

Grzegorz Niziołek

Skalka – wymazywanie

1.

To jest resztką po dramacie. Bez względu na to, czy kryje się za tym świadoma intencja artysty, jego niemoc rozwinięcia i dokończenia pierwotnego zamysłu, czy też naznaczone nieuchronnością posłuszeństwo rytmom procesu twórczego. Tak naprawdę nie ma to jednak znaczenia: najważniejszy jest sam tekst, kształtujący formę dramatu z pozycji radykalnego odrzucenia jego idealistycznych struktur, które miałyby, dzięki dialektyce racji i postaw, doprowadzić ludzkiego ducha do najwyższych form samoświadomości, a działanie – do ostatecznego kryzysu, przezwyciężenia i rozwiązania. Przywołuję heglowską koncepcję tragedii nie tylko dlatego, że zarysowana przez Hegla interpretacja *Antygony* mogłaby posłużyć Wyspiańskiemu za model konfliktu między Królem a Biskupem. (Ten właśnie heglowski wzorzec narzucił zapewne zwyczaj odczytywania *Skalki* w ścisłym powiązaniu z *Bolesławem Śmiałym* – tylko w ten sposób można bowiem było ocalić obecność idealistycznego wzorca tragedii w dramacie Wyspiańskiego¹). Przywołuję heglowską koncepcję tragedii głównie po to jednak, aby wskazać na jej radykalną nieobecność, która naznacza lekturę *Skalki* wrażeniem braku, pozostawia tekst bez interpretacyjnego klucza, przekształca go w szczątek, resztkę² i ruinę. Ruina jest zresztą także dojmującym obrazowym motywem dramatu (zniszczona pogańska świątynia), jak i efektem metateatralnych mechanizmów (rozpad scenicznego pejzażu w zakończeniu drugiego aktu).

Na ślady niedokończenia i fragmentaryczności wciąż natrafiamy w tekście Wyspiańskiego, mimo że nosi on pozory zwartej trzyaktowej kompozycji scenicznej, obficie nad-

¹ „Tragizm jednostek zostaje przezwyciężony, gdy jest zrozumiany jako prawo tej okólnej drogi iszczenia się boskich celów” – pisze Stefan Kołaczkowski w swojej analizie *Bolesława Śmiałego i Skalki* (S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragedii i tragizmie*, Poznań 1922, s. 225). Jan Błoński w swoich rozważaniach o obu dramatach podejmuje wiele tropów wskazanych przez Kołaczkowskiego i umacnia tradycję łącznego czytania obu sztuk: „Powstaje (...) domysł, że przeciwstawne – i nieubłagane w walce – wartości łączą się gdzieś poza ludzkim widnokresem, w prążródle” (J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, Kraków 2007, s. 229). Błoński akcentuje też jednak pewien brak symetrii między dwoma dramatami, zwraca uwagę, że ujęcie historii ze „strony Stanisława” sprawia Wyspiańskiemu trudność, stawia opór.

² To pojęcie można związać z hermeneutyką śladu, odwołującą się do greckiego pojęcia *ichnos*, resztki – która to hermeneutyka „najmocniej akcentuje »szczątkowość« bytu, jego nieobecność jako ontologicznej pełni, sytuację, w której mamy do czynienia jedynie z tym, co z bytu pozostaje” (A. Zawadzki, *Hermeneutyka śladu i hermeneutyka świadectwa* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz i A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 333).

używającej efektu poetyckiej i dramaturgicznej analogii, która, jak się zdaje, ma wypełnić puste miejsca po fabule, zagęścić i uporządkować materię dramatyczną. Ale tak naprawdę zasada analogii, podobnie jak dialektyczna idea dramatyczności, ponosi tu klęskę: pojawia się w *Skalce* po to, aby uruchomić i ujawnić mechanizmy zakłócenia oraz zawieszenia znaczeń. Klęska zasady analogii ma w dramacie Wyspiańskiego źródło bardzo głębokie: rozbieżność dwóch porządków – teatru i religii, sztuki i *sacrum*.

2.

