

Z REKWIZYTORNI STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO: LATAJĄCE, GONIĄCE I CHODZĄCE TRUMNY

Ogromne castrum doloris ze srebrną trumną św. Stanisława utrzymaną przez czterech aniołów zostało ustawione pośrodku katedry wawelskiej w XVII wieku. Wywyższenie biskupa męczennika zabitego przez króla, a więc przedstawiciela władzy świeckiej, zgodne było z duchem kontrreformacji. W okresie niewoli jednak na plan pierwszy wysunęła się funkcja patriotyczna katedry: stała się ona przede wszystkim centrum polskości. Patriotycznej reinterpretacji uległa legenda Świętego-Biskupa (zrośnięcie się w jedną całość podzielonego ciała), co wzmogło nieustannie trwający jego kult. Pojawiła się jednak także nowa myśl: czy jest rzeczą właściwą umieszczenie w centrum polskości – trumny?¹

Właśnie trumna św. Stanisława stanowi, jak wiadomo, wyraźną obsesję Wyspiańskiego. Spróbujmy przyrzeć się jej dokładniej.

Przed wszystkim trzeba przypomnieć, że srebrna trumna dźwigana przez postacie aniołów pojawia się już w rapsodzie *Kazimierz Wielki* (1900). Jest to ważny rapsod i to ważny ze względów chyba dotychczas niedostrzeżonych. Otóż w *Kazimierzu Wielkim* tkwią już pomysły (chodzi o pomysły wyobraźniowe, z obszaru tytułowej rekwizytorni) późniejszych dramatów: *Akropolis*, *Bolesława Śmiałego*, a także załączki *Achilleis* i *Wyzwolenia*. Tych zatem dramatów, które są powiązane z wawelską świątynią. Akcja bowiem tego rapsodu odbywa się głównie we wnętrzu katedry. Duch Kazimierza Wielkiego przechadza się tu, zwraca-

¹ Oczywiście podziemia katedry to nekropolia polskich królów, jednakże tymi trumnami nie będziemy się tu zajmować. – Jan Nowakowski słusznie zwrócił uwagę na dominację trumny w katedrze: „Sarkofagi monarchów polskich mogą się zdawać – w porównaniu z nią – pomniejszone” (Wstęp do: S. Wyspiański, *Bolesław Śmiały*. *Skatka*, Wrocław 1969, s. V. BN S. I, nr 198).

jąc uwagę na te elementy wystroju, które pojawią się później w wymienionych dramatach. *Achilleis* jest zasygnalizowane (LXIV, LXV)² opisem arrasu („wielkie chusty zbladłe”) przedstawiającego scenę z Homera. W *Wyzwoleniu* będą, na przykład, powtórzone wrażenia związane ze słuchaniem bicia dzwonu Zygmunta. O wiele wyraźniejsze są zapowiedzi *Akropolis*. Król Kazimierz patrzy mianowicie na posągi, które w *Akropolis* otrzymają swoją nazwę. Są to: Posąg Włodzimierza Potockiego i Niewiasta z pomnika Ankwicza (LV, LVI). Widzi Król także Anioły; te same, które pojawią się w *Akropolis*, w ten sam sposób obciążone srebrną trumną:

Więc patrzą zdziwione,
trumniskiem zgarbione
Anioły te boże jaśniące, (LXXXI, 1)

Anioły te, podobnie jak w *Akropolis*, zaczynają odczuwać w sobie życie:

Więc słyszą Anioły,
jak zgodnie wespoły
w nich serca zabiły gorące. (LXXXI, 4)

W rapsodzie *Kazimierz Wielki* trumna jest nazywana „trumniskiem” („trumnisko srebrne ciężące”, LXXXI, 5). W *Akropolis* ujemne nacechowanie jeszcze się nasili: jest to co prawda „ciężar święty”, jednakże również „straszydło-boże”, „jarzmo”, „larwa trumienna”, „trumnisko straszne”³. Dzieje tego „trumniska” mają w *Akropolis* (1904) swój finał. Przypomnijmy go. W końcowej scenie Harfiarz, przywołując Zbawcę mówi (interesuje nas w tej chwili tylko trumna):

Rozewrzyj strop, rozepřej ściany,
W rum zwał ołtarze-truny. [...]
O srebro trumny bij kołami.
O Zbawco, krusz zdany. (s. 332)

I za chwilę:

² S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. 11: *Rapsody. Hymn. Wiersze*, Kraków 1961. Redakcja zespołowa pod kierownictwem Leona Płoszewskiego. Podawane w tekście rzymskie cyfry oznaczają strofy rapsodu. Także cytaty z innych rapsodów będą pochodziły z tego wydania, z zaznaczeniem odpowiedniej cyfry w tekście. Tylko przy cytatach z *Planu* do rapsodu *Święty Stanisław* będzie podana strona.

³ S. Wyspiański, *Akropolis. Dramat w 4-ech aktach*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. 7, Kraków 1959, s. 183, 184. Redakcja zespołowa pod kierownictwem Leona Płoszewskiego. Niechć Wyspiańskiego do wawelskiego castrum doloris może mieć źródło estetyczne: zachwycony gotykiem, musiał źle odbierać ogromną barokową narośl na ciele gotyckiej katedry.

(Słuchać)

(jęczący brzęk druzgotanych blach)

(trumny srebrnej)

(Od strony ołtarza Świętego Stanisława).

(od tejże strony)

APOLLO

(*wjeżdża na rydwanie złocistym*) (s. 334)

W ten sposób kończy się jeden wątek katedralnej trumny. Takie właśnie zakończenie zgodne jest – o czym już pisano – z przesłaniem rapsodu *Kazimierz Wielki*: z odrzuceniem zatem nadmiernie ciężącej, przygnębiającej naród przeszłości i związanego z nią kultu grobów, trumien i pogrzebów. *Akropolis* jest najpełniejszą realizacją tej linii ideowej (wyrażonej również w *Wyzwoleniu*): trumna zostaje zniszczona w imię filozofii życia, w imię szeroko pojętej wolności.

