

STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO „TEATR OGROMNY“ – IMAGINACJI*

Liczne reżyserskie klęski przy wystawianiu na deskach scenicznych niejednego dzieła dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego prowokują do refleksji dość przewrotnej: czy nie jest oto może tak, że tylekroć potępiony za to Józef Kotarbiński miał jednak — *horribile dictu* — swoją słuszną rację odrzucając możliwość przedstawienia *Akropolis* w krakowskim teatrze przy placu św. Ducha? Kiedy polecił napisać, że utwór Wyspiańskiego „mimo poetycznych zalet nie kwalifikuje się [...] na scenę”?

Warto zaś przypomnieć, że nie pierwsze to było dzieło dramatyczne niezwykłego twórcy, jakie zostało odrzucone przez kierownictwo krakowskiej sceny. Dwukrotnie odrzucony był już wszakże i *Legion*. „Ale skąd wezmę tych gigantycznych aktorów?”¹ — miał zapytać Tadeusz Pawlikowski. Miał więc też i on orzec, iż „to wielkie, wspaniałe, ale to na scenie niewykonalne”. A nie o aktorów tylko poszło, nie do nich jedynie odnosi się skala, jaką przymierzył do zadania odważny wszakże skądinąd dyrektor krakowski i lwowski — skala gigantyczna.

Miałżeby teatr z placu św. Ducha okazać męstwo pomieszczenia cho-

* Skrócona wersja tekstu była drukowana w „Życiu Literackim” (1978, nr 28).

¹ S. Przybyszewski, *Exegi monumentum* [w:] S. Wyspiański, *Dzieła malarzkie*, 1925, s. 16. Cyt. za: L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny* [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 3, s. 249.

ciażby *Legionu* scen VII i VIII? Podjąć tedy ryzyko wtłoczenia w swoje „dwadzieścia kroków wszere i wzdłuż” wpisanej tam wizji — a właściwie owych dwóch gigantycznych właśnie wizji konstruowanych z dwóch przeciwstawnych punktów widzenia: od dołu nieogarnionego wnętrza rzymskiej bazyliki Piotrowej i zaraz potem od samej góry, od bębna kopuły. A raczej nie „zaraz potem”, ale wszakże równocześnie, symultanicznie. Bo przypomnijmy:

W kościele Świętego Piotra. Szeroka, niebotyczna struktura; gigantyczne gzem- sy i bazy pilastrów, widne za ledwo w swych spodach, u wyrostów. Na wielkich estradach, wzniesieniach, klęczące szeregi kardynałów w purpurach; wśród nich złotem ciężki płaszcz Papieża w tiarze o trzech koronach; kościół przepiękny ludnością wszelkich stanów, wysłannikami wszystkich ludów. Na przedzie: ludy słowiańskie...

Tutaj to szumi, huczy, dzieje się wielka zbiorowa scena wymuszonego błogosławieństwa ludom. Sprawę ową, toczącą się w dole, we wnętrzu bazyliki, pośród kolumn i pilastrów, ogląda się w tym samym czasie z samej góry kierując spojrzenie w dół. Trzeba się pochylić — a więc: widz winien się pochylić — nad przepaścią wnętrza, wychylić się z tamburu, by z góry widzieć, wraz z postaciami, co tam właśnie są i spoglądają ku tłumom i ku przewodnikowi „deputacji polskiej”. Takie jest to miejsce sceny ósmej mianowicie:

W kopule Świętego Piotra, gdzie marmurowe kolosalne posągi: cesarzowej Heleny, rycerza Longina, niewiasty Weroniki. Litewskie boginki, świtezianki, guślarze, znachory, wiedźmy (starce i dzieci), przechylone przez balustradę tamburu, patrzą ku zawrotnej przepaści kościoła; od głębi podnosi się hymn modłów, śpiewanych litanii, szum organów, dymy kadzideł, wonności palonych...

I już mniejsza z tym, że za chwilę:

Na koniu, od błoni
Ktoś tętni, ktoś dzwoni,
[.]
Ktoś jedzie, ktoś goni
w tysiące, tysiące koni

— i wielkim skokiem przez okno wpadnie tu na (chyba uskrzydłym) rumaku sam litewski książę Mendog...²

Nie tylko chyba krakowski, lecz jakież w ogóle teatr ówczesny — taki, jaki wtedy był — mógł spełnić zadanie takiej i tak dokładnie opisaney konstrukcji przestrzeni scenicznej? Zresztą — czy jedynie ówczesny?

² Wyspiański miał sprawdzać w dziele C. Letarouilly'ego opisującym architekturę bazyliki św. Piotra, czy bęben pod kopułą może istotnie w szerokości swej galerii pomieścić konia... Por. A. B o c h n a k, *Kilka anegdotycznych wiadomości o Wyspiańskim*. „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3—4, s. 60.