Wbrew sformułowanym powyżej założeniom, warto przyjrzeć się jednak okolicznościom pisania *Skalki*. Rozproszone i lakoniczne informacje na temat jej powstawania (między innymi w listach Wyspiańskiego) pozwalają w ogólnych zarysach odtworzyć biografię sztuki – ta Różewiczowska kategoria³ może się okazać bardzo pomocna przy odczytywaniu dramatu, który na wszystkich poziomach artystycznego języka zmagają się z podwójnym doświadczeniem negacji: niedopełnienia dialektycznej konstrukcji dramatu i rezygnacji z teatru jako żywego medium. A równocześnie pozwala żywo doświadczyć przewagi śladów realnego procesu nad idealizującym modelem. Negacja jest tutaj bowiem powiązana z doświadczeniem materialności życia, pisania, tworzenia, a efekt jej działania stanowi poetyka śladu po gestach odrzucenia i wymazania. I tak na przykład zanegowany teatr odkrywa swoje relacje z dramatem w nierozwiązanym napięciu między biegunami życia i śmierci. Dramat wydaje się należeć do drugiego z nich. Pisanie jest tu bowiem kresem, wyczerpaniem, zamknięciem żywego gestu; na horyzoncie tekstu wyłania się jedynie teatr pustki i nieobecności, teatr projektujący destrukcję własnej przestrzeni. W takich właśnie kategoriach można bowiem odczytać gotowość Wyspiańskiego do tak nieprzejednanego wykluczenia *Skalki* z żywego, wspólnotowego przeżycia⁴, które nawet jeśli bywało przez niego traktowane podejrzliwie i krytycznie, nie zniknęło nigdy z horyzontu jego teatru.

Pierwszy plan *Skalki* powstał 7 sierpnia 1904 roku podczas pobytu poety w Bad-Hall. Już po kilku dniach, 11 sierpnia, Wyspiański donosił Chmielowi, że praca nad *Skalką* „ogromnie postępuje i urasta” i „być może już jest niedaleko skończenia”. 13 sierpnia były już niemal ukończone dwa pierwsze akty. 14 sierpnia Wyspiański rozpoczął pracę nad aktem trzecim, który 20 sierpnia był już prawie skończony. Oznacza to, że pierwsza wersja *Skalki* powstała w niespełna dwa tygodnie. Ale Wyspiański ma wciąż poczucie niedokończenia i braku („jeszcze wielu rzeczy ważnych mi brakuje”), pisze o trudnościach w zmaganiu się z materią tego dramatu („*Skalka* jest niesłychanie trudna i chcę te trudno-

³ „Nie mam już chęci i potrzebnej energii, nie wierzę w potrzebę powołania do życia tej sztuki” (T. Różewicz, *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej* [w:] *idem, Sztuki teatralne*, Wrocław 1972, s. 299).

⁴ „Ot, na przykład to mię zajmuje, że *Skalka* jest niesłychanie trudna i chcę te trudności pokonać. Czy je pokonam? To mię interesuje. Ale innego nic. To, czy będzie szła, czy nie będzie szła, to mnie obchodzić nie może” – pisał Wyspiański w liście do Chmiela. Wszystkie fragmenty z listów Wyspiańskiego cytuję za *Dodatkiem krytycznym* Leona Płoszewskiego z tomu 6 *Dzieł zebranych* Stanisława Wyspiańskiego (Kraków 1962, s. 440–443).

ści pokonać”). 26 sierpnia wyznaje Chmielowi: „Komplikacje w *Skalce* już usunięte, już całość zmierza ku końcowi”, by już dwa dni później, 28 sierpnia, stwierdzić: „Jakkolwiek całość już jest, ale jeszcze wiele rzeczy jest brakujących”. Pierwsza redakcja dramatu zostaje zamknięta 6 września 1904 roku, po powrocie do Krakowa.

Przez najbliższy rok Wyspiański *Skalkę* nie będzie się zajmował. Ponownie czyta ją dopiero rok później: przez dwa dni, 26 i 27 lipca 1905 roku, zaraz po przyjeździe do Bad-Hall. Wtedy rozpoczyna się okupiony wielkim wysiłkiem, na skutek pogorszenia się stanu zdrowia Wyspiańskiego, proces przepisywania dramatu: „Przepisuję *Skalkę*, a idzie to bardzo powoli, w ogóle chory jestem bardzo”. Nie zachowały się żadne dokumenty, które pozwoliłyby odtworzyć, jakim zmianom uległa podczas przepisywania pierwotna wersja dramatu, a tym bardziej ustalić, w jaki sposób choroba i fizyczne cierpienie pokierowały procesem przepisywania. I czy to wtedy właśnie zmieniła się koncepcja trzeciego aktu, który początkowo miał przedstawiać śmierć Stanisława i sąd nad jego trupem? A była to decyzja o tyle znacząca, że brak bezpośredniego obrazu śmierci i jej symbolicznego sensu determinuje w istotny sposób dramaturgię tekstu, uruchamia mechanizmy przesunięcia i wymazywania. Być może jednak zmiany te zostały wprowadzone dopiero w ostatecznej redakcji tekstu, która nastąpiła rok później, we wrześniu 1906 roku, przed oddaniem *Skalki* do druku. Wtedy to Wyspiański ostatecznie wykreślił wiele fragmentów tekstu, nie mając już rzekomo siły ich przerabiać – pozwoliło to Józefowi Kotarbińskiemu stwierdzić, że *Skalka* „składa się z odłamów większej całości, z której wiele części poeta usunął”⁵.

