

Ewa Miodońska

O kompozycji przestrzeni dramatycznej w "Legionie" Wyspiańskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 60/1, 23-38

1969

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

EWA Miodońska

O KOMPOZYCJI PRZESTRZENI DRAMATYCZNEJ
W „LEGIONIE” WYSPIAŃSKIEGO

W Ruinach, w nocy mówią się i takie słowa,
Które gdzie indziej dziwnym brzmiałyby sposobem;
Nie tylko bowiem z myśli jest myśli osnowa —
Człowieka myślącego postaw-no nad grobem
I mów z nim — a następnie, spotkawszy go w tłumie
Maskaradowym, spytaj o rzeczy też same —
Zobaczysz, co rozumiał tam — co tu rozumie?

(C. K. Norwid, *Pięć zarysów obyczajowych*. III: *Ruiny*)

Przestrzeń dramatyczna¹ jako składnik kompozycji utworu dramatycznego może być rozpatrywana w dwóch przede wszystkim aspektach. Po pierwsze, z punktu widzenia warunków teatralnych, w których niezwykle ważnym czynnikiem jest wzajemne usytuowanie sceny i widowni; po drugie, z punktu widzenia poetyki, w jakiej dramat został pomyślany. W jednym i drugim wypadku istotna jest sprawa udziału dekoracji i warstwy słownej w ewokowaniu przestrzeni. Poetyka realistycznego i naturalistycznego dramatu mieszczańskiego przyzwyczała widzów i czytelników do skupiania uwagi na charakterystycznych funkcjach terenu dramatycznego², na jego udziale w uzyskiwaniu efektu prawdopodobieństwa i naturalności. W dramacie realistycznym miejsce, w którym rozgrywają się wydarzenia, w którym znajdują się postacie, służy przede wszystkim realistycznej motywacji tych wydarzeń i przemian postaci³. Wszelkie odmiany dramatu ograniczającego motywację realistyczną lub

¹ Terminów „przestrzeń dramatyczna” i „przestrzeń sceniczna” używa się tu w znaczeniu zaproponowanym przez I. Sławińską (*Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny” i Główne problemy struktury dramatu*. W: *Sceniczny gest poety*. Zbiór studiów o dramacie. Kraków 1960, s. 132, 25).

² Zob. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 114, 119.

³ Zob. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, s. 19.

rezygnującego z niej kładą nacisk na inne funkcje miejsca dramatycznego. W kompozycji przestrzeni dramatycznej dochodzą do głosu najdobitniej próby przewyciężenia ograniczeń, jakie stawia scena teatralna; ważką staje się sprawa wydobycia walorów nastrojowych prezentowanej przestrzeni czy też nawet nadania jej znaczeń symbolicznych⁴.

Dramaturgia przełomu wieków XIX i XX, dramaturgia symboliczna, nawiązując do tradycji romantycznej, traktowała teren dramatu również jako znak pewnych treści emocjonalnych czy nawet filozoficznych. Kompozycja przestrzeni scenicznej i przestrzeni dramatycznej zmierzała przede wszystkim do wydobycia uniwersalnych znaczeń utworu. Wybór miejsca, w jakim autor umieszczał zdarzenia dramatu, często umotywowany był przez nośność znaczeniową tego miejsca, a nie logikę związków przyczynowo-skutkowych pomiędzy zdarzeniami rozgrywanymi w nim.

Na ten właśnie aspekt komponowania terenu dramatycznego zwraca uwagę Wyspiański w swoim studium o *Hamlecie*. Analiza i rekonstrukcje pomysłów Szekspira, przenoszenie domniemanych przemyśleń i refleksji angielskiego dramaturga na głównego bohatera dramatu, doprowadziły Wyspiańskiego do rozważań na temat scenerii, w jakiej zmagania myślowe Hamleta mogłyby się rozegrać, a przede wszystkim — w jakiej odkrywałyby pełnię swych znaczeń (zob. XIII 14)⁵. Za przykład posłużyła mu scena cmentarna, w której pejzaż cmentarza jest nie tylko symbolem powikłań i tragicznego rozdarcia duszy księcia, ale narzuca mu pewne refleksje i określony sposób widzenia świata.

Spostrzeżenia Wyspiańskiego dotyczące terenu dramatycznego w sposób dość dowolny i mglisty łączą postulat swoistego realizmu w komponowaniu, umotywowaniu i konsekwencji miejsc wprowadzanych do dramatu z żądaniem, aby złożona z nich przestrzeń posiadała potencję symbolicznego uogólnienia, aby stanowiła umotywowanie dla wypowiedzi, których związek z fabułą dramatu bywa często bardzo luźny.

Nieprzypadkowo analiza terenu dramatycznego w *Hamlecie* kładzie z jednej strony nacisk na logiczny i konsekwentny związek wydarzeń i miejsc, z drugiej strony wskazuje na poszukiwania sposobów prezentacji rzeczywistości w kategoriach ostatecznych, likwidujących fałsz i udanie, wyznaczających wszystkiemu właściwą miarę (zob. XIII 49). Odzwierciedla ona pewne cechy pisarstwa autora studium o *Hamlecie*, wynika z jego żywych zainteresowań faktem konkretnym i spraw-

⁴ Zob. I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*. W: *Sceniczny gest poety*, s. 249—251.

⁵ W ten sposób odsyłamy do wydania: S. Wyspiański, *Dziela zebrane*. Redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego. T. 1, 3, 13. Kraków 1964, 1958, 1961. Cyfra rzymska oznacza tom, arabska — stronicę.

działnym, dokumentem (pojmowanym zresztą bardzo szeroko), a zarazem wskazuje na najzupełniej dowolną, subiektywną jego interpretację.

Wydaje się, że uwagi Wyspiańskiego o terenie dramatycznym, które sformułował w studium o *Hamlecie*, stanowią podsumowanie jego przekonań i doświadczeń z własnej praktyki pisarskiej. Krystalizowały się one w twórczości autora *Wesela* i realizowały w rozmaitych wariantach.