W tymże samym *Legionie* wspomnijmy jeszcze sceny IX i X, wypełnione ruchem olbrzymich mas ludzi i na Forum Romanum, i na Kapitolu, na monumentalnych też kapitolinijskich schodach (chciałoby się powiedzieć: schodach Eisensteinowskich). Oto budowane przestrzenie dla niesamowitej maskarady historii (znow cisnąłby się zwrot: niczym u Felliniego, jak w 8 i 1/2...)

A jednak wypada przecie mieć za złe krakowskiemu i lwowskiemu dyrektorom. Zwłaszcza Kotarbiński staje się zawsze przedmiotem dyskwalifikacji, jako że wyrządził nadto szczególną przykrość Wyspiańskiemu komunikując mu swą negatywną opinię w sposób rzeczywiście bardzo nietaktowny. Przyjęło się mieć obydwu za złe odrzucenie możliwości realizacji wizji rzymskich „scen dwunastu” i krakowskiej „pieśni Wawelu”.

Formułował ostre zarzuty Leon Schiller negatywnie oceniając teatr w Krakowie. Jego racja była tym silniejsza, że istotnie symbioza Wyspiańskiego z jego rodzinnym miastem układała się bardzo źle, że sztuka jego spotykała się w Krakowie z nieustannym brakiem zrozumienia, on sam zaś z niechęcią i lekceważeniem. W każdym razie było tak aż do marca 1901 roku, do *Wesela*. Ale stosunek do oferty dramaturga, dotyczącej dyrektury teatru, nie o czym innym świadczył i w latach także późniejszych. Stąd więc argument natury ogólnej wspierający anatemę Schillerową.

Ów też przeciwstawił „małości” krakowskiego teatru pojęcie, które zostało na stałe pośród pojęć i wyobrażeń teatralnych, w zasobie podstawowych terminów: „teatr ogromny”. Pojęcie to, jak wiadomo, stało się zarazem już programem, przede wszystkim programem świetnego reżysera. Stąd też zapewne jego poszukiwanie uzasadnień historycznych i teoretycznych tak u Wyspiańskiego, jak u Mickiewicza.

Przypadek — pisał więc Schiller — spowodował wystawienie *Protesilasa*. Gdy istniał tylko w edycji książkowej, do najteższych głów teatralnych nie zdołał przemówić. Nie inaczej miała się rzecz z *Legionem*, wydanym w roku 1900. Ta alfa i omega polskiej dramatyki monumentalnej, jakby na zamówienie Mickiewicza, pierwszego twórcy dramatu monumentalnego, napisana, długo uchodziła za dzieło niesceniczne. W końcu teatr, kasową pokusą wiedziony, zdecydował ją do własnej małości przykroć — i zniszczyć³.

Zbigniew Raszewski tłumaczy genezę tego terminu u Schillera wywodząc go od Craiga:

Sam Schiller — wyjaśnia — przejął je (tj. terminy „monumentalny” i „ogromny”) w młodości ze słownictwa Craiga, który z kolei myślał o pewnym rodzaju architektury. Craig ogłaszając teatr mieszczański za karłowaty odwołał się do porównania pomiędzy dostojnością katedry i pospolitością „bawialni”. Zatem użył

³ L. Schiller, *Teatr ogromny*, Warszawa 1961, s. 201—202.

tego wyrazu w znaczeniu dosłownym: duży, niepospolity, pomnikowy. Schiller nadał mu z czasem znaczenie metafory. Doszła w niej do głosu nostalgia za wielkością dawnej europejskiej tragedii i wtedy „monumentalny” znaczyło zarazem wymiar sceny i zakres przedstawianej treści⁴.

L. Schiller sam powoływał się przy tym na wcześniejszą, a bogatszą od Craigowskiej, koncepcję twórcy *Dziadów*, zarysowaną w słynnej Lekcji XVI wykładów paryskich:

Cała polska dramatyka monumentalna w ideologii swej i konstrukcji da się wyprowadzić z tej lekcji Mickiewiczowskiej, cała się w niej mieści. Na niej utwierdził swoją koncepcję Teatru-Wawelu Wyspiański, z jej ducha poczęte są wszystkie jego dramaty do polskiego *Hamleta* włącznie. Również i forma jego widowisk, rozsadzająca ramy konwencjonalnego teatru, zmierzająca do największej monumentalności, ze źródła mickiewiczowskiego początek swój bierze...⁵

I zapytuje Schiller:

Myślał o innym teatrze — „teatrze ogromnym”, mogącym objąć ogrom jego fantazji. Może miał nim być ów projektowany teatr na stokach Wawelu?⁶

Przypomnijmy: ów „teatr na stokach Wawelu” to w projekcie przebudowy wzgórze wawelskie — po jego opuszczeniu przez wojska austriackie — projekcie opracowanym przez architekta Ekielskiego w wyniku wielu rozmów z Wyspiańskim, zaplanowany quasi-antyczny teatr grecki o amfiteatralnej widowni półkolistej, wciętej w skalisty stok.