Skąpe i rozproszone informacje biograficzne stwarzają wrażenie, że Wyspiański nie był w stanie przewyczyć poczucia braku, niedopełnienia, niedokończenia i ostateczny kształt *Skalki* wyłonił się w toku skreśleń, usuwania, eliminacji. Nas jednak interesuje coś innego. Materialność, cielesność i konkretność tych gestów negacji (ich niemal rzeźbiarski charakter formowania materii poprzez eliminację) przesuwają cielesną performatykę tekstu z horyzontu możliwej inscenizacji ku źródłom dramatu i przesądzą o jego statusie śladu i resztki.

3.

To, że *Skalka* jest pozostałością po dramacie, zostaje uwikłane przez Wyspiańskiego we wszelkie możliwe sensy i konteksty: osobiste, historyczne, artystyczne i kulturowe. Inne próby klasyfikacji – nazywano *Skalkę* „poematem” i „symfonią”⁶ – wydają się zawodzić: zbyt są metaforyczne, nie odnoszą się jednak przede wszystkim do najistotniejszego wymiaru minionej i niedopełnionej performatywności tego tekstu: a przecież w tym to doświadczeniu najwyraźniej artykułuje się w *Skalce* obojętność i rozczarowanie wobec teatru, który nie byłby w stanie udźwignąć ciężaru pierwotnych gestów formujących dramat.

⁵ *Ibidem*, s. 443.

⁶ „Jeżeli więc najpierw *Skalkę* nazwę symfonią, to nie dlatego, że wnioskuję wyłącznie z wrażenia, a więc przypadkiem, lecz dlatego, że swoją konstrukcją *Skalka* i np. symfonia Beethovena są dramatem jednakim” (S. Lack, *Uwagi o „Skalce”* [w:] *idem, Wybór pism krytycznych*, Kraków 1980, s. 208).

Określenia „poemat” i „symfonia” maskują fakt niedopełnienia, tworzą miraż całości, pozwalają z muzyczności uczynić iluzoryczny fundament wspólnotowego doświadczenia i uniemożliwiają dotarcie do ukrytych gestów negacji i wymazywania.

Ponieważ Wyspiański pozostaje, jak zawsze, cierpki i niesentymentalny, doświadczenie braku możemy odczytać jako znaczący zakaz mówienia nazbyt wiele – to na poziomie osobistym. W wymiarze artystycznym zaś sytuacja czytania, czy też raczej powtarzalnego i daremnego odczytywania *Skalki* zostaje doprowadzona do absolutnego paradoksu: nierozumienie staje się jedyną formą rozumienia; monumentalnym, heroicznym i nieosiągalnym horyzontem lektury, ale też paradoksalnym wpisaniem w perspektywę śmierci trybu niedokonanego, gramatycznej formy życia trwającego.

Najradykałniejszym gestem Wyspiańskiego jest usunięcie z dramatu konstrukcji fabularnych, nawiązań do historycznych kronik, a nawet do rozpowszechnionego mitu o świętym Stanisławie i jego męczeńskiej śmierci. Bardzo jasno ten gest wymazywania przedstawił Wyspiański w *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*: „Z historii nie wiadomo właściwie nic”⁷. Odnosząc się do legendy o Piotrowinie, zadaje więc następujące pytanie: „Ale cóż w niej jest prawdą?”. I odpowiada krótko: „obraz”, by zaraz wyjaśnić: „Obraz bez słów, bez tekstu”. Obraz „człowieka, co z grobu wstaje na świadectwo swej prawdzie”, który zostaje natychmiast przez Wyspiańskiego połączony z podobnym obrazem w *Liliach* Mickiewicza, należącym już do porządku poezji, której prawdziwości nie sposób ani kwestionować, ani dowodzić. To jest ten moment, w którym autor podejmuje ryzyko nierozumienia własnego tekstu: w miejscu znaczenia umieszcza bowiem skojarzenie, którym zawsze rządzi przypadek. Dlatego też ośrodkiem dramatu musi pozostać owo wyjściowe „nic” – skojarzone przez Wyspiańskiego z obrazem śmierci i doświadczeniem prawdy⁸. Można, rzecz jasna, obudować *Skalkę* niezliczoną liczbą przypisów, ale i tak dramat obnaży ich zbędność i nieprzydatność oraz własną niemożność wpisania się w jakąkolwiek spójną narrację. Gest możliwości zerwania z mitem, wymazywania go z pola odniesień tekstu jest kluczowym i najodważniejszym posunięciem Wyspiańskiego: doświadczenie wydziedziczenia i historycznej niepamięci zostaje przeniesione z obszaru kulturowego w wymiar egzystencjalny i niejako wewnątrztekstowy, staje się impulsem do stworzenia osobistego, transgresyjnego zapisu, który sięga jednak – po zatoczeniu koła – wymiaru już nie tylko indywidualnego. Prowokacyjny gest niepamiętania odnosi się bowiem także do braku ustabilizowanego, wspólnotowego porządku symbolicznego.