Wymieniony przeze mnie drugi dramat zainicjowany w rapsodzie *Kazimierz Wielki* to *Bolesław Śmiały* (1903) (dojdziemy do niego po jakimś czasie). Prowadzić będzie do niego drugi wątek trumienny: historyczno-polityczno-etyczny. Trumna stanie się w tym wątku przedmiotem czynnym, będzie poddawana animacji. I znowu proces ten rozpocznie się w rapsodzie *Kazimierz Wielki*. Jak pamiętamy anioły w tym rapsodzie trzymają ciężką trumnę. Otóż owa trumna zaczyna się poruszać:

A w trumnie coś jęknęło
i wieko rozpękło
i blachy zachwiały się drżące.

Anioły przelekłe,
zadrgały przyklekłe,
spojrzały po sobie znaczące.

Więc silniej dzierżęją,
więc lęknią, truchleją,
bo rosną szelesty straszące. (LXXXI, 6-8)

Zanim rozstaniemy się z rapsodem *Kazimierz Wielki* trzeba wspomnieć o tym rekwizycie, który pełni ważną rolę w utworach Bolesławowskich: o koronie⁴. Duma o niej król Kazimierz, rozmyślając o swoim ojcu:

[...]

mąż, który wielkie przełomy dziejowe

⁴ Polska korona odgrywa ważną rolę już we wczesnym utworze dramatycznym Wyspiańskiego *Królowa Polskiej Korony* (napisany 1893, opublikowany 1908).

podjął, nim czoło korony obręczą
podniósłszy dumne, harde, nieugięty
wrogów w żelazne pozakuwał pęty. (LIII)

I o sobie: chłopaku, patrzącym „na koronę nowiutką”. Nieco dalej jest już mowa o koronie innej, zrobionej specjalnie do grobu (tak była określona w sprawozdaniu z odkrycia grobu Kazimierza Wielkiego). Ta zdegradowana korona została położona przy Biskupie. To ważna zapowiedź degradacji polskiej korony na skutek konfliktu Króla z Biskupem w następnych utworach. Trumna i Korona. Z jednej strony zabójstwo, z drugiej pohańbienie polskiej korony przez kłtwę. Główne zatem tematy utworów o Królu i Biskupie.

Do takich utworów – przypominam – należą nie tylko dramaty *Bolesław Śmiały* i *Skatka* (w której nb. brak trumny), ale także poprzedzające te dramaty dwa rapsody: *Bolesław Śmiały* i *Święty Stanisław*.

W rapsodzie *Bolesław Śmiały* (1900, całość 1902) poświęconym dziejom króla po kławie i po zabójstwie św. Stanisława, Wyspiański nie wspomina o trumnie (z wyjątkiem tej Piotrowina). Wawelska katedra ustępuje tu bowiem szeroko rozbudowanemu pejzażowi, zwłaszcza tatrzańskiemu, gdzie następuje skamienienie Króla i jego orszaku wśród śpiących rycerzy Chrobrego. W takim pejzażu nie dziwią orły, które – nie tknąwszy zabitego Biskupa – towarzyszą Królowi, tworząc napowietrzny krzyż–miecz (znowu odpowiednik pary: Biskup–Król. Najważniejszym jednak rekwizytem jest w tym rapsodzie korona i jej poniżenie. Nietrudno wyczuć, że Wyspiański, pisząc o koronie, używa królowi Bolesławowi własnych emocji:

A tam, pod stosem świec pogruchotanych,
których trzask, łomot, wciąż trwa i przeraża,
korona – na głos tych kław śpiewanych...
korona! którą wzięłem u ołtarza! (X)

Słowo korona przewija się tu ciągle: jako coś, o co trzeba się będzie upomnieć (LXXXII), do odzyskania czego potrzeba pomocy wojsk Chrobrego:

[...]
tam! do nich! do tych grot mego pradziada!
tam wejść i krzyknąć: wstań! korona pada! (LXXXVI)

Rapsod o królu-zabójcy kończy się nie tylko pięknym obrazem (zwracam uwagę na rolę miecza):

»Ty będziesz wieczność całą w tym zapędzie
zawieszon, z mieczem gotowym do cięcia,
ty Śmiały, [...]«

Kończy się także – co ważne – nadzieją na „wniebowzięcie”, do którego to wybawienia przyczyni się... Biskup.

Realizacją tej zapowiedzi miał być rapsod *Święty Stanisław*, który jednak nigdy nie został w całości napisany. Ogłoszony pośmiertnie przez Adama Chmiela (1908) zawiera *Plan* i kilka luźnych fragmentów. Sprawa była niełatwa, pisanie szło opornie (podobnie było z dramatem *Skalka*). Wyspiański, zwolennik silnego Państwa Polskiego, nie mógł wybaczyć Biskupowi zbezczeszczenia polskiej korony. Dotknął w ten sposób tematu-tabu: obciążał przecież winą Świętego, i to takiego Świętego, którego szczególnie czczono (i czci się do dziś) w Krakowie. Usiłował zatem jakoś tę sprawę załagodzić, tworząc pośmiertne losy Biskupiego ducha. Jak się okazało, nie było to zadanie łatwe. Może zabrakło wewnętrzznego przekonania.

Zachowany *Plan* rapsodu wygląda w ten sposób (podaję ze skrótami, miejscami we własnym streszczeniu; podkreślenia pochodzą ode mnie):

Święty Stanisław w z l a t u j e t r u m n ą, przed trony Boże i oskarża się przed Bogiem, i rzeka się swojej Świętości i wywyższenia – a chce wziąć na się Grzechy i zbrodnie narodu.... aby go odkupić, i mękę chce wziąć cierniową. –

Jednakże z górnych przestrzeni spada w dół:

Trumna goni po kraju, szukając króla, którego ma konsekrować...
Na tych gonitwach blachy się pękają i trumna się rozlatuje...