W niniejszym artykule podjęto próbę ukazania jednego z takich wariantów, zrealizowanego na granicy wczesnego okresu twórczości krakowskiego artysty i okresu najbujniejszego jej rozkwitu. Idzie o *Legion*, którego druk został ukończony w grudniu 1900. Wybór padł na ten dramat z kilku względów: *Legion* jest dziełem mało znanym, rzadko wystawianym, krytyka zajmowała się nim stosunkowo niewiele. Aczkolwiek można uważać Mickiewicza za głównego bohatera utworu, a jego konflikty wewnętrzne za kluczowy temat, jest to raczej „dramat problemu” niż „dramat przeżyć jednostki ludzkiej”. W *Legionie* Wyspiański po raz pierwszy zaniechał podziału na akty, zastępując go podziałem na sceny. Utwór ten uznano za wyraz swoistego przełomu w twórczości jego autora. Leon Schiller uważał, że odtąd właśnie w pełni zaczął się Wyspiańskiego teatr monumentalny⁶. I wreszcie jeszcze jeden wzgląd: *Legionu* nie wystawiano na scenie za życia poety, realizacja teatralna nie mogła mieć wpływu na ostateczny kształt utworu jak — być może — w przypadku *Wesela*. Był jednak *Legion* pisany dla sceny i Wyspiański czynił starania o wystawienie swego nowego dzieła w Teatrze Miejskim w Krakowie, już w trakcie druku utworu⁷.

Każda z dwunastu scen *Legionu* wymaga realizacji inscenizacyjnej odrębnego terenu sytuacji dramatycznej. Są to kolejno: Stanza d’Heliodoro w Watykanie, podziemia katakumb, wnętrze ruin Koloseum, podworec klasztoru Trinità dei Monti w Rzymie, cela klasztoru Zmartwychwstańców w Rzymie, sala audiencjonalna w Kwirynale, wnętrze bazyliki Św. Piotra, wnętrze kopuły bazyliki Św. Piotra, schody na Kapitolu, Forum Romanum, Via Appia, wreszcie „wielkie wody”.

Z punktu widzenia realizacji teatralnej jest *Legion* absolutnym przeciwieństwem oszczędności i lapidarności dramatów wcześniejszych, rozgrywających się w jednej dekoracji i realizujących zasadę jedności miejsca dramatycznego. W *Legionie* nawet sceny 7 i 8, choć pozornie rozgrywają się w jednym miejscu (bazylika Św. Piotra), wymagają dwóch różnych dekoracji. Didaskalium poprzedzające scenę 7 wyraźnie

⁶ L. Schildenfeld-Schiller, *The new Theatre in Poland: Stanislaw Wyspianski*. „The Mask” 1909—1910, t. 2.

⁷ Zob. L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny* (III 248—250).

mówi, że przedstawia ona tylko najniższy plan bazyliki: „gigantyczne gzemsy i bazy pilastrów, widne zaledwo w swych spodach, u wyrostów. Na wielkich estradach, wzniesieniach, klęczące szeregi kardynałów [...]” (III 155). Didaskalium sceny 8 podkreśla zawrotną wysokość, z jakiej patrzą litewscy goście na sytuację rozwijającą się przed wielkim ołtarzem bazyliki. Tak więc, konsekwentnie, każda scena rozgrywa się w innym miejscu, choć nie wiąże się to z równie konsekwentnym podziałem czasowym.

Perspektywa czasowa pomiędzy poszczególnymi scenami jest zmienna; między sceną 1 a 3 upływa kilka lat, sceny 3—7 i 8—12 dzielą zaledwie odstępy kilkugodzinne (rozwijają się one między dwiema nocami), sceny 7 i 8 są dokładnie równoczesne. Od razu trzeba jednak stwierdzić, że widz teatralny, który nie ma przed oczami objaśnień wstępnych do każdej sceny, inaczej tę perspektywę odczuwa (zwłaszcza gdy ma skromną wiedzę historyczną). Nie uświadamia sobie, że między audiencją u papieża Matki Makryny Mieczysławskiej a audiencją Mickiewicza i polskiej delegacji upływają aż trzy lata (co najwyżej dziwi się, że papieża gra inny aktor, i może się domyślać, że to już nie ten sam papież). Co więcej, nawet objaśnienia sceniczne wprowadzają tu pewną dezorientację. W scenie 1 informują wyraźnie, że rozgrywa się ona w r. 1845 (w teatrze jest to uwaga bezużyteczna), scena 2 nie ma żadnej wskazówki dotyczącej czasu; ze względu na osoby występujące i sytuację domyślamy się, że rozgrywa się ona niedługo po poprzedniej. Scena 3, spotkanie Mickiewicza i Krasińskiego w ruinach Koloseum, odbywa się w nocy bliżej nie określonej. Gdyby Wyspiańskiemu zależało na zgodności wydarzeń dramatu z faktami historycznymi, tu musiałby umieścić notę: rok 1848, którą dał dopiero w scenie 6, podczas gdy zarówno sceny 3, 4 jak 5 dotyczą tego właśnie roku. Wobec powyższego oznaczenie tych dat niewiele ma wspólnego z uzgadnianiem faktów dramatycznych z faktami historycznymi, w dosłownym tego słowa znaczeniu. Dopiero audiencja delegacji polskiej w Kwirynale koniecznie musi skojarzyć się z pojęciem Wiosny Ludów, której wystarczającym synonimem dla każdego, kto w szkole uczył się choćby powierzchownie historii, jest rok 1848.

Wydaje się, że podobnie jak realia czasowe — potraktował Wyspiański realia topograficzne, związane z terenem wydarzeń historycznych i dramatycznych. Źródła historyczne dotyczące pobytu Makryny Mieczysławskiej w Rzymie oraz spotkań Mickiewicza z księdzem Jełowickim i Mieczysławską, podające pewne szczegóły audiencji polskiej delegacji u Piusa IX, pozwalają stwierdzić, że Wyspiański kierował się nimi nawet w drobnych faktach, a równocześnie zmieniał często w rzeczach bardzo

istotnych⁸. Topografia *Legionu* w zakresie sytuacji odpowiadających wydarzeniom opisanym w źródłach zgodna jest w zasadzie z informacjami tych źródeł, niekiedy uzupełniając je: wybór sali Heliodora dla sceny 1, umieszczenie spotkania Mickiewicza i Krasieńskiego w ruinach Koloseum, przeniesienie spowiedzi Mickiewicza z kościoła Zmartwychwstańców do skromnej celi księdza Jełowickiego, przekomponowanie szczegółów wnętrza bazyliki Św. Piotra⁹.