Punkt oparcia nie istnieje ani w tekście, ani poza nim. Przywodzi to na myśl ideę „drugiej śmierci”, którą Jacques Lacan wprowadził i rozważał w związku z *Antygoną* Sofoklesa⁹. „Druga śmierć” umieszcza podmiot w pozycji całkowitej niewiedzy, w której

⁷ S. Wyspiański, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 6, Kraków, s. 111. Stąd pochodzą wszystkie cytaty.

⁸ Stanisław Lack w *Uwagach o „Skalkę”* wypowiada myśl, która dla moich rozważań ma kluczowe znaczenie: „Jesteśmy skłonni przypisywać przypadkowym okolicznościom moc twórczą: one to zrobiły z człowieka to, czym jest, lub ostatecznie to, czym się wydaje. Więc przypuszczamy, że to, co jest istotą człowieka, dopiero powstaje – z niczego” (S. Lack, *Wybór pism krytycznych*, s. 219).

⁹ J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, London and New York 2008.

zatraca się samo pojęcie znaczenia. Idea „drugiej śmierci” wykracza poza śmierć przynależącą do rytmu natury, jej przemian, łańcucha narodzin i umierania, pozwala wyrwać się z zakłętego i zamkniętego kręgu. Jej pierwotnym modelem jest zbrodnia, która eliminuje tradycyjne i utrwalone porządki symboliczne nadające śmierci znaczenie. Tego właśnie dokonuje – zdaniem Lacana – Antygona, domagając się wyłączenia śmierci brata z okoliczności zewnętrznych, umieszczając ją w porządku języka oddzielonego uskokiem od rzeczywistości. „Druga śmierć” jest właśnie tym uskokiem, modalnością braku, którą według Lacana odkrywamy w każdym symbolicznym porządku. Antygona pragnie odizolować śmierć brata od gorszącego widowiska rozkładu ciała, jakiemu zostało ono poddane w miejscu publicznym, ale także od racji moralnych i politycznych, w jakie jego czyny i jego śmierć zostały uwikłane. Ale i ona sama istnieje już tylko w perspektywie życia nieodwołalnie utraconego, minionego – stąd siła i piękno tej postaci. „Jestem martwa i pragnę śmierci” – w tej paradoksalnej formule Lacan ujmuje istotę Antygony i chyba tragedii w ogóle, odchodząc od heglowskiej dialektycznej pełni, podważając ideę starcia równorzędnych racji i szukając śladów pragnienia, które rozbijają porządek prawa.

4.

Z tak pojmowaną ideą „drugiej śmierci” nieustannie zмага się w *Skalce* Wyspiański w samej materii tekstu. Przyjrzyjmy się niewielkiemu fragmentowi pierwszej sceny dramatu:

2 RUSAŁKA

Krew płynie twoja po darni,
po białym konwalii kwiecie.
Gadziki światłami płoną
na cichym przedświtnym lecie.

3 RUSAŁKA

Dusza tęskni twoja ku męczarni.

Zanim dotrze do nas jakikolwiek sens, usłyszeć musimy najpierw katastrofę rytmu. Od melodyjnego, piosenkowego ośmioletkowca przechodzimy nagle w kwestii 3 Rusałki do dziesięciozłotkowca, który z racji swojej odrębności i obcości brzmi tu arytmicznie (rytm dodatkowo potyka się o inwersję), sucho i retorycznie w zestawieniu z obrazową i nastrojową, czterowersową miniaturą poetycką, która go poprzedza. Tylko odległy rym (darni – męczarni) wiąże z sobą obie kwestie Rusałek, aby tym mocniej je sobie przeciwstawić. Rytmiczne pęknięcie, załamanie muzyczności naprowadza na znaczeniowy uskok pomiędzy śmiercią wpisaną w porządek natury a śmiercią wdzierającą się w obszar samoświadomości, całkowicie obcą tradycyjnie rozumianemu popędowi śmierci, który kusi liryczną miękkością, niesie ukojenie i ekstazę, pozwalając istnieniu stopić się z niższymi formami życia. O tej pokusie mówi właśnie – tak śpiewnie i obrazowo – 2 Rusałka. Można jeszcze dodać, że obraz krwi spływającej po trawie należy do rytuału dionizyjskiego. Z tego fragmentu – poetyckiego mikrogestu – można już wnioskować, że

muzyczność *Skalki* nie służy rytualizacji doświadczenia śmierci, gdyż jej najtrudniejsze figury rytmiczne i melodyczne polegają właśnie na przewyciężaniu rytmiczności i melodyjności, pozwalają uwolnić się od pokusy dionizyjskiego transu, którego celem jest doznanie pełni i całości. A *Skalka* afirmuje przecież doświadczenie fragmentaryczności i „śmierci drugiej”, a znaczenie – jako coś utraconego – wyłania się w niej zawsze w miejscu zakłócenia i wytrącenia.