Świętego zabierają ze Skalki orły i zanoszą w Tatry, gdzie jest król i rycerstwo zakłete.

Pocałowanie z królem...
Wyzwoleni płyną z orłami do kraju –
przed nimi Anioły cztery srebrne trąbiące.
Koronacja. – (s. 94)

Trąbiące, płynące w powietrzu wraz z Królem i Biskupem anioły. Jesteśmy na antypodach znakomitego, oryginalnego ujęcia aniołów w I akcie *Akropolis* (zapowiedzianego, jak już wiemy, w rapsodzie *Kazimierz Wielki*), nie mówiąc już o tej wręcz wspaniałej postaci, jaką jest Anioł-Konieczność czy Aniołowie snu Jakubowego w III akcie *Akropolis*.

Plan rapsodu *Święty Stanisław* nawiązuje raczej do tradycji polskich sztuk, głównie jasełkowych. Ale można się w nim dopatrzyć pogłosów tego typu „duchowości” czy wizyjności, z którą Wyspiański zapoznał się na spektaklu *Hanusi* Gerharta Hauptmanna, o którym to spektaklu pisał niemal entuzjastycznie w liście do Lucjana Rydla, wytyczając przy tym odpowiedni nurt w literaturze polskiej:

Hanelą dyszy cała nasza literatura, Lenartowicz w *Zachwyconej* (sic!) już, już dosięga. Konopnicka i Deotyma wierszowaną poezją swoich dusz nieraz widziały „zachwycone” takie sceny jakie Hauptmann przedstawił...⁵.

Pomimo zachwytów dla tego nurtu literatury (nazwijmy go poromantyczną fantastyką baśniowo-wizyjną) Wyspiański mu nie uległ. W ogóle ten zachwyt trochę dziwi: autor *Akropolis* nie znosił bowiem słodczy, tak ważnej dla tego nurtu⁶. Słodkie anioły Hauptmannowskie były mu obce. W *Królowej Polskiej Korony* ubrał swoje anioły w zbroje i dał im do ręki szablę⁷, a Biskupa przedstawił w *Argumentum* jako zbrojnego Archanioła Lucifera. Nawet w przedstawieniu *Hanusi* krytykuje „znaczenie dziecięcego głosiku, kiedy niekoniecznie potrzeba, bo się nie gra »Cherubina«, ale biedne dziecko”⁸.

Toteż *Plan* pozostał tylko planem. Król i Biskup nie popłynęli z aniołami w powietrznej przestrzeni na koronację. (Do goniącej trumny jeszcze powrócimy). Zachowane fragmenty rapsodu (wzmocnione co prawda reminiscencjami ze Słowackiego) nie ustępują innym utworom Wyspiańskiego z tego okresu. Oto rozwinięcie planu (śledzimy oczywiście losy trumny; podkreślenia moje):

Więc się Aniołom, którzy mnie trzymali,
wydarłem z trwożnych ich objęć uścisku
i b y ł e m t r u m n ą, co w blaskach się pali,
lecącą w światła zgasających błysku, (I)

I jeszcze tak:

Głos mój leciał przez pola cmentarne,
hucząc z trumny jak dzwony pożarne. (III)

⁵ S. Wyspiański, List do Lucjana Rydla z 6 II 1895, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*. I. Teksty listów opracowali Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Kraków 1979, s. 271. Wyspiański używa imienia z oryginału: *Hanneles Himmelfahrt*.

⁶ W dedykacji do *Hanusi* pisze Hauptmann o wysysaniu przez dzieci słodkiego soku z łądygi czerwonej koniczyny: „Jeśli ta moja praca choć tak słodką będzie, nie zawstydzę się mojego daru” (G. Hauptmann, *Hanusia*, przekład M. Konopnickiej, Warszawa 1899, po stronie tytułowej). O innego rodzaju inspiracjach Hauptmanna u Wyspiańskiego już pisano.

⁷ Anioły te lecą pod niebo za św. Michałem, który zwykle był przedstawiany w zbroi. O możliwym źródle inspiracji silnych aniołów w zbroi w *Akropolis* pisze Ewa Miodońska-Brookes w książce *Wawel-„Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980 s. 30-31. Oczywiście trzeba pamiętać o cherubinach Słowackiego.

⁸ Przy sposobności trzeba uzupełnić komentarz do tego listu. Wydawcy (składiną znakomici) przeoczyli „Cherubina”. Chodzi tu o sztukę Charles’a Morice’a, teoretyka symbolizmu. Wyspiański prawdopodobnie oglądał ją w Paryżu, skoro porównuje „głos”.

Rapsod *Bolesław Śmiały* obył się bez trumny: ważniejsza w nim była korona. Inaczej jest w rapsodzie *Święty Stanisław*. Trumna nie tylko towarzyszy Biskupowi, lecz nawet – jak widzieliśmy – bywa on z trumną identyfikowany⁹. Co jednak ważniejsze – ciężka srebrna trumna z rapsodu *Kazimierz Wielki* i z *Akropolis* staje się tu lekka i może latać. Czy dlatego, że przestaje ją obciążać grzech Biskupa? Dokonała się bowiem przemiana: kościelny dostojnik, dysponujący groźną bronią: klątwą, przemienia się teraz w obiecującego naprawę krzywdy grzesznika. Jest to Święty-Przeklęty. Przeklęty przez potomnych. Groźbami pragnie wymusić na Bogu swoją koncepcję naprawienia krzywdy wyrządzonej narodowi. Jego spowiedź brzmi tak:

Otom ja, z Świętych twoich szeregu,
nieszczęścia koło pchnął do biegu. (IX)

Przekląłem króla, ja niepomny,
że z królem naród pada – (X)

Co się stało ostatecznie z trumną, nie wiemy. Według *Planu* powinna się „rozlecieć”. Jednakże we fragmencie IX zastąpiły ją skrzydła: „W skrzydłach leciałem przed Boże trony”.