Równocześnie fakty i sytuacje oparte na źródłach historycznych zostały połączone z sytuacjami fantastycznymi, rozgrywanymi w tych samych realiach topograficznych, traktowanymi na podobnych zasadach jak owe fakty rzeczywiste, stanowiącymi wraz z nimi artystyczną i ideową całość. Efekt wynikający z połączenia fragmentów niemal dokumentalnych z fragmentami najzupełniej fikcyjnymi, a nawet fantastycznymi, powtórzy jeszcze Wyspiański niejednokrotnie, i to w sposób doskonalszy, mniej amorficzny, jednakże pierwszy raz w takim nasileniu pojawia się on właśnie w *Legionie*.

Sytuacje fantastyczne zagęszczają się zwłaszcza w drugiej części dramatu, począwszy od sceny 8. Wraz z zagęszczeniem tych sytuacji fantastycznych, które funkcjonują przede wszystkim jako obrazy symboliczne stanowiące syntezę procesów historycznych, odindywidualizowuje się, jakby odrealnia, teren wydarzeń dramatu. Najjaskrawiej uwidocznia to scena ostatnia, ale już scena 9 czy 11 wykazują tendencję do traktowania rzeczywistego terenu czysto umownie.

W scenie 9 kapitolinie schody funkcjonują przede wszystkim jako pionowa konstrukcja architektoniczna sceny teatralnej, która pozwala na efekt zawieszenia postaci, znajdujących się na tych schodach, między wieczornym, rozgwieżdżonym niebem a krzewami laurowymi (markującymi ziemię, na scenie niewidoczną). Rzeźbiarskie grupy Dioskurów nie tyle uświadamiają, że są to właśnie schody prowadzące na wzgórze Kapitolu, ile raczej przez swój gwałtowny ruch, wstrzymany i jakby zawieszony w powietrzu, współgrają z ekstatycznym nastrojem uwiecznionego poety, co wiedzie tłum ludzi „ku szczytom, ku Słońcu, ku błękitom” (III 177).

W scenie 11 słynna Via Appia pogrążona w mroku staje się tylko drogą-cmentarzem, której końca nie widać. Na tej drodze chór pielgrzymów żegna się z nadzieją; pośród tej cmentarnej scenerii rozegrają się po raz wtóry słowa i gesty „Ostatniej Wieczery” Mistrza i uczniów.

Wróćmy jednak do sprawy objaśnień scenicznych. Wszystkie one

⁸ Oczywiście, opierając się na źródłach i tradycji romantycznej, uznał Mieczysławską za autentyczną męczennicę.

⁹ Posągi, które wymienia Wyspiański w didaskalium sceny 8, znajdują się w transepcie bazyliki, w niszach filarów podtrzymujących kopułę.

informują czytelnika, że każda ze scen dramatu (z wyjątkiem ostatniej) rozgrywa się w Rzymie, reprezentowanym tutaj przez wybrane fragmenty miasta. Wspaniała sala Heliodora w pałacu watykańskim sąsiaduje z ciemnym i surowym podziemiem katakumb; malownicze i monumentalne ruiny Koloseum — z pogodnym, jasnym podwórzem klasztoru Trinità dei Monti; bielona cela księdza Jełowickiego — z przepychem sali audiencjonalnej w Kwirynale. Rytm historii potężnego Rzymu papieskiego i cesarskiego sąsiaduje tu z cichym dramatem Rzymu chrześcijańskiego zdobywającego wiarę i nadzieję dla cierpiących. A wdzierają się w ten rytm dzieje Rzymu — miejsca przewrotów politycznych, śmierci i narodzin kolejnych cywilizacji i ustrojów. Przypomniany zostaje Rzym krzyczącego, spiskującego i mordującego tłumu, Rzym wspaniałych uroczystości, spotkań i dyskusji na placach publicznych. Te trzy oblicza zdają się dominować w obrazie Wiecznego Miasta wyłaniającym się z dwunastu scen *Legionu*.

Objaśnienia sceniczne dodają jeszcze do tych informacji konkretyzujących teren sytuacji szczegóły dotyczące oświetlenia, które w dwóch zaledwie fragmentach jest neutralne (sc. 1 i 6), w pozostałych zaś komponuje się w wyrazisty kontrast ciężkiej, ponurej nocy, pogodnego błękitu poranka i złotej powodzi południowego słońca. Można przypuścić, że o ile ciemność w scenie 2 i 3 (zwiedzanie katakumb przez Matkę Makrynę oraz spotkanie Mickiewicza z Krasieńskim w Koloseum) pełni przede wszystkim funkcję nastrojową (choć w sc. 3 nie tylko), to w scenach następujących po uroczystym nabożeństwie w bazylice Św. Piotra ciemność jest przede wszystkim symbolicznym wyrazem szaleństwa poety, który — według słów Starca stojącego w tłumie litewskich boginek, znachorów i wiedźm — „Słońce wlecze do padołów” (III 162).

Wybierając poszczególne fragmenty Wiecznego Miasta jako teren swego dramatu, kierował się Wyspiański, jak już powiedziano, nie tylko wskazówkami źródeł historycznych. Można by to pokazać na przykładach scen 1, 7 i 8: Audiencja polskiej mniszki, męczennicy i prorokini — Makryny Mieczysławskiej, u papieża Grzegorza XVI odbywała się wprawdzie w pałacu watykańskim, w obecności księdza Jełowickiego, aranżera oszukańczej świętej (który był tylko świadkiem, a nie tłumaczem rozmowy; funkcję tę pełnił jezuita, ksiądz Ryłło). Stanę Heliodora jako szczegółowe miejsce tej audyencji wybrał jednak Wyspiański przede wszystkim ze względu na niezwykle walory ekspresyjne i dramatyczne malowideł komnaty watykańskiej. Sądząc z siły oddziaływania historii Heliodora, świętokradczego wodza syryjskiego¹⁰, na wyobraźnię kra-

¹⁰ Wystarczy przypomnieć scenę 4 *Nocy listopadowej*, przeniesienie wątku Heliodora na osobę Wielkiego Księcia Konstantego i kamienny posąg Jana Sobieskiego

kowskiego poety, u podstaw tego wyboru leżało osobiste przeżycie malarza-poety w zetknięciu z dziełem Rafaela.