5.

Padli – oto leżą tu...
(wskazał porzucone na kruchcie)
(rzezane w drzewie słupce-posągi)
i nie powstałi

Biskup wskazuje na resztki zniszczonej przez siebie, pogańskiej świątyni i drewniane posągi dawnych bogów, których oplakuje Rapsod. Jego mowa jest brutalnie rzeczowa i lakoniczna: przedstawia akt zniszczenia, upadek, śmierć i brak perspektywy restytucji dawnego stanu jako coś rzeczywistego i nieodwołalnego. Zapis tej kwestii zostaje uformowany niczym obraz tautologicznie wspierający sens: końcówka zdania „i nie powstałi” została niejako odłamana od reszty, oddzielona miękko trzema kropkami i stanowczym gestem Biskupa; znajduje się poniżej, graficznie imituje leżące posągi, spoczywające pod powierzchnią wody w sadzawce (tu może widać najwyraźniej ślad performatywności należącej do porządku czasu przeszłego, obojętnej już wobec możliwości scenicznej realizacji).

Chcesz losu ich? –

– pyta Biskup Rapsoda: myślnik po znaku zapytania jest aktywny, groźny, otwiera się na możliwy czyn. Ale Rapsod odwraca natychmiast kierunek zdania, zamieniając pytanie na stanowcze stwierdzenie:

Ich dola będzie twoja.

Obraz śmierci krąży między Biskupem a Rapsodem, a także między dwoma znaczeniami: groźby i pragnienia, zbrodni i ofiary. Dramatyzm tkwi jednak przede wszystkim w tym, że mowa tu o śmierci pozbawionej perspektywy zmartwychwstania (nie ma tak naprawdę znaczenia, że punktem odniesienia jest tutaj religia pogańska). O śmierci, która nie tylko odbiera życie, ale umieszcza je także w symbolicznej pustce (czy raczej pustce po symboliczności). W tym kontekście szczególnie dobitnie może zabrzmieć następująca uwaga Stanisława Lacka o *Skalce*: „zdaje się, jakby tu czynione były przygotowania do dwóch samobójstw”¹⁰. Nie trzeba chyba dodawać, do jakiego stopnia ta myśl wydaje się wywrotowa wobec mitu i legendy o śmierci św. Stanisława. Należy też od razu zaznaczyć,

¹⁰ S. Lack, *Wybór pism krytycznych*, s. 214.

że samobójstwo jest bardzo silnie związane z koncepcją drugiej śmierci (taką śmiercią umiera Antyгона już za życia umieszczona w grobie), wręcz jest jej podstawową figurą: zawiesza bowiem możliwość symbolicznych mediacji, naprowadza na pęknięcie porządku symbolicznego.

(Wrota się otwierają)
(wskutek czego)
(ciężka kłoda do wrót umocowana)
(a idąca ku środkowi sadzawki)
(teraz pogłębia się w wodę)
(i napiera przy tym na krąg)
(pod wodą umieszczony)
(że za pomocą połączenia samodzielnego)
(dzieje się to)
(że z wody wstają i po kręgu idą ku sobie po wodzie)
(dwie lalki drewniane:)
 LELE
(padają sobie w objęcia)
(obejmują się wzajem rękami)

Wbrew buńczucznym zapewnieniom Biskupa, drewniane posągi powstają, ale odbywa się to wyłącznie w porządku teatralnym i jego pustej, asymbolicznej rzeczywistości. Obraz ten całkowicie wyklucza obecność człowieka: żywego czy martwego. Parodiuje epifanię. Wyspiański przemyślnie kieruje naszą uwagę na sam mechanizm sceniczny: prymitywne, ociążały i bezinteresownie skomplikowany zarazem. To jedna z pierwszych maszyn śmierci w polskim teatrze – przed Kantorem, Szajną, Grzegorzewskim – służąca radykalnej destrukcji znaczenia. Śledzimy jej mechanizm, nie zaś symbolikę, nawet jeśli odkrywamy ostatecznie wszelkie paradoksy jej obecności i działania. Okazuje się bowiem, że wizja zmartwychwstania staje się wyłącznie momentem metateatru wziętego w nawias (co wydaje się w tym wypadku nie tylko edytorską konwencją zapisu didaskaliów), a zatem chwilą utraty iluzji i triumfem wymazanego sensu. Drewniane figury zmartwychwstają i równocześnie zaprzeczają idei zmartwychwstania (tak jak tekst Wyspiańskiego, mimo odwołania się do formy dramatycznej, nie projektuje własnego zmartwychwstania w teatrze). A jedyny w dramacie – tak bezpośredni – gest życia, przedstawiający dwie obejmujące się postaci zostaje odegrany przez drewniane lalki. Wyprzedzając dalsze konkluzje, można powiedzieć, że teatr rekonstruuje procedury symboliczne po to, żeby je obnażyć, ujawnia ich istnienie w negacji, a tym samym – ich związek, o czym była już mowa, z ideą drugiej śmierci. Zdarzenie to (a raczej pusta matryca zdarzenia) ma posmak silnej groteski i dojmującej melancholii: rodzi się w miejscu pustki i nieobecności, które zgodnie z istotą melancholii zostaje utożsamione z doświadczeniem utraty, zbrodni, destrukcji, do którego przykutą wydaje się nie tylko Rapsod, ale i Biskup, sprawca zniszczenia („Oczy ma gorejące,/ zeżarte pożarem grozy”). Zniszczenie pogańskich posągów zostaje przez Wyspiańskiego przedstawione jako realna i krwawa zbrodnia („Zabijał, siekł je cmentarnie”; „ku ziemi przypadłe obliczem,/ mrą w hańbie prochem i niczym”). Tym bardziej więc znaczące wydaje się to, że ich zmartwychwstanie jest chwilą radykalnego objawienia się teatru śmierci i niczym więcej.