Pomysł zniszczenia trumny nie opuszcza jednak Wyspiańskiego. Powraca ów pomysł w *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława* (podkreślenia moje):

Król Śmiałym został i kiedyś odżyje.
Gdy biskup trumną wszedł w wawelskie mury,
niech Król, co przyjdzie, tę trumnę rozbi je,
a duch Świętego wzniesie się pod chmury¹⁰.

Ogólny osąd obydwu stron konfliktu jest tu ciągle ten sam: nikogo się nie wini, jednakże w gruncie rzeczy „królewskość” (pogrążająca się w bagno) jest wyżej oceniona niż ciągle wzrastająca „świętość” Biskupa. *Argumentum* – według Leona Płoszewskiego – zostało napisane „tuż po ukończeniu dramatu, równocześnie z obmyślaniami dekoracji i kostiumów”¹¹. Trochę to dziwi, ponieważ utwór ten

⁹ Nawet na witrażu św. Stanisław został przedstawiony we wnętrzu postawionej w pionie trumny, choć w ten sposób Wyspiański utrudnił sobie zadanie. O relacjach witraży i rapsodów pisał ostatnio Wojciech Bahus w książce: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007.

¹⁰ S. Wyspiański, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, [w:] *Bolesław Śmiały. Legenda II. Skatka, Dzieła zebrane*, t. 6, Kraków 1962, s. 115. Również cytaty z dramatu *Bolesław Śmiały* będą pochodziły z tego wydania, strony będą podane w tekście.

¹¹ L. Płoszewski, *Uwagi o tekstach* (w wydaniu jak wyżej), s. 354. Dzieje tego rękopisu są skomplikowane, początkowo były to dwa fragmenty znalezione w dwóch róż-

stanowi w gruncie rzeczy kontynuację koncepcji zawartej w rapsodach. A przecież dramat *Bolesław Śmiały* (do którego lektury w tej chwili przechodzimy) prezentuje zupełnie inny sposób ujęcia konfliktu.

Przede wszystkim ulega zmianie w dramacie *Bolesław Śmiały* kreacja osoby Króla. To już nie – jak w rapsodzie – budzący w gruncie rzeczy sympatię i współczucie „Śmiały”, „szaleniec”, „odmieniec”, kochający syna, pozbawiony korony, nieszczęśliwy władca. Ma status zabójcy, ale myśli o powrocie i zwycięstwie. Rzeka żegna go życzliwym śpiewem:

We słońcu stoisz złoty
i ku mnie kłonisz twarzy –
cóż w niej się ogień żarzy,
ze smutku-że, tęsknoty –
we Słońcu zgaszasz złoty... (XLI)

Inaczej w dramacie. Jest to człowiek osaczony, zagrożony spiskiem, nieumiejący sobie poradzić ani z sytuacją polityczną, ani z komplikacjami rodzinnymi. W gruncie rzeczy słaby, podjudzony przez kochankę, swoistą femme fatale, staje się okrutnym mordercą (nie tylko Biskupa). Świadomy złoczyńca, nazywa siebie „Bożą różgą”. Nienawidzi ludzi, kierujących się litością. Jego hasło brzmi złowrogo: „świat przez krew zbawiem!” (s. 75). Nawet korona została pozbawiona głębokiej, narodowej symboliki: jako „mosiężny krąg” na głowie sądującego Króla jest wręcz zlekceważona, a sam Król myśli o koronie głównie w kontekście dynastycznym. Najważniejsza wszakże różnica w porównaniu z rapsodami to nasycenie dramatu aurą etyczną: brak tu jakichkolwiek prób łagodzenia królewskiego czynu. Rapsod (tym razem chodzi o osobę dramatu) mówi wprost, narażając się na śmierć:

Ty jako boży sierp chcesz żąć,
wiedz, żeś jest tylko zbrodzień¹² (s. 55)

Dla naszych celów ważny jednak będzie fakt obecności trumny¹³. Otóż w III akcie dramatu wizja trumny to przedmiot już ustanowionego kultu. Ani śla-

nych miejscach. Oryginał uległ zniszczeniu w czasie wojny. Już tu trzeba zasygnalizować: *Argumentum* jest ważnym dowodem istnienia pewnej stałej koncepcji wątku trumienne-go, chwilowo zachwianej w dramacie *Bolesław Śmiały*.

¹² W tym czasie Wyspiański był już wyraźnie przekonany o tym, że każdy czyn zbrojny zakończony śmiercią przeciwnika jest po prostu zabójstwem. Pisałam o tym dokładnie w rozdziale *Krwawe ręce* mojej książki *Wolność i transcendencja*, Kraków 2001.

¹³ Zakładam u czytelnika znajomość wielu znakomitych tekstów (Stanisława Lacka, Ostapa Ortwinia, Ewy Miodońskiej-Brookes, Jana Nowakowskiego, Magdaleny Popiel, Marii Prusak i innych) dogłębnie interpretujących dramaty Bolesławowskie. Stąd tutaj możliwość zajęcia się szczegółami.

du wcześniejszych prób wyrwania się Biskupa ze srebrnego więzienia, aby wspólnie z Królem przeżywać wniebowzięcie. Jest to teraz przedmiot święty, pełen blasku. Co prawda już wcześniej była mowa – jak pamiętamy – o „świętym” ciężarze i o trumnie „co w blaskach się pali”. Tu jednak o owej świetlistości informuje pielgrzymów Przewodnik. Jest to zatem sytuacja współczesna Wyspiańskiemu.

W zupełnie innej roli pojawi się owa trumna w finale. Co ważne, bardzo wyraźna zapowiedź tej końcowej sceny została umieszczona już w akcie II, kiedy Król mówi Bratu o Mocy Biskupa (podkreślenia moje):

KRÓL

Moc, co piorunem zabija
i przytłacza duszę trumniskiem –¹⁴ (s. 73)

Powróciło tu, znane nam już z najwcześniejszych wersji (rapsod *Kazimierz Wielki*) określenie „trumnisko”, a także – powróciło sugerowanie ciężkości: „przytłacza”.