W dramacie o Mickiewiczowskiej idei uformowania polskiego legionu, który walczyłby o urzeczywistnienie Nowej Jeruzalem, sala Heliodora pełni funkcje wielorakie. Z jednej strony wiąże się ona z okresem najświetniejszego rozkwitu kultury i potęgi Rzymu, z drugiej — poprzez swoje cztery monumentalne kompozycje malarskie (*Msza w Bolsenie*, *Wygnanie Heliodora ze świątyni*, *Uwolnienie św. Piotra*, *Spotkanie Leona I z Atyllą*) symbolizuje charakter i zakres działalności Kościoła, Rzymu papieskiego, w której to działalności nierozłącznie splatają się konflikty ziemskie z interwencją boską i w której przemoc musi się ugiąć przed duchem świętości i natchnienia bożego. Wreszcie nieobojętny jest fakt, że w głównej kompozycji, *Wygnaniu Heliodora ze świątyni*, został wprowadzony efekt teatralny dzięki sprzężeniu ze sobą dwóch różnych rzeczywistości i czasów. Scena rozgrywająca się pomiędzy powalonym Heliodorem i niebiańskim rycerzem na białym koniu jest obserwowana przez papieża niesionego na *sedia gestatoria*, a w tłum dworzan zostały wmieszane kobiety judejskie, znajdujące się w świątyni w momencie napaści Heliodora¹¹. Nad wszystkim króluje w olbrzymim plafonie replika postaci Stwórcy z Kaplicy Sykstyńskiej.

Oczywiście o tym wszystkim informacja sceniczna nie mówi, widz teatralny może nie wiedzieć, jak wygląda ta sala pałacu watykańskiego (choć według Wyspiańskiego zapewne powinien wiedzieć), jednakże miałby prawdopodobnie przed oczyma teatralne naśladownictwo fresku z Heliodorem oraz znamienne kompozycje postaci na scenie: bazylianka leżąca twarzą na nodze Ojca Świętego i ksiądz podtrzymujący Makrynę, powtarzający jej słowa papieżowi. Czytelnik zaś na samym wstępie tej sceny napotka informację: „Stanza d’Heliodoro”, i jeśli nawet nie jest w stanie zrekonstruować w wyobraźni tego miejsca, imię Heliodora nie może pozostać dla niego pustym dźwiękiem.

W drugiej części sceny 1, w trakcie audiencji cara, z drzwi w głębi (prawdopodobnie spod fresku o Heliodorze) wyłoni się prorokująca Matka Makryna, która siłą swych oczu zmusza cara (jak rycerz na białym koniu — Heliodora) do sromotnej ucieczki; z boku przypatruje się tej sytuacji papież z mniszkami. „Dwoje ich przybyło z Północy” do Piotrowej Stolicy, by spotkać się u stóp bożego tronu. Jedno przybyło w po-

w Parku Łazienkowskim. Wydaje się, iż postać Mendoga, wjeżdżającego na koniu do kopuły bazyliki Św. Piotra, wywodzi się również z tego wątku.

¹¹ Przez wmieszanie uczestniczek wydarzenia, opisanego w *Księdze Machabejskiej*, pomiędzy dworzan papieskich, malarz zaznaczył obustronny kontakt uczestników wydarzenia i jego obserwatorów.

korze i nadziei na „Spokojność u Boga”, drugie w potędze swego carskiego majestatu, przybyło po bratnie sojusze, by „zgnieść niesforne oszczerce”.

Bóg-Słowo zwyciężyło.
 Oto znak niebios widomy:
 pod czas jednaki do Romy
 dwoje ich przybyło z Północy:
 Car z potęgą piekielnej przemocy
 i Ona z przekleństw siłą. [III 104]

Oto dramatyczna historia świętokradztwa i krzywdy wyrządzonej przez syryjskiego wodza rozgrywa się w drugiej wersji między polską mniszka i rosyjskim carem, w obecności obserwującego papieża. Sala Heliodora w Watykanie została więc wybrana, ponieważ jej freski były plastycznym uobecnieniem faktu, który stanowi archetyp sytuacji rozwijającej się na scenie. Wybór miejsca, pozornie podyktowany względami realizmu, pozwala zobaczyć rozgrywaną sytuację w szczególnym świetle. Miejscem faktu audiencji mniszki i cara jest sala watykańska; miejscem starcia się potęgi piekielnej przemocy i kłamstwa z siłą ducha bożego jest „miejsce wybrane”: Wieczne Miasto, Piotrowa Stolica, Piotrowa Świątynia, Spokojność u Boga¹², to miejsce, w którym „Szatan zeszedł urągać z Chrystusa” (III 99). Sytuacja dramatyczna została podwojona poprzez miejsce, w jakim się rozgrywa, a podwojenie to nadało jej charakter sytuacji wiecznej, mierzonej kategoriami najwyższymi. Warto może dodać, iż tekst sceny ani raz nie posługuje się zwyczajnymi, potocznymi określeniami miejsca. Car i Matka Makryna przybywają z dalekiej Północy, przybywają „pod czas jednaki do Romy”¹³, przybywają w momencie, gdy „Bóg dziejów roztworzył księgę, niechaj w niej światy czytają” (III 99).

Rzym, świątynia, w której Heliodor ugiął się przed wysłańcem Boga, zaprezentowany zostaje w *Legionie* również przez rzeczywisty kościół — bazylikę Św. Piotra. Metaforyczna świątynia, jaką jest w dziejach ludzkości Rzym, zostaje tu sprowadzona do konkretnej budowli, która staje się w tym momencie jakby jądrem, kwintesencją i widowym znakiem Piotrowej Świątynicy. Scena 7, spotkanie wysłańników wszystkich ludów u stóp ołtarza, w świątyni, gdzie — jak w katakumbach — wszystko przypomina o dziejach ducha chrześcijańskiego, męczeństwie wyznawców, ale i triumfie stolicy chrześcijaństwa, jest równocześnie terenem współistnienia różnych światów, różnych czasów. Jak w scenie 1 przypomniał Wyspiański wygnanie Heliodora ze świątyni, tak w scenie 7 przywołuje

¹² Wszystkie te określenia pochodzą z tekstu sceny 1.