6.

OGIEN

(płonie w kropielnicy)

KOŁO KOROWAJU

(płonie)

GONTYNA

*(osłaniająca dachem sadzawkę)**(chwije się)**(wał się słupy bram).*

W tym punkcie tekst *Skalki* dochodzi do kresu formy dramatycznej i granicy teatru rozumianego jako obecność żywego człowieka. W pozycji postaci-podmiotów pojawiają się przedmioty i żywioły, ale nie w konwencjonalnej postaci personalizowanych figur symbolicznych. Tutaj nie mówią one bowiem nic, nie przekazują nic i może nawet nic nie znaczą. „Ogień płonie w kropielnicy” – połączenie tautologii i oksymoronu w tej prostej frazie wskazuje na skrajne strategie konstruowania znaczeń, rozpiętych między pustką, paradoksem a zaprzeczeniem. Obraz ten powstaje na skutek działania Krasawicy, ale wbrew jej intencjom. Jej celem było bowiem spalenie kościoła, zniszczenie krzyża¹¹ i ołtarza, a tymczasem wałą się na naszych oczach resztki pogańskiej gontyny. Ale sens tego incydentu nie jest tak ironicznie jednoznaczny. Kościół nie zostaje wprawdzie podpalony, ale zniszczenie świątyni ziszcza się niczym w sennym przesunięciu podsuwającym zastępczy obiekt. Zwłaszcza jeśli pamiętać, że ogień płonący w kropielnicy stanowi symboliczne odwrócenie zbrodni Biskupa: „On ogień wodą potępił”. Teraz ogień triumfuje nad żywiołem wody: płonie w kropielnicy, a wałąc się gontyna formuje most nad sadzawką.

Te znaki zrodzone w akcie destrukcji, na przecięciu różnych porządków, zostaną uczczone modlitwą Biskupa, zatrzymują go w drodze do świątyni. Biskup tym znakom i zdarzeniom nadaje sens, ale wyłącznie w perspektywie poetyckiego gestu zdolnego uchwycić i utrwalić piękno sprzeczności, momentalności i destrukcji. Te właśnie zjawiska Biskup nazywa Bogiem, ale jego podniosłe słowa tylko metaforycznie można nazwać modlitwą (pierwotnym gestem Wyspiańskiego jest bowiem wymazanie słów tradycyjnej modlitwy). Graniczna realność teatru, uchwycona w chwili destrukcji świata przedmiotów, sama w sobie nie niesie żadnego sensu, zyskuje go dopiero w odległym od siebie porządku języka.

¹¹ Jasno to wynika z usuniętej ostatecznie przez Wyspiańskiego kwestii Śwista: „Naści, leć – tam gdzie krzyż,/ w ołtarzysko/ wal żagwisko”.

7.

ŚWIST
 W wodzie tej przegląda się.
 POŚWIST
 Przejrzał się; – – widzi co?
 ŚWIST
 Otóż widzi w wodnym szkle
 kościół w sinej mgle [...].

O rozdzieleniu dwóch porządków – teatru i religii – pisała w związku ze *Skalką* Maria Prussak:

Stanowcze oddzielenie porządku teatru od porządku nabożeństwa jest (...) formą polemiki z młodopolską dyskusją na temat misteryjności sztuki teatru. Tak jak nie można na początku dwudziestego wieku przywrócić światopoglądowej jedności średniowiecznego świata, tak samo nie można odtworzyć konwencji sztuki tamtych czasów. Inaczej niż w średniowiecznym misterium teatr Wyspiańskiego nie wyrasta z liturgii, inaczej niż w modernistycznych koncepcjach teatru-świętyni nie zamierza jej zastępować¹².