W finale trumna – podobnie jak w *Planie* rapsodu *Święty Stanisław* – ulega animizacji. Jednakże wszelkie podobieństwa do wcześniejszych wersji są pozorne. Działanie trumny jest teraz zaskakująco inne. W scenie 12 aktu III, której akcja przebiega po latach („Węgar się sypie w rum”, s. 101), Król wygłasza, przerywany Echem monolog, relacjonujący przerażającą wizję: zajechał wóz czterokonny z jakimś ciężarem. Wkrótce ktoś (coś) wchodzi w bramę, powtarzają się czasowniki wywołujące wrażenia akustyczne: idzie, stąpa. Narasta groza.

KRÓL

[...]

Idzie ku mnie żelazna kolumna!

Jękły dziwno te zbroje. –

Wchodzi w zamku podwoje. –

Ktoś ty, rycerzu – !?

ECHO

Trumna

(*błyskawica*)

[...]

TRUMNA

(*wchodzi w ganek*).

[...]

¹⁴ Wybieram tę zapowiedź ze względu na obecność w niej trumny. Magdalena Popiel wymienia inny, ważny cytat (choć spoza tekstu dramatu, mianowicie z *Argumentum*): „Człowiek, który przeczy prawdzie [...] uderzon być musi piorunem prawdy [...] prawda przyjdzie przed oczy jego żywa – i zabije” (M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 94)

KRÓL

Zostaw koronę! Nie dla mnie, dla syna!
Zostaw, bo cała mnie Polska przeklina!!!
(*cofa się ku tronowi*).

TRUMNA

(*przestępuje próg izby*).

KRÓL

Zostaw! nie dla mnie, nie!
Bo oni przeklną mnie przekleństwem wieku!
Niechaj obręczy tej! – Puszczaj!

ECHO

Człowieku!
(*błyskawica*)

KRÓL

(*u tronu*)
[...]
O Słowo!!! Życie bierz z koroną razem!
O Słowo!!! Boga klnę! Boga przeklinam!!!
(*piorun*)
(*Trumna wali się na Króla*) (s. 102-104)

Trumna Biskupa, kilkakrotnie w różnych utworach Bolesławowskich rozlatująca się, niszczone, unicestwiana, wkracza tutaj w całej powadze kary za popełnioną zbrodnię i „wali się na Króla”. W całej powadze, która, niestety – zwłaszcza w realizacji teatralnej – może odnieść odwrotny skutek. Leopold Staff przypomniał inny projekt finału, przedstawiony mu przez Wyspiańskiego: to „czterej aniołowie wnosili ogromną srebrną trumnę przygniatając jej ciężarem padającego króla”. Staff opowiada o swoim późniejszym głębokim zawodzie wobec „chodzącej” trumny, o „bolesnym sprzeciwie wewnętrznym” i „rozczarowaniu”¹⁵. Czy jednak aniołowie przygniatający Króla to dobry pomysł? Czy wypada aniołom zabijać?

¹⁵ L. Staff, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, Kraków 1971, t. 2, s. 205. Wypowiedź tę przypomniała w swojej książce *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty* Magdalena Popiel. Autorka jednocześnie wydaje własny, zdecydowanie negatywny sąd o finale dramatu (s. 94). Co trochę dziwi, nie wszyscy odbiorcy zauważyli ryzykowność finalnej sceny, np. Ostap Ortwin, Stanisław Lack, Adam Grzymała-Siedlecki i wielu innych. Jednakże krytyk teatralny Feliks Konieczny zwraca uwagę na człowieka w środku trumny, „którego obuwia mimo woli szuka się pod jej dolnym brzegiem” (F. Konieczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896-1905*, przedmowa, wybór i opracowanie Kazimierz Gajda, Kraków 1994, s. 310). Mocniej pisał Józef Kotarbiński, podkreślając efekt komiczny występujący w miejsce grozy: „Tak było w finale sztuki, kiedy sunąca na Bolesława trumna kiwała się w takt kroków idącego w niej aktora”. (Podaję za artykułem Kazimierza Nowackiego: *O inscenizacji „Bolesława Śmiątego” w roku 1903*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3-4,

Skąd jednak owa zmiana koncepcji sporu Król-Biskup? Skąd taka surowość wobec Króla, rezygnacja z „święta pojednania”, brak troski o polski naród ginący przez pohańbienie korony, czyli silnej władzy świeckiej? Skąd wreszcie takie właśnie zakończenie? Najważniejszym czynnikiem wywołującym owe zmiany było niewątpliwie wewnętrzne pogłębienie zmysłu etycznego. Czy jednak nie pomogła w tej transformacji – w pewnym tylko oczywiście stopniu – jakaś lektura, jakiś spektakl?

Przestrzeń intertekstualna utworów Wyspiańskiego – często świadomie przez niego eksponowana – jest wyjątkowo rozległa. W związku z finałem dramatu *Bolesław Śmiały* wspomina się między innymi Szekspira, kroki komandora, sam Wyspiański wymienia w *Argumentum Lilie* Mickiewicza. Proponuję poszerzyć ten katalog o dramat Stanisława Przybyszewskiego *Dla szczęścia*. Utwór ten Wyspiański na pewno znał: jest autorem jego okładki¹⁶.

Obydwa dramaty: Wyspiańskiego i Przybyszewskiego różnią się w sposób zasadniczy i to nie tylko poziomem artystycznym. *Bolesław Śmiały* jest tragedią historyczną, *Dla szczęścia* mieści się w Maeterlinckowskiej formule tragizmu codzienności. Winą jest tu, jak zwykle u autora *Confiteor*, opuszczenie jednej kobiety dla drugiej; skrzywdzona Helena popełnia samobójstwo przez utopienie się.

