

# Halina Waszkiel

---

## O dramaturgiczności "Niedokończonego poematu" Zygmunta Krasińskiego : na przykładzie operowania światłem

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 13, 43-52

---

1978

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Halina Waszkiel*

O DRAMATURGICZNOŚCI *NIEDOKOŃCZONEGO POEMATU*  
ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

Na przykładzie operowania światłem

Termin „dramaturgiczność” w zasadzie nie istnieje. Nie ma go w żadnym słowniku. Pojawia się więc pytanie, czy tworzenie go jest dostatecznie uzasadnione, czy odpowiada mu rzeczywiście nowe pole badawcze?

Pod względem etymologicznym pojęcie „dramaturgiczność” obejmuje sens tematu „dramat-” i sens przyrostka „-urg-”, pochodzącego od greckiego „ourgos” – „twórca”. Badanie tekstu pod kątem jego dramaturgiczności byłoby wydobywaniem z niego ukrytych sugestii odautorskich, dzięki którym (na podstawie samego tekstu) można by odpowiedzieć na pytania: czy w intencjach autora dany utwór stanowić miał dramat przeznaczony na scenę? Czy autor miał własną wizję inscenizacji swego dzieła, a jeśli tak, to jaka była ta wizja? W jaki sposób wykorzystał autor różnorodne tworzywa teatralne, takie jak światło, dźwięk, ruch, barwa, kostium, rekwizyt? Jak zorganizował czas i przestrzeń, jak w swych intencjach poprowadził aktora?<sup>1</sup>

Wydobycie z tekstu tego typu autorskich sugestii daje dwojakie korzyści. Z jednej strony pozwala lepiej i wnikliwiej zrozumieć badany tekst, dokładniej zobaczyć jego wewnętrzną strukturę; z drugiej – dostarcza konkretnego materiału, ułatwiającego odpowiedź na pytania wychodzące daleko poza sam tekst, np.: jaki typ teatru stanowił dla autora wzór i źródło inspiracji? Jakie doświadczenia teatralne najsilniej kształtowały jego wyobraźnię? Na ile oryginalne i nowatorskie były sceniczne rozwiązania autora na tle współczesnego mu teatru?

W pewnych wypadkach zbadanie, czy autor pisał swój utwór z myślą o scenie, czy nie, pozwala uświadomić sobie, czym w istocie jest dzieło, z którym mamy do czynienia. Tak właśnie dzieje się w przypadku *Niedokończonego poematu* Zygmunta Krasińskiego. Jest to bowiem utwór, co do którego nie ma ustalonej opinii, czy jest on dramatem, poematem czy zlepkiem fragmentów o odmiennych poetykach<sup>2</sup>.

Zwięzłe sformułowanie zasad, na których opiera się dramaturgiczność *Nie-*

*dokończonego poematu*, jako całości jest rzeczą dość trudną, bowiem z bardzo bogatą, różnorodną i skomplikowaną konstrukcją mamy tu do czynienia. Poszczególne części utworu budowane są na coraz to innych zasadach i wymagają oddzielnych drobiazgowych analiz, które tu z konieczności muszą zostać pominięte.

Gdyby pokusić się o sformułowanie istoty dramaturgiczności całego utworu, to z pewnością należałoby przede wszystkim podkreślić charakterystyczną dla *Pierwszej części Nie-Boskiej komedii* wieloplanowość i wielopoziomowość konstrukcji. Zjawisko to pojawia się w każdej ze scen i dotyczy różnych tworzyw dramaturgicznych<sup>3</sup>. Przykładowo: akcja sceny wizyjnej *Podziemi weneckich* obejmuje po pierwsze – dzieje fikcyjnych bohaterów, Aligiera i Młodzieńca (w tym dzieje duchowego rozwoju Młodzieńca), po drugie – historyczne dzieje ludzkości (od cywilizacji babilońskiej po wiek XIX), po trzecie wreszcie – duchowe dzieje ludzkości, czyli drogę ludzi do obiecanego „królestwa Bożego na ziemi”. W całym utworze plan fikcyjnej rzeczywistości, plan historii i plan wieczności wciąż się ze sobą przeplatają; każda myśl i każdy czyn ma swoje przedłużenie, uzasadnienie czy wyjaśnienie w kilku planach jednocześnie i wszystkie je trzeba uwzględnić, chcąc określić prawdziwą wartość i istotny sens zjawisk.