„Z czaruującym widokiem na okolicę, Tatry i Babią Górę zbudowaliśmy następnie teatr grecki z 700 siedzeniami wykutymi w skale” — stwierdzał Ekielski przywołując przy tym w swej relacji pamięć o teatrach w Nîmes, Béziers, Orange i w Epidauros na Peloponezie. Reprodukcję takiego greckiego teatru skonstruowano — przypominał przy tym — w Berkeley w Kalifornii, „gdzie na wolnym powietrzu grane bywają starożytne dramaty”⁷.

Dodaje zaś Leon Schiller jeszcze:

Nie byłyby jednak ten polski teatr monumentalny poza sferę koncepcji poetyckich wyszedł, gdyby go Wyspiański nie zaczął budować na scenie teatru krakowskiego, zamierzając plan jego w całej pełni już na Wawelu rozwinąć. Tylko o tym teatrze w ostatnich latach swego życia marzył. Miał go nieustannie przed oczyma duszy.

W tym też miejscu znakomity reżyser dokonywa aktu spięcia tej sprawy z tekstem wiersza Wyspiańskiego, skąd zaczerpnął określenie,

⁴ Z. Raszewski, *Wstęp* [do:] L. Schiller, op. cit., s. XI.

⁵ L. Schiller, op. cit., s. 213—214.

⁶ Tamże, s. 210.

⁷ Wł. Ekielski, *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu* obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904—1907 [w:] S. Wyspiański, *Dziela zebrane*, t. 14, s. 198.

które dla dramaturga miało być definicją, a dla Schillera stało się hasłem:

Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.
[.]
Ja słucham, słucham i patrzę —
poznaję — znane mi twarze,
ich nie ma — myślę i marzę.
widzę ich w duszy teatrze! ¹

Odtąd też, od Schillera, zachowało się i trwa w świadomości ludzi teatru i krytyków owo sprzężenie „teatru ogromnego” poety z konkretną wizją architektoniczną wielkiego amfiteatru otwartego, na wzór antyczny na wolnym powietrzu, teatru tak właśnie pojętych „wielkich powietrznych przestrzeni”. Teatry takie w odległej przeszłości były wszak miejscem pojemnym dla „ogromnych” również tragedii egzystencji i losu. Wznowienie ich kształtów byłoby więc wznowieniem możliwości dania widomego teatralnego żywota również „ogromnym” wizjom dramatycznym. Sugerował to wszak już architekt — współtwórca projektu teatru na wawelskim zboczu wspominając Berkeley, ale i zwięzając zarazem sprawę: mówił wszak o graniu dramatów starożytnych. Nie było mowy o przestrzeni teatralnej dla wizji dramatycznych innego rodzaju i charakteru.

W tym miejscu naszego wywodu zalecałby się może przystanek dla ogarnięcia wizji, złączonej nierozdzielnie z owym zamkowym wzgórzem nad Wisłą, wizji własnej Wyspiańskiego, zarysowanej w wawelskim dramacie o Bolesławie Śmiałym — a dopełnionej w dramacie Biskupa ze *Skałki*. Wiadomo, że dramaty owe złożyć się miały w organicznie zrośniętą dylogię, której akty miały się wzajemnie przeplatać. Akt pierwszy miał się dziać na Skałce, ustępując miejsca takiemuż pierwszemu na dworcu Bolesławowym, by potem, z kolei, stawało przed widzom wzgórze z kościołem na Skałce, po czym znowu zjawić się miała świetlica królewskiego dworca — i tak dalej, na przemian.

W scenograficznych didaskaliach kreślących wizję Bolesławowego dworca widoczny jest układ trzech znamiennych elementów: na samym przedzie, najbliżej patrzącego podmiotu-widza, „siedzisko” królewskie, od którego przez całą głębokość sali „pośrodkiem podłogi wiódł krajec czerwony”. Sukienny ten pas barwy krwi kreśli oś, u której idealnego końca, w samej głębi widnieje Skałka — na wprost królewskiego tronu, naprzeciw Wawelu.

¹ List S. Wyspiańskiego do Adama Chmiela z Bad-Hall, dn. 6 sierpnia 1904. *Dzieła zebrane*, t. 11, s. 160—161.

