagim na nim Gianim pochłoniętym pracą nad malowidłem. Podest w zapętłonym ruchu. Artysta maluje całym ciałem – rozmazuje farbę po podświetlonej szklanej powierzchni całym rękoma. **Akt Tworzenia ma w sobie coś mistycznego – duchowe uniesienie.**

BC – s. 48, podkr. – H.S.S.

Osobna przestrzeń – Negri – maluje powtórnie swoje malowidło na szklanym podeście w ruchu – jednostajny **ruch oddaje jego wewnętrzny popłoch** (BC – s. 83).

Dzięki znaczącym szklanym podestom osiąga się wrażenie malowania raczej na lustrze niż na płótnie, a malowanie całym ciałem to malowanie życiem, malowanie sobą, próba stworzenia siebie, „odtworzenia twarzy” według własnego pomysłu. W krakowskim przedstawieniu Giani nie ginie z powodu szkła. Być może przyczyna jest prozaiczna – podcięcie gardła jest efektowne, bardziej teatralne. Być może chodzi o coś więcej, chęć odjęcia sobie głowy to podzielenie losu Beatrycze, a tym samym pozbycia się twarzy.

Beatryks – Dolorida

Włoskie imię Beatrycze oznacza tę, która „przynosi szczęście”. Jakże ironiczny pozostaje wydzźwięk imienia kobiety, która własnymi

rękomą sprowadza na siebie i bliskich cierpienie, sąd i śmierć. Jednak imię to jest idealne dla bohaterki, której nie sposób dookreślić, winnej i niewinnej, czystej i zbrodniarki:

BEATRYKS:

Więc mnie potępcie – bo choć jestem biała,
To jestem jako najbielsza z gołębic,
Co się w kałuży krwawej chciała kąpać
I opryskała krwią całą rodzinę. [...]
To rzecz okropna – i straszne wyznanie.
**Lecz gdybym welon tu miała na twarzy
I mogła mówić z twarzą niewidzialną.**
Opowiedziałabym... straszną historią,
Która by strząsnęła was – a mnie spłoniła...
Na miejscu, gdzie krew moją rozlejecie,
postawcie ołtarz białemu wstydowi
I z alabastru posąg... przezroczysty,
A szyję jego krwią oczerwieniwszy
Zakryjcie perły albo lilijami,
A będzie to bóg nowy – w nowym Rzymie...
I to jest całą obroną – Rzymianki.

BC – s. 88, podkr. – H.S.S.

Dramat Słowackiego to także historia o dojrzewaniu. Młodej dziewczynie nie jest dana wystarczająca ilość czasu, by dorosnąć, właściwie poznajemy ją już jako dojrzałą kobietę. To na nią spada główny ciężar zbrodni, sama staje w obronie swej czystości, dokonuje zemsty – czynu przypisanego mężczyznom, zobowiązanym do bronięcia honoru własnego i rodziny. Fabrycy nie uniósł tej odpowiedzialności; mimo iż wcześniej toczył bitwy, w kluczowym momencie uległ zniewieszczeniu.

Dolorida oznacza „cierpiącą”. Nie wiadomo, czy istnieje powód, dla którego ta młoda bohaterka dramatu, niedoświadczona jeszcze nawet przez miłość, mogłaby cierpieć. Właściwie jako pośredniczka między Beatrycze a Gianim (przenosi ich listy) jest tą, która przynosi szczęście. Dochodzi do odwrócenia ról. „O! dobre imię stworzone dla świata” (BC – s. 67) – mówi o imieniu dziewczynki Beatrycze.

Przedstawienie Sobocińskiego rozpoczyna krzyk ubranych na białą (w sukienki komunijne?) nastoletnich może dziewczynek. Są one uosobieniem stłamszonej i tak drastycznie przerwanej młodości – później następuje scena gwałtu. Doloridę odgrywa jedna z tych dziewczynek. Dla Beatrycze jest więc symbolem jej utraconej młodości, życia, na które nie miała szans.

Precz z nią do klasztoru!

Szekspirowskie inspiracje Słowackiego są łatwe do uchwycenia. Najbardziej interesujące są tu, nieoczywiste może, związki z *Hamletem*, którego również można interpretować z pomocą analogii, lustrzanych odbić postaci. Tym, co łączy Szekspirowskich bohaterów (Hamlet i Fortynbras), jest przede wszystkim śmierć ojca, chęć jego pomśzczenia, zupełnie na odwrót niż w *Beatryx*, chociaż paradoksalnie i tu wszyscy złączeni są ze sobą przez śmierć starego Cenciego.

O analogiach w *Hamlecie* pisał Stanisław Wyspiański w wyczerpującym studium tej sztuki. Uznał on między innymi Laertesa za parodię Hamleta – „Właśnie Szekspir Laertesa obmyślił nową zupełnie i przez siebie kierowaną postać, jako parodię *Hamleta*, parodię w dobrym guście, człowieka nie bez zalet”²¹. Sam Hamlet mówi, że widzi w nim swoje zwierciadło (cytuję za Wyspiańskim: „W obrazie bowiem jego losu widzę / wierne odbicie mojej własnej doli. / Cenię go bardzo”²²). Dwie postacie kobiece: Ofelia i Gertruda, są całkowicie uległe mężczyznom, którzy decydują o ich woli: Ofelia – Poloniuszowi, a Gertruda – Klaudiuszowi.