W pierwszej scenie *Wstępu* wydarzenia w swej istocie dramatyczne (przebieg polowania) są jedynie relacjonowane, a więc odsunięte poza ramy sceny, co dla interpretatora czy inscenizatora powinno być wskazówką, że nie w nich należy szukać istotnych konfliktów dramatu. Na scenie obecny jest jedynie modlący się Aligier i ta jego modlitwa okazuje się ważniejszym zdarzeniem dramatycznym niż walka uzbrojonego tylko w nóż Młodzieńca z niedźwiedziem. Dzieje się tak dlatego, że modlitwa Aligiera posuwa akcję naprzód: aranżuje *Sen*, który ma ukazać Młodzieńcowi Bożą „prawdę wiekiustą i prawdę doczesną tej ziemi!”<sup>4</sup> Widać więc, że dzieje duchowego rozwoju Młodzieńca są zagadnieniem ważniejszym od choćby najbardziej dramatycznych wydarzeń w planie fikcyjnej rzeczywistości.

Wieloplanowa akcja wprowadza na scenę różnorodnych bohaterów: osoby historyczne (np. Napoleon), fikcyjne (Młodzieniec) i historyczno-fikcyjne (Dante-Aligier), chóry (jest ich bardzo wiele) i jednostki, postacie bez głosu (np. większość postaci pojawiających się w scenach wizyjnych) i głosy bez postaci (Chór nadpowietrznych głosów, Głos rycerza, itp.). Ale najważniejszymi bohaterami są idee i poglądy, nie zaś konkretne postacie. Jest to uzasadniony, programowy apsychologizm, mający na celu uświadomienie odbiorcy, że głównym tematem *Pierwszej części Nie-Boskiej komedii* jest zmaganie się dwóch światopoglądów: uwzględniającego racje Boskie i – ludzkie, a główną ambicją – uchwycenie istoty odwiecznych dziejów całej ludzkości, pokazanie konfliktów światopoglądowych w takiej właśnie, uniwersalnej perspektywie.

Przestrzeń, w jakiej rozgrywa się akcja *Niedokończonego poematu*, bezustannie się zmienia. Raz jest to plac św. Marka w Wenecji, raz Egipt, a znów kiedy indziej nieokreślona, metaforyczna przestrzeń piekła i czyśćca. W sumie powstaje przestrzeń uniwersalna, zarazem ziemską i kosmiczną, realną i fikcyjną, fizyczną i metafizyczną.

Podobnie rzecz się ma z czasem. Scena „Karnawału na placu św. Marka w We-

necji”<sup>5</sup> obejmuje dwie, trzy godziny zapustnej soboty około połowy XIX wieku naszej ery, zaś „Ciemnia w podziemiach weneckiego pałacu” rozgrywa się m.in. w drugim i pierwszym tysiącleciu przed naszą erą. Ponadto raz po raz przywoływana zostaje wieczność, czas zatrzymany, aby i w niej przejrzały się ziemskie zdarzenia. W sumie powstaje specyficzna wszechczasowość, która obejmuje zarówno czas, w którym żyje od zarania swych dziejów ludzkość, jak i wieczność, która była na początku świata, towarzyszy rozwojowi ludzkości i zapanuje ponownie, gdy osiągnięte zostanie królestwo Boże na ziemi. Przeplata się tu czas historyczny z czasem fikcji literackiej i z wiecznością.

Sposób prezentowania poglądów i zdarzeń w *Niedokończonym poemacie* wykazuje szczególną dbałość Krasińskiego o precyzyjne operowanie wszystkimi tworzywami dramatycznymi. Świadczy to o jego dużym wyczuciu potrzeb i możliwości sceny. Znaczna część problematyki utworu przekazana jest odbiorcy poprzez barwy, światło, dźwięk, ruch, rekwizyt, kostium. Informacje te nie są dublowane przez słowo, więc odebrać je można albo dzięki wiernej inscenizacji, albo dzięki bardzo uważnej lekturze. Znamienna dla *Niedokończonego poematu* obrazowość i wizyjność nie jest obrazowością poetycką, lecz dramatyczną, przekładalną na język sceny i funkcjonalną, bo niosącą z sobą określone znaczenia, a nie spełniającą roli jedynie tła. W budowanie poszczególnych scen wciągnięte są wszystkie tworzywa dramatyczne. Konflikty, starcia, ruch, kontrasty obejmują ludzi, zdarzenia, obrazy, barwy itd., co sprawia, że *Niedokończony poemat* zawiera w sobie wielki ładunek dramatyzmu. W scenie giełdy (w *Śnie*) zagłada dusz wielkich rzesz ludzkich i piekielność granitowego świata zobrazowane są poprzez dramat rozgrywający się między barwami!<sup>6</sup>

Nie mogąc ze względu na szczupłość ram niniejszej pracy prześledzić sposobu operowania przez Krasińskiego wszystkimi tworzywami dramatycznymi, postaram się ukazać rolę przynajmniej jednego spośród tych tworzyw - światła.