W istocie: idea teatru-świętyni ulega w *Skalce* genialnej dekonstrukcji. Widać to już w samej strukturze przestrzeni dramatycznej, odwołującej się jednak przewrotnie właśnie do konwencji średniowiecznej sztuki.

Próg świętyni wydaje się umieszczony niemal dokładnie na granicy między sceną a widownią. Scena przedstawia to, co znajduje się przed kościołem: sadzawkę, drogę na Wawel, widok na Wisłę. Widzowie znajdują się więc jakby wewnątrz kościoła: usadowieni jednak przodem ku kruchcie, nie zaś ku ołtarzowi. W miejscu wyobrażonej świętyni, czyli w miejscu jej faktycznej nieobecności, znajduje się realna widownia. Wyspiański bardzo świadomie i konsekwentnie ujawnia tę nieobecność. Na przykład wtedy, gdy mowa o odbiciu fasady kościoła w wodnej tafli sadzawki. Widzi je Rapsod, kiedy w melancholijnej pozie pochyla się nad wodą, która skrywa ruiny pogańskiej świętyni. Ale w tym właśnie momencie wcześniejsza kwestia Biskupa: „On to miejsce czci w gruzach” odkrywa swój inny – spóźniony – sens. „Spóźniony” w jak najbardziej literalnym znaczeniu dzięki brawurowemu poślizgowi czasu: melancholia Rapsoda odnosi się zarówno do ruin pogańskiej świętyni, jak i istniejącego wyłącznie w iluzorycznym odbiciu kościoła. Ten sens przekracza oczywiście granice scenicznego świata, usiłuje dosięgnąć raczej melancholii widzów znajdujących się w miejscu nieobecnego kościoła.

Zasadę tej przestrzeni Wyspiański odsłania już niemal na początku dramatu: w chwili jutrzni. Biskup, Włodzisław i Sieciech klękają na przedzie sceny do modlitwy („Klękajcie u wrót świętyni”), twarzą ku domniemanemu ołtarzowi. Ale nie słychać słów modlitwy: za ich plecami w tym momencie zaczyna się rozgrywać zupełnie inny obrzęd, połączony z jutrznią jedynie śpiewem porannego ptaka („Ptak jutrznię przedranną dzwoni”). Widzimy to zdarzenie jakby w pustym kadrze modlitwy Biskupa, scena staje się w tym

¹² M. Prussak, *Po ogniu szum wiatru cichego*, Warszawa 1993, s. 138.

momencie lustrzanym odbiciem nieobecnego ołtarza. Wchodzi Dziewczyna z konwiami, aby nabrać wody z sadzawki, śpiewa piosenkę o niewiernym kochanku, który nad ranem zjawia się u stęsknionej dziewczyny:

Słoneczko nastało,
po Wiśle się pali;
serce zapukało,
krew się w nim korali.

Konstrukcja tej sceny, rozłożona na głosy Dziewczyny, Śwista i Pośwista, swoim obrzędowym, śpiewnym charakterem nawiązuje odległą więź z rytuałem jutrzni, ale dotyczy wyłącznie sfery *profanum*: ciała i jego pragnień, obrazów codziennego życia i natury. Wybucha żywotnością ludowej piosenki, seksualnego pożądania, siłami budzącej się przyrody. Obraz słońca palącego się na Wiśle jest zapowiedzią innego, znanego nam już obrazu – płonącej kropielnicy – który zatrzymuje Biskupa w jego drodze do kościoła. Ale obraz młodej dziewczyny czerpiącej wodę z sadzawki jest przecież tylko snem widowni pogrążonej w ciemności, rozwija się w obszarze scenicznej iluzji, rodzi się w miejscu wymazanego rytuału. W jakiś sposób odnawia nawet jego znaczenia, osadzając na powrót w materii życia i świata. Ale oba te obrzędy należą zarazem do doświadczenia utraty, co wynika jasno z ich rozmieszczenia w przestrzeni teatru. W gruncie rzeczy nie odnajdziemy tutaj struktury analogii: w miejscu wymazanego tekstu zostaje wpisany inny, wydawałoby się bardziej pierwotny. Wyspiański jednak nie wierzy w mit pierwotności, umieszcza go jedynie w sferze obrazów kuszących wyobraźnię, zapożyczonych z rytmów ludowej piosenki i znikających szybko jak sen.

8.