Zacznijmy od finału. W *Dla szczęścia* – jest on podobnie jak w utworze Wyspiańskiego – zapowiedziany wcześniej. O wiele jednak dokładniej (zwracam uwagę na podobne efekty akustyczne):

A te noce, te noce [...]. Lampa zgaszona – a serce bije, bije, bije – ktoś stuka do drzwi – czoło się potem oblewa – a ktoś puka, puka [...] chcę biec ku drzwiom, rzucić się na nie, zaprzeć je... skradam się po cichutku.... Jezus! Maryja! Drzwi się otwierają... (s. 43).

W zakończeniu tego dramatu jacyś ludzie niosą po schodach utopioną Helenę. Są coraz bliżej:

MLICKI

Niosą ją, niosą! Nie wpuszczaj, zamknij drzwi! Nie wpuszczaj!

OLGA (*porwana strachem drży – słysząc mocne stukanie. Olga i Mlicki cofają się przerażeni. Chwila milczenia. Potem ponowne gwałtowne stukanie*).

s. 551-552). Ale inny krytyk teatralny, Tadeusz Boy-Żeleński pisze w roku 1937 łagodniej: „Zarówno dialog, jak sceny zespołowe [...] niebezpieczny finał z kroczącą trumną wypadły przejmująco. Tadeusz Żeleński Boy, *Bolesław Śmiały*, [w:] *O Wyspiańskim*, oprac. S.W. Balicki, Kraków 1973, s. 261.

¹⁶ S. Przybyszewski, *Dla szczęścia*, Lwów 1900. (Jest to wydanie z rysunkiem Wyspiańskiego). Cytaty będą pochodziły z tego wydania, strony będą podane w tekście. Pierwotny druk ukazał się w „Die Gesellschaft” 1897, nr 1; wystawiony w Krakowie 18 II 1899 w przekładzie Macieja Szukiewicza.

MLICKI (*krzyczy dzikim głosem*)

Nie wpuszczę! Nie wpuszczę!.. (*rzuca się ku drzwiom*).

KONIEC

Zdaniem Feliksa Konecznego, który recenzował krakowski spektakl *Dla szczęścia*, takie zakończenie to „dowód wielkiego poczucia artystycznego [...] wszyscy się spodziewali, że autor koło trupa Heleny dopiero zacznie wiwisekcję dusz!” (s. 125).

Obydwu finałów: Wyspiańskiego i Przybyszewskiego nie łączono ze sobą¹⁷, jednakże w obydwu przypadkach pisano – niezależnie – o tych końcowych wydarzeniach jako o akcji mentalnej: o symbolizowaniu wyrzutów sumienia. Właśnie wyrzuty sumienia stanowią cechę porównywanych tu utworów. (Oczywiście nie zapominamy o wspólnym patronacie Henryka Ibsena). Cały akt III *Bolesława Śmiałego* poświęcony został, inaczej zatem niż w rapsodzie, przypomnianiu popełnionej przed laty zbrodni. Łączy obydwa utwory aura etyczna. Powiedzmy bowiem wyraźnie: jako dramaturg Przybyszewski stanowczo nie zasłużył na miano demoralizatora, które mu chętnie nadawano. Naruszenie praw moralnych, zwłaszcza przez osoby tworzące trójkąt małżeński, jest w jego utworach zawsze ukarane. Karą są właśnie wyrzuty sumienia. Przybyszewski jest twórcą osobnego dramatu (*Goście. Epilog dramatyczny*, Lwów 1902), w którym zjawiają się upersonifikowane winy. Sumienie (można je znaleźć także w *Bolesławie Śmiałym*, s. 57) jest ważnym i częstym słowem u autora *Dla szczęścia*. Kiedy w Królu Bolesławie rozpoznajemy okrutnego Nietzscheańskiego władcę, pełnego nienawiści do ludzi kierujących się

¹⁷ Zdumiewające, że nawet tak życzliwy Przybyszewskiemu krytyk jak Grzymała-Siedlecki nie rozpoznał śladów *Dla szczęścia* w finale *Bolesława Śmiałego*. (A. Grzymała-Siedlecki, *Najnowszy dramat Wyspiańskiego „Bolesław Śmiały”*, [w:] idem, *O twórczości Wyspiańskiego*. Wyboru dokonała i postowiem opatrzyła Aniela Łempicka, Kraków 1970, s. 310). – Z zakończeniem dramatu *Dla szczęścia* miała dziwną przygodę znana badaczka Irena Sławińska. W jej książce *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu* (Toruń 1948 s. 47) czytamy (podkreślenia moje): „Wspólnemu życiu Olgi i Mlickiego stanie w poprzek wiecznie żywy wyrzut sumienia – zdruzgotane życie Heleny. Dramat kończy się straszliwym dreszczem: do pokoju kochanków włamują się ludzie z trumną Heleny”. Badaczka podaje jako źródło to wydanie, które w obecnym moim tekście zostało zacytowane! Nie tylko zresztą w tej edycji, ale również w pozostałych polskich wydaniach, a także w niemieckim oryginale, a nawet w przekładzie rosyjskim nie ma takiego zakończenia: nie ma włamujących się ludzi z trumną. Nie było ich także w teatrze, o czym świadczy recenzja Konecznego. (Nie znam ekranizacji z 1919 roku, o której wspomina się w „Korbucie”). Sławińska idzie jeszcze dalej: porównuje *Dla szczęścia* z utworem Van Lerberghe’a *Les Flaireurs*, podkreślając „ten sam motyw wnoszenia trumny” (u Belga chodzi o śmierć matki). Prawdopodobnie sugestywność finału podsunęła badaczce dokończenie – zawieszonej przez Przybyszewskiego – końcowej akcji.

litością, a potem widzimy wewnętrzne udręczenie tego Króla – przypominają się słowa Przybyszewskiego o Nietzschem, który – tworząc nadczłowieka – zapomniał o sumieniu.