Już sam fakt, że możemy mówić o „operowaniu światłem”, stanowi informację, że Krasiński (miłośnik i znawca teatru) świetnie rozumiał znaczenie wynalazku oświetlenia gazowego w teatrze. Wynalazek ten do Polski dotarł dopiero w połowie XIX w., ale na Zachodzie był wykorzystywany już po roku 1820 i w swych licznych wędrowniach po Europie Krasiński stykał się z nim wielokrotnie (r.p. w operze *Robert diabel* Scribe’a i Delavigne’a, którą Krasiński widział latem 1833 r. w Wiedniu<sup>7</sup>). Wprowadzenie oświetlenia gazowego otworzyło przed ówczesnym teatrem nowe ogromne możliwości. Łatwość włączania, wyłączania i regulowania światła tak na scenie, jak i na widowni pozwalała na stwarzanie licznych, niemożliwych wcześniej efektów, robiących na widowni wielkie wrażenie (np. „efekt jutrzeńki”, pożaru, błyskawicy). Wynalazek gazu umożliwił także wprowadzenie do teatru pewnych efektów rodem ze spektakli optycznych, ogromnie popularnych w I połowie XIX w. Początek temu nurtowi dała współpraca wybitnego dekoratora Ciceriego z mistrzem efektów optycznych – Daguerre’em<sup>8</sup>. Zaczęto wykorzystywać w teatrze nie tylko pojedyncze efekty optyczne, ale nawet wprowadzano całe dioramy i panoramy. Ta fuzja widowisk optycznych i teatru sprawiła, że przed autorami

sztuk otworzyły się możliwości nieograniczonego wręcz fantazjowania. Ówczesny teatr był w stanie pokazać na scenie niemal wszystko.

W *Niedokończonym poemacie* wyraźnie widoczna jest swoboda autora, który wie, że teatr może podołać nagłym zmianom miejsca akcji, może zrealizować wizjonerskie sceny *Snu*, może odtworzyć tę niezwykle skomplikowaną grę światła, dźwięków i obrazów, z jaką mamy do czynienia w *Pierwszej części Nie-Boskiej komedii*.

Światłem operuje Krasieński w *Niedokończonym poemacie* często, powierzając mu wiele istotnych funkcji znaczeniowych. Pierwsza część *Wstępu* na przykład rozpoczyna się, jak informują didaskalia, „o wschodzie słońca”. Fakt, że teatr romantyczny był w stanie sugestywnie i wyraziście zrealizować „efekt jutrzeńki” nie jest tu bez znaczenia, ponieważ moment świtu pełni w dramacie kilka ważnych funkcji. Z jednej strony oznacza on konkretny, naturalny wschód słońca, określający czas akcji i odpowiadający rzeczywistej porze rozpoczynania łówów. Z drugiej strony, co jest bardziej istotne, świt symbolizuje początkową fazę duchowego rozwoju Młodzieńca: „Płochu, wysmukle, niedbale, o pierwszej zorzy życia buja dziecię śmiertelne, podobne duchom...” (424 - 425), a więc stanowi jakby zawiązanie najistotniejszego wątku fabularnego dramatu, jakim jest formowanie się osobowości Młodzieńca. Wreszcie, co najważniejsze, świt, to „wschód” Boga nad ziemią, świtanie boskiego światła nad błędzącymi w mroku grzechów ludźmi:

„Ojcie niebieski! onych dni zaciemniły się Twoje drogi na tej kuli ziemskiej. Twarz Twoja zakryła się obłokiem. Znów Cię ludzie szukają i znaleźć nie mogą. Ty wschodzisz – Ty wejdiesz. Czemuż oni patrzą w sam środek niebios? czemuż nie na widnokręgi?” (425)