¹³ Roma może oznaczać zarówno miasto, jak Kościół rzymsko-katolicki.

moment kaźni św. Andrzeja¹⁴. Tym razem przedstawia go środkami teatralnymi, w formie żywego obrazu, w którym główny bohater mówi, a nie w formie malowidła stanowiącego tło żywej sceny. I tu zachowuje efekt, który określono wyżej jako teatralny motyw we fresku Rafaela. Wprowadza obserwatorów rozgrywanego epizodu: Mickiewicz i chór delegacji słowiańskiej, podobnie jak papież i chór mniszek w scenie 1, opisują i komentują żywy obraz. Jednakże w scenie 1 była to sytuacja realna, w scenie 7 jest to inscenizacja wizji, która staje się równie konkretna jak jej obserwatorzy i komentatorzy. Z kolei dolny poziom bazyliki wraz z tłumem delegacji staje się terenem obserwacji dla osób zgromadzonych w kopule, dziwnego tłumu świtezianek, boginek i starców. Poprzedni widzowie stają się aktorami obserwowanej i komentowanej sceny.

Można by to potraktować jako rozrośnięcie się Rafaelowskiego pomysłu, wykorzystanie inspiracji płynących z plastyki¹⁵, gdyby owe przekształcenia terenu dramatycznego jakby w kilka scen, na których równocześnie rozgrywają się różne akcje wzajemnie ustosunkowane jako „widownia” i „scena”, pojawiły się dopiero w *Legionie*. Tymczasem tak nie jest, bo już w pierwszych dramatach Wyspiański wprowadza ten zabieg, aczkolwiek środkami bardziej konwencjonalnymi, wykorzystując przede wszystkim tradycję antycznego chóru (*Daniel*, *Meleager*, *Protesilas i Laodamia*) lub komponując scenę z wyraźnym podziałem na dwa lub więcej planów, które wzajemnie stanowią dla siebie widownię i scenę (*Warszawianka*, *Protesilas i Laodamia*). Funkcja, jaką w tym zabiegu spełnia *proscenium*, pierwszy plan sceniczny, wykazuje, że źródeł jego nie można szukać tylko w sztukach plastycznych, że jest on najściślej związany z teatrem antycznym i koncepcjami Nietzschego dotyczącymi tragedii¹⁶.

¹⁴ Dzień, który Kościół wyznaczył na obchód pamięci tego świętego, przypada 30 listopada. Ta zbieżność daty święta patrona Słowian z pierwszym dniem powstania 1830 r. na pewno nie była Wyspiańskiemu obojętna.

¹⁵ Tak sprawę ujmuje A. Łempicka (*Przedmowa*, I, s. XXIV—XXVII) — bardziej skrajnie niż T. Makowiecki (*Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935).

¹⁶ W *Narodzinach tragedii* (Warszawa 1907, s. 66) F. Nietzsche omawia szczegółowo swoją koncepcję dotyczącą symbolicznej funkcji chóru satyrowego w tragedii: „scena wraz z akcją została pomyślana jako wizja, jedyną rzeczywistością jest chór, który wizję z siebie wytwarza i mówi o niej całą symboliką tańca, tonu i słowa”. A dalej (s. 107—108) zajmuje się konsekwencjami przenoszenia chóru z orkiestry, miejsca specjalnego, na scenę, gdzie oczywiście musi się zmienić stosunek chóru do akcji. — Najprawdopodobniej można to również wiązać z praktyką dramatu Maeterlinckowskiego typu *Wnętrze*, który w całości oparty jest na dwóch akcjach. Dramat ten jednak posługuje się owym chwytem nieco inaczej.

Dwie sceny w bazylice Św. Piotra (sc. 7 i 8) przedstawiają jakby dwa nabożeństwa odbywające się równolegle, jedno chrześcijańskie, drugie pogańskie. Pierwsze z nich poświęcone męczeństwu i cierpieniu, wspa-
niałe purpurą kardynałów, złotem papieskiego płaszcza, gigantycznymi
rozmiarami świątyni, w której rozbłyśnie światło świec. Drugie, sku-
piające dziwny tłumek, który wielbi światło słoneczne, przyzywa słońce,
by spaliło ciemną czeluść kościoła, gdzie „Syn Słońca do krzyża rwie
się spragniony, szaleństwem krzyża szalony” (III 163). Tak jak rezulta-
tem modłów ludzi zebranych w bazylice Św. Piotra jest wizja gołębic
w jasności¹⁷, tak rezultatem modlitewnych pieśni chóru litewskiego jest
pojawienie się słonecznej postaci jeźdźca: króla Mendoga¹⁸. Jednakże
Mickiewicz, zapatrzony w konającego Boga, nie widzi słonecznej postaci;
jeździec Heliodorowy nie ma kogo wyganiać ze świątyni-grobu, dziwna
zjawia nie zdołała się przedrzeć w świat człowieka prowadzącego ludy do
„Krzyża Męki” i „Krzyża Wesela”. Klarowność i jedność świata pokaza-
nego we fresku Rafaela — przekształciła się tu w nadmiar odrębnych
sytuacji, pozostających ze sobą tylko w jednostronnym kontakcie.
W końcu wygnanym ze świątyni jest słoneczny jeździec¹⁹, który musi
zniknąć, bo nie posiada mocy zawładnięcia duszą Mickiewicza. Motyw
świata rozdartego walką przemocy z odradzającym się duchem wolności,
prezentowany poprzez motyw Heliodora w świątyni, zakończony zostaje
w sposób odmienny, niż zapowiadała to scena 1; w świątyni zapadnie
ciemność, słońce skona.