Przybyszewski, jak wiadomo, głosił tezę, według której winy nie ma, bo do winy popycha nas natura. Jest natomiast kara: w postaci wyrzutów sumienia. Czy to nie Krasawica, owa „rusałka”, „wiślanka”, „wiła”, „dziwożona”, animatorka zbrodni, nakazująca Królowi czynienie zła, czy to nie ona jest ową naturą? I jeszcze jedna zbieżność. Wyspiańskiego nie interesował, tak ważny dla Przybyszewskiego, problem trójkąta małżeńskiego, tymczasem właśnie w dramacie *Bolesław Śmiały* jest on wyraźnie wprowadzony: Król, Królowa żona, Krasawica. Wprost dziwi – z mieszczańskiego dramatu rodem – kłótnia między tymi trzema osobami i niezdecydowane stanowisko Króla wobec obydwu kobiet. Można się zastanawiać nad zbieżnością innego jeszcze rodzaju. Czy, na przykład, wszechwładne Przeznaczenie Przybyszewskiego da się porównać z Koniecznością Wyspiańskiego? Z Koniecznością, tak interesująco uzupełnioną przez Przypadek.

Zdaję sobie sprawę, że zestawienie Przybyszewskiego z Wyspiańskim zaskoczy dzisiejszego czytelnika, a może nawet zdenerwuje. Radzę jednak pamiętać o tym, że w tamtych czasach nie było jeszcze obowiązującej dziś hierarchii (której zresztą w żadnym wypadku nie zamierzam zmieniać!). Przybyszewski przyjechał do Krakowa już jako znany pisarz. Tu objął redakcję „Życia”, w której zatrudnił Wyspiańskiego. Mieli wspólnych znajomych, spotykali się w tych samych lokalach. Hierarchia dopiero się tworzyła. Feliks Koneczny, na przykład, w 1901 roku miał różne zastrzeżenia wobec autora *Dla szczęścia*, ale napisał: „Zdolnościami przeraża Przybyszewski wielu innych i stoi tuż obok Wyspiańskiego” (s. 202). Ale już w dwa lata później tak ocenił autora *Wesela*: „najzdolniejszy z Młodej Polski, przerażający o całą głowę Przybyszewskiego” (s. 285).

Obydwu pisarzy łączyli chętnie uczestnicy ówczesnego życia literackiego. Szczególnie Adam Grzymała-Siedlecki mocno upominał się o obecność w pamięci potomnych Przybyszewskiego o b o k Wyspiańskiego. Pisał między innymi w roku 1927:

Dziś z dystansu historycznego, nie trudno spostrzec, jak się uzupełniali, jak się nawet w odmiennościach swoich w logiczną całość łączyli oni obaj: Wyspiański i Przybyszewski¹⁸.

Podkreślał Grzymała-Siedlecki tę szansę, jaką dała Wyspiańskiemu współpraca z „Życiem” krakowskim. W innym, wcześniejszym tekście (1915 r.) napomyka Siedlecki dość odważnie, że niektóre „jednostki niepospolite” z grona bywalców

¹⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Przybyszewski i Wyspiański*, [w:] idem, *O twórczości Wyspiańskiego*, s. 378.

„Pod Pawiem”, takie jak Stanisławski i Przybyszewski, wywarły „wpływ na Wyspiańskiego; wiedział o tym i miał dla nich respekt”¹⁹.

Na przypomnienie zasługuje ocena obydwu pisarzy przez krytyków dziś uznawanych za najwybitniejszych: Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego. Brzozowski w tych latach, kiedy ukazał się *Bolesław Śmiały*, recenzował w warszawskim „Głosie” spektakle teatralne. Oceny dramatów Przybyszewskiego są niesłychanie, wręcz zaskakująco pozytywne! Natomiast o Wyspiańskim pozwala sobie tak napisać:

Mieć będziemy w nowoczesnej literaturze polskiej tróję, będącą najdoskonalszym epoki naszej wyrazem: Przybyszewski, Żeromski, Kasprówicz. Bo Wyspiański nie jest tym mocarzem, tym twórcą syntezy syntez, za jakiego go powszechnie mają²⁰.

Dopiero później złagodzi swój sąd, a w *Pamiętniku* wręcz denerwują go ataki na Wyspiańskiego. Jednakże podziw dla Przybyszewskiego długo zachowa.

Chyba jeszcze bardziej zaskakujące jest zdanie Karola Irzykowskiego o obydwu pisarzach, (co prawda Irzykowski jest wyjątkowo niechętny Wyspiańskiemu):

Wyspiański jako organizacja poetycka jest kombinacją oryginalną, ale kto wie czy potrzebną [...] Potrzebną kombinacją w literaturze polskiej był (jest) Przybyszewski, chociaż posiadał mniej siły i powagi [...] ²¹.

I jeszcze jeden cytat z Irzykowskiego, szczególnie tu ważny:

Zbyt mało mówi się o tym, co Wyspiański zawdzięcza Przybyszewskiemu²².

Wzajemne oceny obydwu pisarzy nie były współmierne. Przybyszewski chwalił współpracę z Wyspiańskim w „Życiu”. Poparł wraz z innymi twórcami jego kandydaturę na dyrektora teatru, pisał niejednokrotnie o autorze *Wesela* wręcz czołobitnie. Mniej wiemy natomiast na temat tego, co sądził Wyspiański o autorze *Confiteor*. Adolf Nowaczyński napisał między innymi, wspominając jednocześnie o ostrych scysjach obydwu pisarzy u Turlińskiego:

¹⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *U kołyski „Wesela”*, [w:] idem, *Wyspiański w oczach współczesnych*, s. 33.

²⁰ S. Brzozowski, *Wczesne prace krytyczne*. Wstępem poprzedził Andrzej Mencwel, Warszawa 1988, s. 131.