Światło stanowi atrybut boski (Bóg porównywany jest do słońca) i wszystko, co zbliża się do ideału, pojawia się w aurze świetlistości. I tak Młodzieniec porównuje księżną Rahoga do „blaskosiejnego marmuru”, do „bryły światła”, mówi o jej „promienności”. Blask pokonuje ciemność – domenę zła i zagrożenia:

„O słońce! bywaj, bywaj! – Zajrzyj w te jary, kędy dotąd lęgną się ciemności, i mostami tęcz połącz brzegi tych białych potoków” (423)

Noc nie stanowi przeciwieństwa światła, bowiem rozjaśniają ją gwiazdy i księżyc („balsam promieni miesięcznych”). Rzeczywistą opozycję wobec blasku boskiego światła stanowi fałszywe słońce świata bankierów (Bankier-Księżę mówi bluźnierczo o Bogu jak o kupcu: „Czyż gwiazdy nie dukaty Jego?”). Ta opozycja boskiego i nie-boskiego światła szerzej rozwinięta jest w scenie *Snu*, gdzie pojawia się sztuczne słońce, żółte jak złoty pieniądz, który zastąpił w kupieckich umysłach Boga:

„A w tym świecie ujrzał młodzieniec jakoby marę słońca w wielkim oddaleniu, przybitą do pochyłych gzymsów i świecąca wiecznie ukośnymi promieniami. – A blask ich wydawał się raczej jak choroba światła niż jak samo światło” (440)

W scenie spisków rewolucyjnych ogień i jego światło symbolizują wielkość człowieka powstającego do słusznej walki. W obszarze mroku „wrą i kipią dzikie postaci”, które „na przemian kupią się i rozsypują – czołgają się po ciemnicy jak żmije”. W opozycji do ciemności obszar blasku skupia „zrywających się mężów

gotowych do boju”. Światło niejako nobilituje, dlatego też nawołujące do walki trzy „rzesze” dbają o niewygasanie ognia.

W scenie obrazującej „czyściec dni terażniejszych” światło wraz z barwami buduje wizję Chrystusa. Postać Zbawiciela „rozświetla przestwory pod sobą” i pogrąża ukrzyżowany naród w „morzu niebieskiej jasności”. Korona cierniowa spleciona jest z „palących się piorunów”, rany „blyszczą jak trzy czerwone księżycy”, „tęcze krwi przekraplają się na roje gwiazd”. „Ogromny, jasnobiały krzyż”, to przecięte ze sobą „dwie drogi mleczne”, zaś wzrok oczu Bożych, to „dwie żywe błyskawice”. Światła i barwy układają się w obraz, który wypływa stopniowo z ciemności, ulega różnym modyfikacjom i na powrót stopniowo zanika. Takie skonstruowanie wizji wyraźnie przypomina technikę dioramy, w której poprzez zmianę napięcia światła oraz umieszczanie między ekranem i źródłem światła różnobarwnych szkieł lub przezroczystych płócien można tworzyć i modyfikować treść obrazu.

W pierwszej i drugiej scenie *Podziemi weneckich* światło odgrywa mniejszą rolę. Większe znaczenie mają tu inne tworzywa dramaturgiczne: głównie dialog (tworzywo językowe), a także ruch sceniczny, czas, kostium i dźwięk.

Światło w scenie wizyjnej *Podziemi weneckich* wnosi wiele istotnych znaczeń do ogólnego sensu dramatu. Podobnie rzecz się tu ma z pozostałymi tworzywami dramaturgicznymi, co stanowi konsekwencję dużego stopnia komplikacji tej sceny (występuje tu wielość rzeczywistości, kilkupoziomowość akcji, różnorodność bohaterów, wielowymiarowość czasu i przestrzeni).