Punkt początkowy osi widzenia od strony Skalki mieści się przy kruchcie kościoła, a w coraz większym oddaleniu, na tejże osi w głąb — „rozwalona gontyna, ze studnią i żurawiem, sadzawką, w głębi z ogrodem i sadami, lasem dębowym, przez który wiedzie droga ku Wiśle, do dworca Bolesława Śmiałego na Wawelu”⁹. Ta oś widzenia poprzez otwarte wrota zamkowe musi więc trafić znowu na ów „krajec czerwony” i kończyć się u Bolesławowego siedziska.

Dwa są zatem przeciwległe punkty początkowe tej samej, jednej osi: kruchta i tron. Dwie są więc perspektywy przestrzenne, symetrycznie przeciwne, niby lustrzane odbicia, dające się realnie unaocznić z pomocą obrotu o sto osiemdziesiąt stopni — obrotu mającego się dokonywać co przejście od aktu do aktu.

Z pomocą obrotu — czego? Jakimś rozwiązaniem teatralnym mógłby się stać zapewne obrót widowni w krąg kolistej sceny, której środek, jak środek areny, byłby środkiem całego teatru. Obrót po obwodzie koła o sto osiemdziesiąt stopni miejsca widza, punktu patrzenia widza, przenieszonego zgodnie z dramatyczną dialektyką tragicznego sporu od sfery racji biskupiej ku sferze królewskiej racji i od sfery motywacji jednej winy tragicznej ku przeciwnej.

Takie rozwiązanie byłoby jednak już jakąś próbą transpozycji olbrzymiej wizji na ograniczające — choć i tak bardzo trudne do urzeczywistnienia — rozwiązanie architektoniczno-teatralne. Ale tekst zespolonych w dyptyk dramatów narzuca wprost, bezpośrednio i dosłownie widzenie inne, bo widzenie dwóch rzeczywistych wzgórz przedzielonych „wstęgą Wisły”. Sceną wydarzeń, teatrem dla dramatu historii jest przestrzeń realna z owymi dokładnie wskazanymi „sadam, lasem dębowym, przez który wiedzie droga ku Wiśle”, z owymi szczegółami konfiguracji terenu, jakim on mógł być, bo takim widział go kreator wizji rekonstruującej obraz wypełnionej przestrzeni quasi-realnej.

Didaskalia zarysowują widzenie rozległej przestrzeni ogarnianej z dwóch perspektyw, widzenie dające się realnie unaocznić jedynie z pomocą obrotu o owe sto osiemdziesiąt stopni jak gdyby tarczy kolistej z ogromną makietą topograficznej i architektonicznej całości, z dwoma wzgórzami u dwu krańców i z doliną pośrodku, przeciętą biegiem Wisły. Gdyby realizować potencjalny zamysł twórcy dyptyku w całej pełni jego zamierzonej kompozycji przestrzennej, trzeba by dokonywać takiej właśnie gigantycznej rotacji z każdym kolejnym aktem to jednego, to drugiego dramatu.

Ale czyżby to miała być makietą, „ogromna makietą”?

W swym studium o *Hamlecie*, w rzeczywistości własnej interpretacji przecież nie tylko dramatu Szekspira, lecz także eksplikacji własnego ro-

⁹ A. Chmiel, *Przypisy krytyczne* [w:] S. Wyspiański, *Dziela*, t. 3, s. 502.

zumienia dramatu i teatru, wypowiedzi w jej decydujących partiach osobistej, w której wyobrażony, „założony” dramaturg angielski bywa wprost substytutem autora *Akropolidy*, pisał Wyspiański:

Mocno mylnym byłoby mniemanie, jakoby Szekspir przy pisaniu dramatu myślał był o scenie, o deskach, estradzie i tym podobnych. Nie i nigdy¹⁰. [...]

Być może, że na scenie swojej, w swoim teatrzyku dekorację miał skromną, bardzo skromną, zatem wiedział o tym i tam wiedział, że niczego nie znajdzie. Tam też niczego nie szukał.

Ale kiedy pisał *Makbeta* i pisał np. Forres, pokój w zamku, to zamek jakiś miał w myśli, jakiś któryś ze znanych sobie. A kiedy pisał: Inverness, pokój w zamku *Makbeta*, to znów inny zamek rzeczywisty miał w myśli.

To znaczy, że ilekroć przedstawiał pisząc: co się dzieje, to miał rzeczywiście przed oczyma teren, gdzie to się znajduje, [...] zawsze miał w myśli rzeczywistość, w wyobraźni rzeczywistość i ludzie jego dramatu obracali się w jego wyobraźni na terenie rzeczywistym, Szekspirowi dobrze, doskonale znanym¹¹.