(Noc)
(Mrok)
(Gwiazdy)
BISKUP
(w stroju i zbroi Archaniola)
(wsparty oburącz na mieczu)
(stoi)
(zapatrzony w stronę zamku)

Biskup rządzi w dramacie Wyspiańskiego przestrzenią destrukcji, śmierci i poniżenia, choć głosi się wyznawcą „Słonecznego Boga”. W drugim – „słonecznym” – akcie natrętnym motywem dźwiękowym staje się brzęczenie much, kojarzące się z obrazami śmierci i rozkładu. Skalka staje się miejscem nocnego obscenicznego prawa, które nieodmiennie fascynowało Wyspiańskiego: nagością ciała, żywiołem wody, obrazami seksualności i śmierci. Wszystkie figury dramatu, przynależące do przestrzeni Skalki, ustawiają się wobec Biskupa w sytuacji poniżenia, zależności, gotowości do składania hołdu. Ich wola

wydaje się sparaliżowana obrazami śmierci i zniszczenia, jak choćby niemej gromady Chłopów, bezwolnie poddających się mocy Biskupa, żyjących podwójnym lunatycznym życiem: schodzących się co rano nad sadzawkę („Co rano,/ gdy ich w pole zwołano,/ tu się garną i patrzą w stawisko”) i posłusznie wykonujących polecenia Biskupa. Moc Biskupa płynie bowiem z jego zbrodni, której wielkość nieustannie i brutalnie podkreśla: „Gębą wryły się w darni,/ ziemię żreją cmentarni”. Milczące poniżone stado ludzi, przychodzących codziennie na miejsce, w którym zniszczono ich bogów, wydaje się nie mieć nic wspólnego z chrześcijańską symboliką owiec i pasterza, zdaje się nawet stanowić jej złowrogą parodię. Krasawica z kolei poniża się przed Biskupem gestami Marii Magdaleny, co Biskup nie tylko sam jej narzuca, ale też najwyraźniej czerpie z jej upokorzenia poczucie mocy („Potęgi wszelkich ducha sił/ i żywioł wszelki ziemi/ dan w moje ręce, abym był/ przed Bogiem pan nad niemi”). Rapsod zaś pragnie śmierci niemej i nieznaczącej w cieniu widowiska ofiarniczej śmierci, jakie sam dla siebie szykuje Biskup.

Jeśli nawet powyższe obrazy nie wyczerpują sensów *Skalki*, tkwią jednak w niej mocno, oddziałują bezpośrednio, dokonując erozji innych znaczeń, stając się ich złowrogim cieniem. Biskup zniszczył porządek symboliczny starego świata i tym samym uruchomił w nim destrukcyjne siły na pograniczu realnego i wyobrażonego. Co ciekawe, na tym samym pograniczu realnego i wyobrażonego Wyspiański formułuje artystyczny język *Skalki*, uruchamiając pustą realność teatru przeciw znaczeniom symbolicznym i otwierając przed polskim teatrem możliwości, jakie kilkadziesiąt lat później w pełni podejmie w swojej inscenizacji *Powrotu Odysa* Tadeusz Kantor. Osadzi on dramat Wyspiańskiego w świecie utraconej symboliczności, w rzeczywistości zdegradowanej i poniżonej. Dzięki *Skalce* można zrozumieć, dlaczego Wyspiańskiemu właśnie polski teatr zawdzięcza dwie najbardziej radykalne dwudziestowieczne rewizje kulturowych mitów: *Powrót Odysa* w realizacji Kantora i *Akropolis* w inscenizacji Jerzego Grotowskiego oraz Józefa Szajny.

9.

BISKUP
 (wznosi ręce)
 (nad zniczem płonącym)
 ŚMIERĆ
 (klęczy)
 (jako diakon)

Tego obrazu nie potrafię zrozumieć: może dlatego, że wywraca on na nice wszelkie zaufanie do rytuału, dopuszcza się niemożliwego (jeśli przyjąć tutaj obecność śmierci za doświadczenie realne). Drugiej śmierci nie da się bowiem włączyć w porządek symboliczny, gdyż jest ona jego nieodwołalnym zaprzeczeniem. Akt trzeci, z którego ten obraz pochodzi, rozgrywa się na ruinach teatru: jedynej odzyskanej, właśnie dzięki aktowi destrukcji, realności. W chwili pojawienia się Śmierci ulega zniszczeniu dekoracja teatralna przedstawiająca świat roślinnej natury:

*(Gaj się wali)
(Dęby i lipy walą swe korony).
(Sterczą tylko nagie pale)
(sine, suche a martwe)
(otwierając szeroki widok na Wisłę)*

W tym pejzażu „pustkowie” Biskup w asyście Śmierci-diakona wygłasza swoje cztery modlitwy, nawiązujące między innymi do Księgi Rodzaju, Ewangelii według św. Jana i Ewangelii według św. Łukasza, do aktu stworzenia świata i przyjścia Chrystusa, do narodzin Jana Chrzciciela i jego misji. Modlitwy Biskupa należą do porządku powtórzenia: przywołują znane znaczenia, ale też bronią dostępu do nich, wyzwalają poczucie niepewności i doświadczenie niezrozumienia. Jakbyśmy znajdowali się u początku albo u końca, w momencie drugiej śmierci:

Słowa czar i wiara słów
Ponad ziem i gruz, i kał.

W tych słowach *Skatki* kryje się już doświadczenie polskiego teatru drugiej połowy XX wieku.