Światło i ciemność, bardzo silnie skonstrastowane, spełniają różnorodne zadania. Ciemność stanowi główny atrybut podziemi, po których wędrują Aligier i Młodzieniec, co likwiduje potrzebę określenia nieistotnej dla dramatu scenerii weneckiego pałacu. Ciemność na sposób antraktu oddziela od siebie kolejne wizje-obrazy. Jednocześnie symbolizuje przeszłość, czas, który pochłania („Noc ich owiała – czas ich pochłoniął”, mówi Aligier po przeminięciu wizji templariuszy). Ciemność, to także zło, atrybut piekieł i domena karłów (na pytanie Młodzieńca, gdzie zniknęły karły, Aligier odpowiada: „Nie światło ich zabrało – gdzieś musiały ciemności!”). Wreszcie ciemność, to pustka, otchłań i nicość (punkt dojścia mularzy-rewolucjonistów). Światło natomiast jest siłą i życiem (Młodzieniec, patrząc na Archaniola, mówi: „ja wiem, że on nie umarł – trupy takim światłem nie zięją wokoło”). Światło jest atrybutem Boga, jest jak on „bezmierne”. Ono unosi Archaniola i wstępującego w niebo Chrystusa, ono otacza Napoleona („miecz w ręce tej jak płomień – nicość się rozświetla”). Światło symbolizuje myśli, sny, tęsknoty i serca ludzi umarłych, a więc to wszystko, co było w nich najcenniejsze. Ponadto światło jest kreatorem kolejnych wizji (zwłaszcza w obrazie Grecji, kiedy to „światło pracuje i buduje gmach”) oraz czynnikiem charakteryzującym okoliczności dziania się poszczególnych obrazów (upalne słońce Babilonii, zachód słońca wyznaczający porę modłów zakonników Karmelu, gromnice i pożary towarzyszące albigensom).

Wielokrotnie wykorzystywany w omawianej scenie kontrast światła i ciemności oznacza i obrazowo pokazuje opozycje dobra i zła, boskości i szatańskości, przyszłości, która kreuje i przeszłości, która pochłania.

I znów wypada stwierdzić, że konstrukcja całej sceny „Ciemni w podziemiach weneckiego pałacu”, a szczególnie specyfika obrazów wizyjnych przywodzi na myśl technikę dioramy. Kolejne obrazy wylaniają się z ciemności i w ciemność odchodzą. Obejmują najczęściej kilka postaci oraz charakterystyczne, łatwo rozpoznawalne przyrodniczo-architektoniczne tło. Gdyby na scenie umieścić dioramę, wówczas samym działaniem światła można by wydobyć z ciemności dowolne wizje, a następnie dynamizować je efektami pożaru (albigensi), zmierzchu (zakonnicy Karmelu) itd. W obrazach wymagających dużych grup ludzkich, aktorzy i statyści mogliby wchodzić na scenę w momentach ciemności, zaś część postaci mogłaby być namalowana (iluzjonistycznie oczywiście) na płótnie dioramy i wraz z nim znikać (np. w scenie z różokrzyżowcami, gdy Chór mistrzów odchodzi, różokrzyżowcy „leżą rozciągnięni – ognie ich dogasają nad ciałami ich”, po czym zapada ciemność).

Ostatnia scena *Niedokończonego poematu*, „Scena druga w weneckich podziemiach” prezentuje jeszcze inny sposób organizacji tworzyw dramatycznych. Tutaj dialog jest sprawą bezwzględnie pierwszoplanową. Akcja rozgrywa się w większości na jednym planie: planie rzeczywistości fikcyjnej dramatu, wyznaczonej przez losy głównych bohaterów, Młodzieńca i Aligiera, i jest jednowątkowa: przedstawia przebieg przyjmowania przez tajne stowarzyszenie nowego członka (Młodzieńca). Miejsce i czas akcji spełniają tu drugorzędne funkcje znaczeniowe. Przestrzeń sceniczna jest jedna i niezmienna (określona we wstępnych didaskaliach). Światło rozjaśniające salę zebrania stowarzyszenia pada z lamp zawieszonych na ścianach i sklepieniach (o czym informują didaskalia). Nie ulega ono zmianie aż do końcowej sceny „pogrzebu” odstępców, podczas którego „żałobnicy” biorą w ręce płonące gromnice, by je na końcu zgasić, a iskry i popiół strząsnąć ponad głowami potępionych. Blask gromnic jest tu z jednej strony typowym składnikiem obrzędu pogrzebowego, zaś z drugiej – symbolem gasnącej jasności umierających dusz. Bo według słów Prezesa właśnie dusze odstępców, ich „cnoty i zacności”, „myśli Boże o nich, które nimi być miały samymi” znajdują się w trumnach.