Zdania te cytowano już nieraz. Cytowano i dalsze, o królewiczu duńskim, „biednym chłopcu z książką w ręku”. Sugerował Wyspiański: „widzicie go...” „Widzicie” — bo ja to widzę, ja, który piszę te słowa...

Widzicie go: jak idzie z książką w ręku w tej górnej galerii królewskiego pałacu Jagiellonów.

Widzicie go: jak około północy przychodzi ku strażnikom, gdzie czeka go przyjaciel Horacy na terasach Wawelu około Lubranki, w bliskości części Kazimierzowskiej zamku, i tam duch występuje!...¹² [...]

A potem oddalona część tarasu... gdzie skały strome nad wodną otchłanią... ku stronie Wisły...¹³

Oczywiście, nie inna, cudza to jakaś wizja, jaką autor studium, porwany dramatem Szekspira, z imaginacji wysnuwa, tylko wizja Wyspiańskiego własna. Tak widział „biednego chłopca z książką w ręku” — w przestrzeni rzeczywistej, „geograficznie danej”, dla dramaturga z Krakowa jednej z najbardziej rzeczywistych.

Tak pisał też sam zapewne „i obmyślał dzieła, za treścią idąc i logiką, i terenem rzeczywistych wydarzeń dramatu”. Z tegoż wzgórza, „gdzie skały strome nad wodną otchłanią ... ku stronie Wisły” — nieco tylko bardziej ku południowi, właśnie od strony tej, gdzie zamierzył potem swój teatr „antyczny” — z tegoż wzgórza spoglądał w wyobraźni ku Skałce ponad zieloną, otwartą rzeczywistą przestrzenią, „terenem rzeczywistych wydarzeń dramatu” Króla i Biskupa. Nie zapomniał przy tym nawet tego, że gród królewski od wzgórza z kościołem dzieliła wówczas — w XI wieku — Wisła, przecinając tę wymarzoną, wyimaginowaną, a prze-

¹⁰ S. Wyspiański, *Hamlet*, Bibl. Narodowa, s. I, nr 225, s. 8.

¹¹ Tamże, s. 11.

¹² Tamże, s. 14.

¹³ Tamże, s. 15.

cie w istocie prawdziwą przestrzeń jak krzyżująca się z tamtą osią linia dzieląca, granica sił wpisana w realny teren.

Kiedy spoglądał autor *Bolesława Śmiałego* z zamkowego wzgórza ku niedalekiej Skalce, mógł też tam „widzieć” — przynajmniej zatrzymany w pamięci wiernej — pomnik biskupa Stanisława, kamienną figurę nad „świętą” sadzawką. Kiedy zaś stamtąd znów twórca dramatu *Skalka* spozierał ku Wawelowi, odczuwał wtedy dokuczliwy brak równowagi logicznej w przestrzeni widzianej, zapamiętanej, wyobraźnią ogarnionej. Dopiero w projekcie zabudowy Wawelu zadość się miało stać słuszności i potrzebie wyobraźni: naprzeciw, na okraju przeciwległego wzgórza stanąć miało w przyszłości mauzoleum króla Bolesława — sarkofag pusty, fikcyjny, rzecz sztuki. Tego wymagała — w jego widzeniu — kompozycja „scenograficzna” tej wielkiej przestrzeni, rozciągniętej pomiędzy Wawelem a Skalką.

Tę bowiem przestrzeń realną organizowała, niby gigantyczną scenę, nieledwie „theatrum mundi”, suwerenna imaginacja dramaturga, rzutu-jąca swoje widzenie na istniejące rysy rzeczywistości niedoskonałej, jak gdyby niepełnej, to swoje widzenie narzucająca z siłą nie znającą sprzeciwu.

O wyobraźni suwerennej, domagającej się od rzeczywistości, by zechciała sprostać wymogom imaginacji, konstruującej jej obraz wedle własnego „programu” niech świadczy znana anegdota — nie zaaprobowana wprawdzie przez L. Płoszewskiego, bo nie uwzględniona w tomie *Wyspiański w oczach współczesnych* — przytoczona przez Trojanowskiego: jak to dramaturg pierwszy raz ujrzawszy panoramę Tatr od strony Zakopanego, zapytany o wrażenie, jakie odniósł, stwierdził od razu, że jego zdaniem lepszy byłby inny jej układ, inny porządek w kompozycji grani szczytowej.

Z tą anegdotą kojarzy się inna, już niewątpliwa, bliska przytoczonej, lecz jakby odwrócona: Julian Nowak wspominając tę samą wycieczkę z Wyspiańskim do Zakopanego i Tatr, opowiada o nim, jak „marzył przy Czarnym Stawie, co by to była za scena teatralna, gdyby Czarny Staw był posadzką, a otaczające go góry kulisami”¹⁴.