Świat ciemności, świat grobów i cmentarzy, który zobaczyli litewscy
goście w świątyni Piotrowej, wiąże się najściślej z motywem Rzymu
ruin, cmentarza historii, po którym włóczą się dziś żywi i niegdyś żyjący,
na którym można spotkać „Fortunę, dziewczkę kraśną” i żalobny pochód
„umarłej matki Słowian”. Rzym, cmentarz historii, to zdruzgotane

Jedna z akcji jest zupełnie niema, oparta tylko na ruchach i gestach postaci, druga
zaś posługuje się właściwie wyłącznie słowami, a jej rację bytu stanowi tylko
funkcja obserwatora pierwszej.

¹⁷ Tekst dramatu nie pozwala na jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy pojawienie
się gołębic ma być traktowane tylko jako wizja zebranych, czy też słońce, po-
jawiające się wraz z postacią Mendoga, oświetla witraż za głównym ołtarzem.
Witraż ten, w rzeczywistej bazylice, przedstawia właśnie gołębicę — Ducha Św.

¹⁸ Można przypuszczać, że jest to pierwsza wersja pomysłu Chrystusa-Apollina
pojawiającego się na rydwanie w katedrze wawelskiej wraz ze światłem świtu
(ostatni akt *Akropolis*).

¹⁹ Między jeźdźcem na białym koniu, przedstawionym na fresku Rafaela, i Men-
dogiem, wjeżdżającym na koniu do kopuły bazyliki Św. Piotra, zachodzi oczywiście
podobieństwo sytuacyjne, a nie ideowe. Jedna i druga postać jest urzeczywistnie-
niem, spełnieniem modlitw i zaklęć osób znajdujących się w świątyni. W jed-
nym i w drugim wypadku postać jeźdźca wiąże się ze światłem słonecznym, bla-
skiem i jasnością.

olbrzymi architektury Koloseum, pogrążone w poświęceniu księżycowej nocy, to rumowisko kolumnad na Forum Romanum, to wreszcie niekończąca się aleja grobowców na Via Appia, zeschnięte cyprysy, chwasty i krzaczyska ostów rosnących w tym pejzażu ruin. Autentyczna architektura Rzymu stanowi tu dekorację zmarłego świata, niegdysiejszej wielkości, dziś milczącej i cichej, dekorację dramatu cmentarza pragnącego żyć i wołającego życie poprzez swoje martwe formy.

Słowo „dekoracja” zostało tu użyte świadomie. O teatralizującym spojrzeniu Wyspiańskiego na otaczającą go rzeczywistość, o traktowaniu przez niego architektury jako dekoracji dramatów, krytyka wspominała już niejednokrotnie²⁰. W *Legionie* zagadnienie to jest chyba szczególnie żywe. Analizując kilka scen dramatu, zwrócono uwagę na to, jak konkretny, realistycznie, wydawałoby się, potraktowany teren sytuacji dramatycznej ujawnia swoje podteksty, jak jego realna konkretność służy budowaniu metafory, staje się znakiem, a nie rzeczywistym przedmiotem. Słowem — teren dramatyczny, osadzający rozwój dramatu w realiach naszej rzeczywistości, służy do zmiany kategorii, w jakich ta rzeczywistość musi być traktowana. Łączyło się to przede wszystkim z historyzoficzną wymową *Legionu*, z projekcją wydarzeń związanych z epizodem Wiosny Ludów w perspektywę dziejów ducha ludzkiego, ujawniającą się właśnie poprzez teren, na którym rozegrały się wypadki lat 1845—1848.

Zwróćmy uwagę na konsekwencje wyboru miejsca i jego szczegółów, z pozoru tak jednoznaczne. Przypomnijmy również, że rok 1896 przyniósł jedną z najpopularniejszych powieści polskich, w której Rzym był teatrem, dekoracją dla występów boskiego poety, błazeńskiego i tragicznego zarazem Nerona. Teatralność banału rzymskiej architektury znajdujemy i w *Legionie*. A przecież już w scenie 1 tego dramatu, gdzie jeszcze nie mamy do czynienia z najpopularniejszymi motywami pejzażu rzymskiego, teatralność tkwiąca we fresku Rafaela została rozwinięta, uwypuklona przez sytuację dramatyczną i jej tekst. W scenie 2, w katakumbach, Matka Makryna ogląda dramat historii utrwalony w grobach podziemnych, a równocześnie widzi jakby jego współczesną projekcję w formie procesji prowadzonej przez Fortunę. Scena 3 jest już rozebrana w teatrze dosłownym: arena i miejsca widzów w Koloseum, jeden z najbardziej znanych teatrów świata, niepokojący tym, że nowożytność nigdy nie oglądała go w jego właściwej funkcji; teatr niemy, pusty i umarły²¹. W następnych scenach element teatralności wiąże się z nieco

²⁰ Powoływano się przy tym na list Wyspiańskiego do L. Rydla z 13 III 1893, w którym to liście terenem dramatu widzianego w wyobraźni uczynił poeta Koloseum i Forum.

²¹ Słowa Mickiewicza rozpoczynające tę scenę (III 114): „Stoim synowie Pół-

innymi chwytami. W scenie 5 — z widowiskowo rozegraną audiencją u papieża. W scenach w bazylice Św. Piotra — z teatralnym rytuałem nabożeństw, dalej — z uroczystym pochodem tłumu na schodach kapitołańskich. Wreszcie w scenie 10 zostaje teatralność wprowadzona w sposób szczególnie interesujący. Terenem sceny jest Forum Romanum pogrążone w cieniach nocy, rozpraszanych niekiedy błyskami ognia wybuchającymi w mieście. Na Forum zebrały się tłumy obywateli, gawiedzi, masek. W tajemniczej scenerii rozgrywa się niesamowita sytuacja — ni to ludowe święto, w którym tłum przyszedł oglądać triumfalny pochód swego władcy, ni to spiskowe spotkanie nabrzmiewające grozą i buntem²². Gawiedź i maski zebrały się na Forum, by być świadkami pompatycznego widowiska, triumfalnego pochodu cezara-Napoleona. Również niesamowity, pełen patosu dialog mordercy z jego ofiarą, Brutusa z Cezarem, nabiera cech teatralnie rozgrywanego rytuału, teatralnego powtórzenia historycznego morderstwa, a protagoniści tej sceny zdają się posiadać świadomość tego powtórzenia, wiedzę o wzajemnych zamiarach i czynach, wynikającą ze znajomości tego niegdysiejszego faktu.