Porównanie „Sceny drugiej w weneckich podziemiach” z innymi częściami *Niedokończonego poematu*, a głównie ze *Snem* i sceną wizyjną *Podziemi weneckich* prowadzi do stwierdzenia, że Krasieński celowo narzucił sobie w omawianej scenie nieomal ascetyczną oszczędność w wykorzystywaniu takich tworzyw dramatycznych, jak czas, przestrzeń, barwa, światło i dźwięk. Cała uwaga odbiorcy zostaje skupiona na aktorach, tzn. na bohaterach dramatu oraz na konfliktach, jakie między nimi wybuchają. Aktywność bohaterów wprowadza do akcji rekwizyty (pistolety, gromnice, trumny) oraz ruch sceniczny i gesty. Natomiast funkcje spełniane przez pozostałe tworzywa, to przede wszystkim malowanie tła akcji oraz wytwarzanie nastroju.

W wypadku ewentualnej inscenizacji *Niedokończonego poematu* scena ostatnia nastęrczałaby najmniej trudności. Nieskomplikowana sceneria, ostre konflikty, wyraziste postaci, jedność czasu, miejsca i akcji – oto prawdopodobne przyczyny, dla których fragmenty jedynie „Sceny drugiej w weneckich podziemiach” (i żadnej innej) były pokazywane na scenie<sup>9</sup>.

Wspomniana popularność spektakli optycznych w I połowie XIX w. odzwierciedla się wielokrotnie w sposobie operowania światłem w *Niedokończonym poemacie*. Była już mowa o związkach z techniką dioramy, o typowych efektach: „efekcie jutrzemki”<sup>10</sup> (początek sceny pierwszej *Wstępu*), efekcie pożaru (zagłada albigensów). Z kolei wędrówka Młodzieńca i Aligiera po piekle i obserwowanie przez nich coraz to innych obrazów przypomina zasady działania panoramy ruchomej, polegającej na przewijaniu płótna prospektowego na bębnach. Łatwo jest wówczas stworzyć iluzję wędrówki.

Przebogata korespondencja Zygmunta Krasieńskiego dostarcza wielu cennych informacji na temat teatralnych doświadczeń poety, ale są to z reguły bądź uwagi poświęcone aktorstwu, bądź filozoficzno-literackie rozważania dotyczące samego dramatu. Prawie nigdy nie wspomina Krasieński o dekoracjach, kostiumach, efektach świetlnych i technicznych, słowem o tym wszystkim, co składało się na specyficzną widowiskowość współczesnych mu spektakli.

Przeanalizowanie dramaturgiczności *Niedokończonego poematu* w jednym tylko aspekcie – pod kątem sposobu operowania światłem, pozwoliło wykazać, że Krasieński pozostawał pod silnym wpływem współczesnego sobie teatru, że uświadamiał sobie możliwości, jakie stwarzała mu ówczesna scena, i że starał się te możliwości jak najbardziej wykorzystywać.

Sposób posługiwania się innymi niż światło tworzywami dramaturgicznymi wskazuje na zbieżności także z innymi niż optyczne efektami i możliwościami teatru romantycznego. Nie mogąc pozwolić sobie w tym miejscu na tak wielostronne analizy, poprzestańmy przynajmniej na kilku charakterystycznych przykładach.

Oto Krasieński najwyraźniej posługuje się metodą zmian otwartych, szczególnie w obu scenach wizyjnych, a także w „Górach w okolicach Wenecji”, gdzie sceneria skalistego szczytu zmienia się na oczach widzów w scenerię lasu, łąki i drogi schodzącej w dolinę, a następnie – starego cmentarza z białą kaplicą. W obu scenach *Wstępu* bohaterowie często poruszają się w pionie. Teatr romantyczny realizował takie zadania bądź przy użyciu praktykablów z ukrytymi stopniami i pomostami, bądź – flugów i glorii. W ten właśnie sposób mogłyby być zrealizowane takie sceny *Niedokończonego poematu*, jak np. oglądanie wizji czyścica z wysokości chmury, apoteoza Napoleona, czy obserwowanie giełdy przez Młodzieńca jakby zawieszono go w powietrzu<sup>11</sup>.

Można by wymienić jeszcze wiele cech zbliżających *Niedokończony poemat* do konwencji teatru romantycznego, choćby np. operowanie dużą ilością statystów czy barwność, różnorodność i stylowość kostiumów, dających pole do opisu kostiumerom-antykwarystom (stroje kapłanów babilońskich i egipskich, ubiory albigensów, templariuszy itd.). Także pomysł pokazania na scenie czyjeś snu był przez ówczesny teatr często i chętnie wykorzystywany, np. tzw. „Koszmar sen Samotnika” z melodramatu G. de Pixérécourta *Dzika Góra*, wystawionego w 1821 r. w teatrze Gaîté w dekoracjach Guégo. Obraz ten powtarzano później wielokrotnie na scenach bulwarowych.