Inne wspomnienie Nowaka zaś bardzo już bliskie jest tych kwestii, o jakich była niedawno tu mowa, pisał on mianowicie o dramaturgu, że „jednym z częstych jego marzeń było odegranie pod gołym niebem równocześnie *Skalki* i *Bolesława Śmiałego*”¹⁵.

Takie było więc theatrum wyobraźni wizjonera, dla którego skalą, dorastającą do wymiarów widzenia mogła być prawdziwa wielkość rze-

¹⁴ *Wyspiański w oczach współczesnych*. Zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 2, s. 179.

¹⁵ Tamże, s. 182.

czywistego amfiteatru szczytów, skalnych ścian i usypisk wokół Czarnego Stawu u stóp Granatów, amfiteatralnie stworzonego przez naturę. Ale i taki „stworzony przez naturę” świat mógł nie zadowalać imaginacji i stać się z kolei tworzywem, z którego formował Wyspiański scenę gigantyczną, „teatr ogromny” dla swych widzeń.

Skalę — podobną do wspomnianych — owego theatrum imaginacji artyści pozwalają dostrzec jego doznania przy oglądaniu gotyckich katedr we Francji. Z podróży po Francji w 1890 roku przysyłał relacje do kolegów w kraju, głównie do Lucjana Rydla, stąd możność wejścia w mechanizm działania wyobraźni, poznania jej charakteru i siły — nawet gdyby przyjąć, że relacje te stawały się bardziej literackie (czy dramatyczne) w procesie powstawania listowego przekazu. Powoływane do istnienia obrazy „opowiadane” są tak często, wprost natrętnie, z taką plastycznością, że jednak nie sposób ich zepchnąć do rzędu jedynie literackich kompozycji już fikcyjnych; musiał tu działać znamieny mechanizm wewnętrzny w sferze wyobraźni artysty, w swoistym przymusie, co je wciąż na nowo w jego świadomości tworzył.

Trudno tu przytaczać tyle przykładów, ile by się ich znaleźć dało w listach Wyspiańskiego. Zacytujmy jedynie parę z nich, nieco od siebie w charakterze swym różnych. Do Rydla więc pisząc w czerwcu 1890 roku tak streszczał swoje wrażenia:

Patrząc na te [...] olbrzymy kamienne ma się wrażenie, jakby się czytało dramata Szekspira. [...] Katedra w Reims wydaje mi się czymś jakby trzecim aktem dramatu [...] Karol VII i Joanna d'Arc, ta pyszna scena z Szyllera — pod portalem, kiedy ona zostaje sama... i obraz Matejkowski z całą pełnią barw — to wszystko nasuwa się na myśl i dopiero poza tymi tłumami postaci dostrzega się w myśli katedrę! Staram się precyzyjnie przez te tłumy, aby widzieć ją samą...¹⁶

To przykład działania wyobraźni jeszcze przed spotkaniem z katedrą. Z tegoż czasu relacja inna, już z przeżycia spotkania z innym arcydziełem gotyku, katedrą w Amiens:

Pusto. Najdrobniejszy szmer urasta do wrażenia straszidła. Zda się, że te szatany rechoczą mi nad głową, wyją z poświstem wicherów otchłani. — Ach, jakże straszno. — Wierzysz — nie wierzysz — wyśmieją zawsze, zdepczą, stłumią, zduszą. Widzę dokoła ich twarze obrosłe, straszliwe, oczy iskrzące — tłumnie się cisną do drzwi portalu, wyciągając długie drapieżne ręce, szamocą się i wiją kłębem w mrokach wieczoru. Tam, w tym tłumie, wśród nich — ta twarz! Ja znam tę twarz [...] — ten głos — ja znam ten głos, o męko!...¹⁷

I znów w Reims — rzeźby portalu:

Tłumy wzrastające piętrzą się coraz, czemuż tamci stoją nieruchomi, zapatrzeni w srebro liliowych koron! Dopadli już, ha — tłum otacza ich falą, przy-

¹⁶ List do L. Rydla z 23—27 czerwca 1890. Rkps BJ 9929. Por.: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, t. II, cz. 1, Kraków 1979, s. 125—126.