Scena kończy się dwiema sytuacjami kontrastowymi w swym nastroju: powtórzeniem pochodu, który tym razem nie jest pochodem triumfalnym, lecz żałobnym (młodzieńcy niosący umarłą Polskę) i wizją „*Regina Coeli*”, która w tradycji romantycznej ostatecznie utrwaliła się jako tożsama z wizją Królowej Polski. Publiczny plac antycznego Rzymu, w świadomości ludzi nieodłącznie związany z myślą o wielkich uroczystościach politycznych, o politycznych przewrotach w dziejach cesarstwa i republiki rzymskiej, staje się sceną, na której historia po raz wtóry rozgrywa podobne fakty i sytuacje, nadając im kształt tych faktów

nocy / w okolu zmarłego świata”, odnoszą się oczywiście do Rzymu. Ale wypowiedziane wewnątrz kręgu murów Koloseum, przenoszą się automatycznie i na nie, jako cząstkę ruin rzymskich. Wtedy to ruina teatru staje się ruiną świata.

²² Motyw święta publicznego, zabawy niosącej grozę rewolucyjnego wybuchu, buntu, mordu i walki, był niezwykle popularny w literaturze romantycznej. Przypuszczalnie stamtąd właśnie płynęły inspiracje Wyspiańskiego w podejmowaniu motywów podobnych. Wystarczy przypomnieć opowiadanie Pazia z *Marii Stuart*, *Jana Bieleckiego* Słowackiego; słynny motyw masek zapustnych w *Marii* Malczewskiego; nastrój obozu rewolucyjnego w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. Niewątpliwie specjalne miejsce w tej tradycji zajmuje komedia Norwida *Za kulisami*, w której przyłączył się motyw teatru (możliwe, iż dramat ten był znany Wyspiańskiemu z rękopisów, które, według informacji A. Waśkowskiego, Przesmycki pokazał Wyspiańskiemu). Ten wariant Norwidowski rozwinie potem swoiście autor *Nocy listopadowej* w scenie 5 tego dramatu. Rozszerzając dalej znaczenie owego motywu, dojdziemy naturalnie do inspiracji Szekspira jako autora *Hamleta* i *Makbeta*, Goethego jako autora II części *Fausta* — żeby wymienić przykłady najbardziej typowe.

minionych, kształt naturalny i „zgodny z raz obmyślanym terenem” (XIII 14).

Scena 11 wprowadza kolejny fragment Rzymu i przekształcenie terenu w związku z sytuacją. Komponentą znaczeniową tym razem nie będzie tylko, czy przede wszystkim, Rzym antyczny, ale Rzym chrześcijański, Jeruzalem, która nie poznała czasu nawiedzenia swego, miasto wybrane, które temu wyborowi nie sprostało. Mickiewicz i pielgrzymi wychodzą więc za bramy starej Jeruzalem, by udać się na poszukiwanie nowej. Droga wiedzie ich między grobowcami cmentarza na Via Appia. Idąc ku światu nowemu, idą drogą, której koniec gubi się w mroku wieczornym. Dekoracja, konkretyzująca teren sytuacji, swym nastrojem przeciwstawia się nadziei pielgrzymów i rytualnemu gestowi powtarzającemu motyw Wieczernika.

Konsekwentnym zamknięciem tego ciągu sytuacji rozgrywanych w terenie rzeczywistym, dającym się umieścić w określonej perspektywie historycznej, a jednakże beczasowym, wiecznym, będącym zarazem syntezą wielu miejsc sprowadzoną do kategorii najogólniejszych, jest scena 12: *Noc nad wielkimi wodami*. Łączy ona w sobie grozę i patos wizji eschatologicznej z boecklinowską manierą symbolicznego krajobrazu morskiego²³. Zapowiedziane w scenie 1 przez Matkę Makrynę nocne otchłanie i odmęty jawią się tu jako wizja nowego potopu, zagładą kończącego ziemską wędrówkę pielgrzymów, a towarzyszy im obraz pożaru okrętu-świata. Teren dramatyczny sceny końcowej jednoznacznie odsłania swoje symboliczne oblicze, tym razem utrzymane w stylu zgodnym z poetyką epoki. Zrezygnował w niej autor z metody budowania metaforycznego uogólnienia w oparciu o konkret historycznego i topograficznego szczegółu. Zniknął amorficzny nadmiar obrazów, ale równocześnie metafora stała się banalna.

W zestawieniach terenów sytuacyjnych i motywów pejzażu dramatycznego pominięto właściwie trzy sceny, które w tym ciągu niezupełnie harmonijnie się mieszczą. Są to kolejne wizyty Mickiewicza na podwórku klasztoru Trinità dei Monti, w celi księdza Jełowickiego, wreszcie audyencja deputacji polskiej w Kwirynale. Dwie pierwsze posiadają pewne cechy wspólne: zarówno podworec klasztoru, gdzie Makryna Mieczyńska wyszywa sztandar i czeka cierpliwie na objawionego cudem wodza ludów, jak i bielona cęła księdza, tonąca w złotej powodzi słońca, kontrastują kameralnym, pogodnym nastrojem z pozostałymi fragmentami. W tej skromnej i rozjaśnionej scenerii rodzi się myśl o ofierze

²³ Kompozycyjny i ideowy związek sceny 12 *Legionu* z *Barką Dantego* Delacroix czy *Tratwą Meduzy* Géricaulta omówił Makowiecki (op. cit., s. 95—97).

pokory i skruchy. Przeciwwstawienie wspaniałości sal watykańskich, dumnych ruin Rzymu cesarów — skromnej celi klasztornej jest zarazem przeciwwstawieniem dumy i władzy Stolicy Piotrowej, która nie może się mylić, głosowi męczenników, głosowi pielgrzyma:

Spod gruzów, oto spod ruin
dźwigam się, dłonie podnoszę;
w pustyni wołam, w posuszy,
spragniony źródła świeżego,
dla duszy o litość proszę,
spragnionym jako Beduin,
błądzący w pustynnej posuszy. [III 135]

Jest przeciwwstawieniem potęgi pychy — potędze zrodzonej z pokory.