Związki między *Niedokończonym poematem* a teatrem pierwszej połowy XIX w. widoczne są we wszystkich częściach dramatu. Nawet „Scena druga w weneckich



podziemiach”, nie dająca wielu możliwości bohaterom ówczesnego teatru – dekoratorom, ma wiele wspólnego z motywami i chwytami typowymi dla romantycznego dramatu, melodramatu i romansu grozy<sup>12</sup>.

Wiele wspólnego wykazuje *Niedokończony poemat* z europejską operą romantyczną<sup>13</sup>, ale zagadnienie to wymaga odrębnych szczegółowych badań i nie miejsce tutaj na dokładne jego zreferowanie.

Mimo swych bezsprzecznych walorów scenicznych *Niedokończony poemat* nigdy nie doczekał się całościowej realizacji teatralnej. Przyczyn było kilka. Po pierwsze fakt, że utwór został ogłoszony drukiem dopiero w 1860 r. (w Paryżu). Wcześniej znany był jedynie *Sen*, wydany w 1852 r. Natomiast już w latach czterdziestych na sceny paryskie, wiodące prym w Europie, zaczął wkraczać realizm, początkowo mający jeszcze wiele wspólnego z romantyzmem, lecz stopniowo odchodzący od niego coraz dalej. Przestał istnieć teatr, który mógłby podolać takim trudnościom inscenizacyjnym, jakie nastęrcza *Niedokończony poemat*. Cytując słowa Zbigniewa Raszewskiego, można powiedzieć, że tekstu tego, podobnie jak innych polskich dramatów romantycznych, „nigdy nie zagrano na instrumencie, na który je napisano”<sup>14</sup>.

Druga istotna przyczyna, to opinia krytyki literackiej, twierdzącej uparcie, że *Pierwsza część Nie-Boskiej komedii* jest utworem nie dokończonym i niejednolitym, łączącym hybrydycznie konwencję dramatu i epiki. Skoro więc tekstu tego nie uważano za spójną całość, nie próbowano wystawić go na scenie w formie samodzielnego spektaklu. Najwyżej wybierano fragmenty nie budzące wątpliwości co do swego dramatycznego charakteru i inscenizowano je w ramach przedstawień *Nie-Boskiej komedii*, jako jej fabularne uzupełnienie<sup>15</sup>.

Wydobycie wewnętrznej dramaturgiczności *Niedokończonego poematu*, łatwiej bądź trudniej (jak w wypadku *Snu*) dostrzegalnej, pozwala chyba stwierdzić, że jest to utwór stanowiący jednolitą całość, ukształtowaną z dużą precyzją i z dobrym wyczuciem sceny. Wybujała wizyjność i obrazowość, bogactwo działań i napięć oraz rozmach w operowaniu tworzywami dramaturgicznymi sprawiają, że wierna tekstowi inscenizacja nie byłaby z pewnością rzeczą łatwą. Ale jak najbardziej jest możliwa i istniejące w utworze wskazówki odautorskie pozwalają twierdzić, że Krasieński – znawca teatru – pamiętał zawsze o scenie, jej wymogach i możliwościach. Inna rzecz, że *Niedokończony poemat* wydaje się bardzo silnie związany z teatrem romantycznym, jego możliwościami i upodobaniami. Być może dzisiaj korzystniej byłoby zrealizować ostatni dramat Krasieńskiego w technice filmu, a nie teatru, lub w teatrze wykorzystującym pewne zdobycze kina, ale to już jest zupełnie inne zagadnienie.

## Przypisy

<sup>1</sup> Różnica między pojęciem „dramaturgiczność” a zbliżonym do niego terminem „sceniczność” polega przede wszystkim na podmiocie scenicznej wizji dzieła. Badacz rozważający sceniczność tekstu literackiego mówi na ogół o tym, co jego zdaniem nadaje się do pokazania w teatrze,

a co nie. Natomiast sztukanie dramaturgiczności tekstu jest rekonstruowaniem (w miarę możliwości) takiej teatralnej jego wizji, jaka rysowała się w umyśle autora utworu.