Dramaty wiąże jednak najściślej wiara ich bohaterów w demaskacyjne właściwości sztuki, możliwość udowodnienia za jej pomocą winy i znalezienia mordercy. W *Hamlecie* jest to oczywiście przedstawienie teatralne, które ma zdemaskować Klaudiusza, w *Beatryx Cenci* – obraz dokonywanej zbrodni. Organizując „spektakl”, Hamlet chce przywrócić do normy swoje królestwo i świat; Victor Turner określił takie działanie mianem „dążenia do przyprowadzenia równowagi”²³, a psychologia zabawy – „asymilacją zewnętrzną rzeczywistości, zgodnie z podmiotowym oczekiwaniem”²⁴. Do tekstu sztuki dodaje kilka własnych kwestii:

HAMLET:

Czy mógłbyś, w razie potrzeby, wyuczyć się około tuzina albo szesnastu wierszy, napisanych przeze mnie i włączonych do sztuki? Nie mógłbyś?²⁵

Jak później to ironicznie określa, spektakl ma się stać „łapką na myszy”. W *Beatryx Cenci* wielkim demaskatorem ma się stać Negri. Motywacja postępowania bohatera nie jest już tak jasna, ponieważ dokonuje on, jako uczestnik zbrodni, także autodemaskacji. Negri maluje obraz, który ma być nie tylko dowodem, ale i torturą:

NEGRI:

Nie, monsignore, lecz jestem artystą,
Malarzem jestem... Spróbuj, monsignore,
Pytań, podstępów, głodu, kajdan,

21 S. WYSPIAŃSKI: *Hamlet*. Wrocław 2007, s. 49.

22 Ibidem, s. 67.

23 V. TURNER: *Teatr codzienności, codzienność w teatrze*. W: *Antropologia widowisk...*, s. 455.

24 Por. D.B. ELKONIN: *Psychologia zabawy*. Tłum. L. ŁOŚ. Warszawa 1984.

25 W. SHAKESPEARE: *Hamlet*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. Tragedie 1. T. 5. Tłum. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków 2004, s. 396.

A jeśli wszystko moc ludzi pokona,
Wystąpię z moją torturą ostatnią,
Z torturą duszy, nie ciała... z torturą
Łagodną – ale okropną i pewną.
Upraszam tylko, abyś, monsignore,
Kazał mi warsztat postawić malarski
W miejscu dogodnym... i czekał cierpliwie,
Aż tajemnica w milczeniu dojrzeje.

BC – s. 61

Zarówno podstęp Hamleta, jak i pomysł Negriego okazują się skuteczne, sprawy zostają ujawnieni. Sztuka staje się bardziej realna niż zafałszowana rzeczywistość:

BEATRYKS:

Dosyć tej tortury!...

Czy wy czekacie, aż z nas będą trupy

Pozabijane własnymi oczyma?

B – s. 87, podkr. – H.S.S.

Spojrzenie w lustro lub powielony, „odtworzony” obraz może nie tylko prowadzić do ukonstytuowania podmiotowości, może również, jak widać, spowodować jej rozpad, uwydatniając to, co wyparte ze świadomości, ciemne i nieprzepracowane.

Nie przez przypadek stroskany losami własnej rodziny Fabrycy wykrzykuje „Precz z nią do klasztoru!”

Piękno – sztuka – tożsamość

Rola artysty-malarza to rola wielkiego demaskatora, poszukiwacza prawdy i piękna. Piękno w *Beatrix* jest pięknem wzniosłym, anielskie i przerażające jednocześnie, jak motywacje bohaterów. Piękno przystoi ojcobójczyń.

Impresje

Również w obrazie Nowosielskiego istnieje pewna analogia. Oprawca stojący obok głowy *Beatrix* przygląda się swojemu towarzyszy, który najprawdopodobniej zaraz będzie wykonywał wyrok (lekką uniesioną prawą ramię). On, jako postać bez włosów, być może nie będzie pełnił roli kata, jest raczej kapłanem, który mógłby złożyć *Beatrix* w ofierze. Na jaką śmierć zasługuje *Beatrix*?

Kim jest *Beatrix*? Obraz rozpada się na pół. Twarz i tożsamość są przeciwważą dla upokorzonego, rozebranego do połowy ciała.

Hanna Sieja-Skrzypulec

Again on *Beatrix Cenci* by Juliusz Słowacki

Summary

Hanna Sieja-Skrzypulec makes a comparative interpretation of the drama and its Kraków staging from 2009 directed by Maciej Sobociński (a premiere in The Juliusz Słowacki Theatre) making the notions of re-creation and repetition, as well as a *teatrum mundi* topos the key words. The author points to a consciously emphasized "mirror" structure of drama in staging, reinforced on the stage by multimedia. The text concentrates on the image (face) of Beatrix (painting reproductions, movies, theatrical staging), hence her identity and dignity had to be defended in the patriarchal world.

Hanna Sieja-Skrzypulec

Encore sur *Beatrix Cenci* de Juliusz Słowacki

Résumé

Dans le texte l'auteur fait une interprétation comparative du drame et de sa mise en scène en 2009 par Maciej Sobociński (au Théâtre Juliusz Słowacki), avec des notions-clés de re-production et répétition ainsi que le topo *teatrum mundi*. L'auteur souligne la construction du drame basée sur le miroir, accentuée consciemment dans la mise en scène, et encore renforcée par l'utilisation des multimédias. Le texte se concentre autour de l'image (visage) de Beatrix (reproductions de la peinture, œuvres cinématographiques, mises en scène théâtrales) alors son identité et sa dignité qu'elle doit protéger dans un monde patriarcal.