¹⁷ Tamże, s. 115.

gniatą... Nad jasnowłosą głową młodzieńca wzniesiono ostry nóż — białe lilie plamią się czerwienią krwi [...] słychać chrzęst i zgrzyt łamanych zbroic, głuchy łoskot padających ciał, dziki, ogłuszający krzyk rozszalałych siepaczków i przeciągłe jęki... Strwożony przytuliłem się do ściany, rozłożyłem ręce na kamienie... Ach, zdało mi się, że czułem na nich ciepłą krew ściekającą! Jezus Maryjo! Jak piorunem zatrzęsnięte, zapadło się widziadło i runęło gdzieś pod ziemię, a głuchy rumot wpadł coraz w głąb, coraz milknący. W górze kołysał się jeszcze jeden głos dzwo- nu...¹⁸

Później znacznie, już w 1896 roku, wyznawał poeta znów w liście:

Wszystko widzę, szczęk bronii słyszę, głosy słyszę, suknie, ubrania, ciała, ko- nie, okolice coraz inne, wszystko się sunie tak jakoś we mnie, niby przed oczami, a nie przed oczami, po czole, a nie po powierzchni czoła [...] A ja już przy- zwyczałem się do wyczerpującej, męczącej gry mego własnego theatrum, mojej imaginacji, że gra ta jest tak dziś udoskonalona, że mi daje zupełną moralną, duchową satysfakcję i — że jej potrzebuję dla siebie samego [...] To się wszystko dzieje na całym świecie i nigdzie, koło mnie i we mnie, ze mną koniecznie i nie- zależnie ode mnie¹⁹.

Ogromnie interesujące i pouczające zarazem jest zaś wyznanie z mar- ca 1893 roku, kiedy rozważał projekt podróży do Włoch:

Czy po wrażenia architektury, potężnych gmachów, forów, św. Piotra, Co- losseum? —

To jedno tylko: być na Forum i wskrzesić we własnej imaginacji historię i dramata Forum. Być przed św. Piotrem w owym podwórzu, przed fontannami i doczekać się w imaginacji zburzenia całego gmachu, aby się kolumna rozpadała po kolumnie, sklepienie rozsuwało się po sklepieniu. — Stanąc przy Colosseum i wmówić w siebie, że wewnątrz odbywają się igrzyska, i słyszeć głosy pomie- szane hałasujących, i brawa, i oklaski tysięcy... Nic więcej. — To mój cały Rzym dzisiejszy²⁰.

Pisał to na siedem lat przed powstaniem *Legionu*.

W wyobraźni poety powstające wizje rodziły się wraz z widzeniem konkretnej przestrzeni fizycznej albo przestrzeni takiej dla siebie szu- kały. Jako przekształconą już w procesie wewnętrznej kreacji przestrzeń subiektywną rzutowała ją imaginacja dramaturga z kolei znów na prze- strzeń fizyczną, wbudowywała ją w przestrzeń daną przez naturę lub przez sztukę, przede wszystkim — architekturę (wraz z rzeźbą). Skalę wyobrażeń wyznaczały zaludnione mnóstwem figur fasady gotyckich ka- tedr, ogarniały mroczne wnętrza niebotycznych sanktuariów, mieściły wolne przestrzenie nad Wisłą, tarasy zamkowe i rozciągające się z ich wyżyn perspektywy ginące we mgle oddalenia.

Trzeba jej było rzymskich forów i ogromów San Pietro, rzeczy- wistych Colosseów, by rozegrać się mogło w ich przestrzeni fizycznej,

¹⁸ List do L. Rydla z dn. 3 lipca 1890; por. jw., s. 131.

¹⁹ List do L. Rydla z dn. 23 lutego 1896; por. jw., s. 318—319.

²⁰ List do L. Rydla z dn. 8 marca 1893; por. jw., s. 230.

a wśród powstających tłumnie reminiscencji i przy gwałtownie wzbierającej fali skojarzeń — imaginacyjne widowisko dziejów.

Niespokojna wyobraźnia Wyspiańskiego narzucała swoją miarę światu rzeczywistemu, poddawała go sobie, by kształtować wedle własnego, subiektywnego porządku.

Zdarzało się wszakże, iż skala widzenia nie była tak gigantyczna. Dramat — dramat imaginacji — powstawał we wnętrzu zamkniętym, ograniczonym jak pudło sceny w teatrze. Wtedy dramat wyobraźni, pozostawiając niejako poza tą przestrzenią bezpośrednio daną narastające piętra wielorakich znaczeń, mógł pomieścić się fizycznie w wymiarach sceny. „Dwadzieścia kroków wszerek i wzdłuż...” To może być miara *Warszawianki* i *Lelewela*, *Sędziów* i *Wesela*. Scena przy placu św. Ducha mogła wtedy w swym wnętrzu zamknąć widzenie dramaturga niejako bez reszty — oczywiście w sensie fizycznym tylko. Spełnieniem w tym względzie doskonałym mogło być *Wyzwolenie*, którego sprawy toczą się wprost na realnych deskach scenicznych konkretnego teatru, więc nie teatru-wizji, lecz tego oto realnego gmachu, dokąd dochodzi nocą bicie dzwonu z prawdziwie istniejącego kościoła.