Scena 6, audiencja papieska, aczkolwiek rozgrywa się w sali Kwirynału i dekoracja zapewne przedstawiałaoby wnętrze wzorowane na tym pałacu, w wersji drukowanej jest pozbawiona prawie zupełnie elementów ukonkretniających to właśnie miejsce. Podkreślono tylko, że mówiący Mickiewicz stoi u stóp tronu papieskiego, a więc przeciwwstawiono sobie jakby zewnętrzne oznaki sytuacji tych ludzi, z których jeden reprezentuje potęgę i autorytet historyczny, polityczny, socjalny, drugi — tylko potęgę swego natchnienia, entuzjazm swoich przekonań. To zbuntowany, a jednocześnie proszący prorok stoi przed władzą ziemską, mieniającą się również władzą Boga. To wreszcie sam Chrystus-Polska stoi w osobie Mickiewicza przed Piłatem — Piotra powołańcem. Scenerią jest świat pogrążony w ciemnościach nocy, anarchii buntów:

Oto się podnoszą ludy jako lwi,
jak lwy, jako zwierzę, twór krwawy;
jak ława palącej lawy,
zaryją w ciemniach kurzawy
złe miasta, złe ludowiska
i pogasną ogniska od krwi. [III 140]

Pejzaż sceny 6 budowany jest wyłącznie przez materiał poetycki i to go odróżnia od pozostałych fragmentów. W innych scenach bowiem prawie zawsze dekoracja (czy didaskalium dekorację zastępujące) wносиła składniki konkretne, indywidualizowała przestrzeń czy nawet identyfikowała ją z jakimś terenem rzeczywistości pozaartystycznej; była podstawą, na której autor rozwijał motywy poetyckie, przekształcające ten konkretny teren w pejzaż dramatyczny.

Oczywiście, trzeba pamiętać, że objaśnienia sceniczne *Legionu*, a więc w recepcji czytelniczej ekwiwalent inscenizacji, inaczej wyglądają niż we wcześniejszych dramatach Wyspiańskiego. Są znacznie ogólniejsze, opis dekoracji nie jest właściwie opisem, lecz najpobieżniejszym szkicem lub po prostu wymienieniem nazwy rzeczywistego miejsca. O wiele

więcej uwagi poświęca w nich autor rozmieszczeniu osób na scenie, wreszcie wprowadza elementy streszczenia sytuacji, a nawet komentarza interpretującego i charakteryzującego. Przypominają te didaskalia raczej tradycję argumentów epickich lub dramatycznych w literaturze XVI i XVII wieku.

Naturalnie, można przypuszczać, że opis miejsca, wyglądu sceny był zredukowany ze względu na to, iż przedstawia tereny znane widzowi czy czytelnikowi. Można także przypuścić, że wizja teatralna *Legionu* nie skonkretyzowała się dostatecznie w wyobraźni autora, że nie rozwiązał on jeszcze problemu scenicznej adaptacji terenu autentycznego (choć wydają się temu przeczyć sc. 1, 4, 5, 9, 10, 11). Pomijając argument czysto zewnętrzny, że nawet tak wymagający dramaturg jak Wyspiański nie mógł żądać od widza i czytelnika znajomości czy choćby pamięci wyglądu sal Kwirynału i Watykanu, poetycka praktyka autora *Legionu* wskazuje na coś innego. *Królowa Polskiej Korony*, dramat rozgrywający się w rzeczywistym wnętrzu lwowskiej katedry, posiada szczegółowy opis dekoracji²⁴. *Wesele*, rozgrywające się w izbie dworku Gospodarza, która odwzorowuje autentyczną izbę bronowickiego mieszkania Włodzimierza Tetmajera, rozpoczyna się drobiazgową informacją inscenizacyjną. W jednym i drugim wypadku właśnie szczegółowe realia są bardzo ważne dla dramatu. Tymczasem dla *Legionu* ważne jest raczej ogólne skojarzenie z najbardziej reprezentatywnymi składnikami pejzażu Wiecznego Miasta, tymi, które podkreślają szczególny jego charakter ujęty w tej nazwie. Ważniejszą zaś sprawą od konkretyzacji scenicznej miasta Rzymu jest stworzenie pejzażu dramatycznego, który rzeczywiście gdzieś istnieje, ale jako teatr, scena historii, scena sytuacji mierzonych wiekami i cywilizacjami, a nie godzinami.

Terenem dramatu rozwijającego się w *Legionie* jest w ten sposób także czas (podobnie jak w *Peer Gyncie* Ibsena), najwyraźniej reprezentowany tu motywem wędrówki, dążenia i poszukiwania Nowej Jeruzalem. Przez nakładanie się na siebie różnych etapów tej wędrówki i różnych miejsc, w których te etapy realizowano, chciał Wyspiański osiągnąć efekt zmieniający zupełnie wymiary i wymowę epizodu historii z 1848 r. rozegranego w Rzymie. Pragniemy też podkreślić, że w zabiegu tym nie ma udziału efekt teatralności, sztuczności²⁵, nadający wydarzeniom utworu

²⁴ Za wytlumaczenie nie może wystarczyć fakt opracowywania witraży lwowskich, zwłaszcza że w opisie inscenizacyjnym wprowadził autor istotne zmiany kompozycji, właśnie ze względu na teatr.

²⁵ Pominęto tu zupełnie problem budowy dialogu scenicznego i jego udziału w podkreśleniu sztuczności, teatralności sytuacji. Wydaje się jednak, że jest to zagadnienie zbyt obszerne na ramy niniejszego artykułu.

charakter powtórzeń rytualnych, odgrywania sytuacji i słów, które w swej wymyślnej kompozycji i udawaniu kryją treść żywą, ujawniającą prawdy świata, w jakim żyje każdy widz i czytelnik dramatu Wyspiańskiego. Co więcej, mają one zaprezentować swój związek ze światem, którego już albo jeszcze nie znamy. Jak dalece te prawdy są faktycznie żywe i doniosłe, czy dają się uporządkować w logiczny i przekonujący sposób, to już inna sprawa, ale tak wysoką rangę chciał im dać poeta zafascynowany dziwnym związkiem grobu, śmierci i nowego życia.