²¹ K. Irzykowski, *Głosy do współczesnej literatury*, [w:] *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności...*, Kraków 1980, s. 370-371.

²² Tamże, s. 219.

Ale go Wyspiander jako skroś artystę lubił, cenił, choć nie przeceniał, a tylko jego posłannictwo jako rewelatora, jako apostoła, jako mistyka i maga, stanowczo odrzucał [...] ²³.

W listach Wyspiańskiego brak odwołań do nazwiska Przybyszewskiego, jednakże w *Raptularzu* z 1905 roku znajduje się ważna wzmianka. Świadczy ona o tym – czego oczywiście można było być pewnym – że autorowi *Wesela* nie była obca twórczość redaktora „Życia”:

Rano przychodzi Herget, zaczynamy rozmowę od „Nieznajomego” z dramatu Przybyszewskiego ²⁴.

Wróćmy na zakończenie do chodzącej trumny i spróbujmy jeszcze raz przyjąć się finałowi *Bolesława Śmiałego*. Tym razem od strony poetyki. Trudno nie zauważyć oryginalności koncepcji Wyspiańskiego, polegającej na wprowadzeniu reifikacji stanu psychicznego w miejsce zwykle stosowanej personifikacji. Wyrzuty sumienia, na przykład, u Przybyszewskiego to postacie ludzkie, także cień. U Wyspiańskiego jest to zanimizowany przedmiot ze wszystkimi konsekwencjami tej animizacji. Także – nieudany.

Warto pamiętać nie tylko o owej reifikacji stanu psychicznego. Przypomnijmy jeszcze raz zapowiedź sceny końcowej (podkreślenia moje):

Moc, co piorunem zabija
I przytłacza duszę trumniskiem.

W finale ostatnie słowa to wskazówki inscenizacyjne wyraźnie nawiązujące do tej wypowiedzi: „piorun” i „Trumna wali się na Króla!”. Mamy więc do czynienia z niemal dokładnym zastosowaniem chwytu zwanego realizacją metaforą, która byłaby znakomitym, prekursorskim chwytem w utworze utrzymanym w konwencji surrealistyczno-groteskowej. Nie można jej jednak zaakceptować bez oporów w historycznej tragedii.

O żadnym prekursorstwie nie może tu być mowy. *Bolesław Śmiały* to w końcowym III akcie tradycyjna tragedia z efektami chyba już wtedy trochę przestarzałymi. Takimi, które skutecznie wypierał teatr realistyczno-naturalistyczny. Oto sceneria tego aktu: ruina zamku, ciemność, błyskawice, piorun, widma, echo wo-

²³ A. Nowaczyński, *Wyspiander. (Moje wspomnienia)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, Kraków 1971, t. 1, s. 426.

²⁴ *Raptularz* z 1905 r., [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*. Teksty listów opracowała Maria Rydlowa, komentarz napisała Maria Rydlowa z wykorzystaniem materiałów Leona Płoszewskiego, Kraków 1998, s. 389. *Listy zebrane*, t. IV. – Oczywiście nie umieściłam tu wszystkich wypowiedzi na temat obydwu pisarzy.

łające „Przeklęty” i – trumna. Wyspiański, jak wspomniałam wcześniej, ustrzegł się kiczu słodczy. Ale uległ pokusie kiczu grozy. Na szczęście tylko w tym dramacie.

Na początku niniejszych rozważań wspomniałam o trumnie jako o obsesji Wyspiańskiego. Niechć do trumny w ogóle, nie tylko tej związanej z konfliktem Król–Biskup, była czasem wręcz zaskakująca. Oto jak odebrał Wyspiański wiadomość o sprowadzeniu na Wawel trumny Adama Mickiewicza (był wtedy w Norymberdze):

Była to straszna chwila kiedy tę trumnę wprowadzono do Polski – i szukano w niej życia – chciano się odgrodzić tchnieniem grobów. – ach, to przerażające [...]²⁵.

„Trumna”, „tchnienie grobów”. Nic dziwnego, że tworzył w swoich utworach sytuacje, w których trumna pozbawiona swej przyrodzonej godności, bądź to przyjmowała postawy niemal groteskowe (goniąca, chodząca), bądź to była niszczone. W finale *Bolesława Śmiałego* jest inaczej. To trumna niszczy, zabija osamotnionego, świadomego swojej klęski Człowieka. Czy chodzi tylko o zakończenie sporu historycznego? Może w wyobraźni ciężko chorego, upokorzonego straszną chorobą Wyspiańskiego nie było już miejsca na walkę z jakąkolwiek trumną?

Jednakże takie podsumowanie, choć nasuwające się natarczywie, byłoby ryzykowne. Największym bowiem paradoksem i jednocześnie pułapką dla badacza jest fakt, że *Akropolis* (1904) ze swoim optymistyczno-wolnościowym, druzgocącym srebrną trumnę finałem jest utworem nieco późniejszym niż *Bolesław Śmiały* (1903). Czy oznacza to, że dwa wątki, o których wspomniałam na początku: witalistyczny i historyczny przebiegają w zupełnie innych rejestrach? A może owa wyjątkowa zmiana roli trumny ma inną przyczynę? *Bolesław Śmiały* przedstawia wersję zgodną z utrwaloną już legendą, zgodną z kultem Świętego, zgodną wreszcie z ogólnie przyjętym poczuciem winy i kary. Jest to wersja, która mogła liczyć na wystawienie w ówczesnym teatrze. Istotnie, *Bolesław Śmiały* miał premierę 7 maja 1903 roku. Natomiast odważny, pod wieloma względami nowatorski dramat *Akropolis* nie doczekał się za życia Wyspiańskiego ani jednej inscenizacji.

²⁵ List do Tadeusza Stryjeńskiego z 27 VII 1890, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*. Cz. 1 – *Listy*. Teksty listów opracowała Maria Rydlowa, Kraków 1994, s. 255. *Listy zebrane* I.