Ale „dwadzieścia kroków wszerek i wzdłuż” to nie tylko realna miara. To również krytyczny wyraz ironii wobec pretensji teatru:

Przecież to miejsce dość obszerne,
by w nim myśl polską zamknąć już...

Rozprawy, rozrachunki z taką pretensją potoczą się w dramacie, zwłaszcza w jego akcie drugim. Niemniej w podtekście wiersza o „miejscu dość obszernym” ukryty jest chyba inny jeszcze wyraz dystansu — dystansu mianowicie od teatru wyobraźni, od „teatru ogromnego”, który daremnie chce zamknąć w owym scenicznym pudle krakowskim.

I w tym miejscu zaczyna się sprawa inna. Dramat *Króla i Biskupa*, dramat powstańczej nocy listopadowej czy rzymskiego Legionu to kreacje domagające się dla swego dokonania się — przestrzeni wolnych. Ale z takim widzeniem stawał jednak Wyspiański w rzeczywistości wobec tych samych „dwudziestu kroków wszerek i wzdłuż”.

Pisał dramaturg, jak już wiemy, o Szekspirze: „w swoim teatryku dekoracje miał skromne, bardzo skromne; zatem wiedział o tym i tam wiedział, że niczego nie znajdzie. Tam też niczego nie szukał...”²¹

Sam jednak usiłował zmniejszyć dystans, przepaść dzielącą te „dwa teatry”: teatr wymierny, dany konkretnie, o ograniczonych wymiarach i możliwościach — i ów teatr wyobraźni, „ogromny”. Niezależnie od suwerennej imaginacji tworzącej dana mu była też zdolność przekładania gigantycznych wizji na ograniczone możliwości ówczesnego teatru Kotar-

²¹ S. Wyspiański, *Hamlet*, jw., s. 11.

bińskich i Pawlikowskich. Tak zaczyna się więc sprawa własnej „Wielkiej Reformy” teatralnej Stanisława Wyspiańskiego.

Ale niewiele razy danym mu było uczestniczyć w takim „przekładzie” — właściwie, w pełni, jedynie raz, przy *Bolesławie Śmiałym* tylko. Wtedy i przestrzeń, w imaginacji gigantyczna, znalazła swój równoważnik symboliczny pośród znaków teatralnych. Jednak i *Warszawianka*, i wreszcie *Wesele* przyzywało wielkiego artystę do współuczestnictwa w takim przekładzie. Warto wszakże zwrócić uwagę na niepokojącą aktorów dwuznaczną postawę poety podczas prób *Wesela*; wolno przypuszczać, że i tutaj dawała o sobie znać ironia artysty obserwującego proces „przekładania” — przekładu na niedorównane możliwości sceny jego wewnętrznej wizji, przekładu, którego próbował teatr sam.

Do prób przybliżenia rzeczywistości do jego pojmowania i wyobrażania sobie teatru, pojemnego dla widzenia poszerzonego i pogłębionego, otwartego na przestrzeń swobodną i nieograniczoną, należały zapewne pomysły, które znalazły wyraz w projekcie amfiteatralnego teatru na stoku Wawelu.

Zapewne. Nie był to wszakże jeszcze ów teatr z wiersza pisanego w Bad Hall:

wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.
[.]
poznaję — znane mi twarze,
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze.

Spełnieniem materialnym wizji mógł być wówczas chyba jedynie gigantyczny happening, dziejący się z woli artysty w przestrzeni realnej, fizycznej. Przybliżyć się do tego umiał potem nieraz teatr o możliwościach już poszerzonych przez nowe rozumienie sztuki teatru, odmieniony już zasób ekspresyjnych i symbolicznych znaków teatralnych.

Ale sprawa pozostaje otwarta — zarówno sprawa możliwości współczesnego teatru, jak pytanie, które się narzuca: o inny rodzaj sztuki, nie znającej ograniczeń przestrzeni, a zdolnej do wpisania w swobodnie zmieniające się tła i dowolne perspektywy rzeczywiste — obrazów tak bogatych, wielostronnych i niezwykłych jak wyobrażenia twórcze autora *Nocy listopadowej*. Jeśli to jest pytanie, to odpowiedź na nie znaleźć dziś już można u Andrzeja Wajdy.²²

²² Mam tu na myśli przede wszystkim fascynujący spektakl w teatrze telewizji z dn. 3 kwietnia 1978 r.: *Noc listopadową* w rewelacyjnej inscenizacji znakomitego reżysera krakowskiego Starego Teatru wpisaną w realne przestrzenie Łazienek, Belwederu, ulic Warszawy.