<sup>2</sup> H. Trzpis pisał o Krasińskim jako o autorze *Niedokończonego poematu*: „Mimo wszystko nie jest on dramaturgiem. Wizje jego układają się raczej w epos, niż dramat.” (H. Trzpis, *Marzenia jasnowidzącego. Rzecz o «Niedokończonym poemacie» Z. Krasińskiego*. Kraków 1912, s. 9). T. Pini zarzucał Krasińskiemu, że w *Niedokończonym poemacie* „szedł początkowo po linii najmniejszego oporu, łącząc napisane poprzednio urywki odrębnie pomyślanych utworów” (T. Pini, *Krasiński. Życie i twórczość*. Poznań 1928, s. 280). Także Z. Sudolski stwierdzając, że „*Sen* został [...] napisany prozą poetycką, podczas gdy końcowa wizja ujęta jest w formie dramatycznej”, określa to zjawisko jako „niejednolitość” (Z. Sudolski, *Zygmunt Krasiński*. Warszawa 1974, s. 367).

<sup>3</sup> S. Skwarczyńska w swej pracy *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu w: Wokół teatru i literatury (studia i szkice)*, Warszawa 1970, mówiąc o wielotworzywości sztuki dramatyczno-teatralnej, wymienia jako podstawowe tworzywa: aktora, przestrzeń sceniczną, czas, ruch sceniczny, światło oraz tworzywo językowe i pozajęzykowe tworzywo akustyczne. W niniejszej pracy indeks ten został rozszerzony o barwę, kostium i rekwizyt, których to kategorii Skwarczyńska nie wyodrębnia, lecz włącza (jak możemy się domyślać) w pojęcie „organizowania przestrzeni scenicznej”.

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty z *Niedokończonego poematu* pochodzą z wydania: Z. Krasiński, *Pierwsza część Nie-Boskiej komedii (Niedokończony poemat)* w: Krasiński, *Dziela literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz. Warszawa 1973, t. I. Po cytatach podaję stronę tego wydania.

<sup>5</sup> Poszczególne sceny *Niedokończonego poematu* nie mają ani numerów, ani tytułów (wyłączając *Sen*), ale pierwsze zdania didaskaliów z powodzeniem mogą stanowić hasła ułatwiające mówienie o dramacie. I tak pierwszą część *Wstępu* możemy określić jako „Góry w okolicach Wenecji”, a kolejne sceny *Podziemi weneckich* jako „Karnawał na placu św. Marka w Wenecji”, „Pomieszkanie Młodzieńca”, „Ciemnia w podziemiach weneckiego pałacu” oraz „Scena druga w weneckich podziemiach”.

<sup>6</sup> Por. Z. Krasiński, *Pierwsza część Nie-Boskiej komedii, op. cit.*, s. 453 - 460.

<sup>7</sup> Por. J. Timoszewicz, *Krasiński o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1 - 2 - 3, s. 61 - 62.

<sup>8</sup> 6 lutego 1822 w operze Nicolò *Aladyn, czyli Lampa cudowna* Ciceri, wspomagany przez Daguerre’a jako specjalistę od oświetlenia, wykonał szereg dekoracji feeryjnych, wykorzystujących na wielką skalę oświetlenie gazowe. Był to początek dłuższej współpracy, która zaowocowała licznymi inscenizacjami wykorzystującymi efekty rodem ze spektakli optycznych. Największy zachwyt widzów budził wybuch Wezuwiusza, pokazywany początkowo w Dioramie (założonej w 1822 r. przez Daguerre’a i Boutona), a następnie powtarzany kilkakrotnie w różnych spektaklach teatralnych, z czego szczególnie efektowny był wybuch Wezuwiusza w wykonaniu Ciceriego w operze *Niema z Portici* E. Scribe’a, G. Delavigne’a i Aubera (premiera 29 II 1828 r. w operze paryskiej).

<sup>9</sup> Pierwszą znaną dziś inscenizacją wykorzystującą fragmenty *Niedokończonego poematu* było wystawienie *Nie-Boskiej komedii* w Teatrze Polskim w Wilnie w 1914 r. Twórcą tej adaptacji był Bronisław Skąpski. Premiera odbyła się 21 II 1914 r., zaś ostatnie przedstawienie – 12 III tegoż roku.

Powrót do pomysłu inkrustacji *Nie-Boskiej komedii* fragmentami *Niedokończonego poematu* nastąpił dopiero w 1964 r., kiedy to Jerzy Kreczmar wystawił w Państwowym Teatrze Polskim w Poznaniu *Nie-Boską komedię*, dołączając do niej kilka scen z *Niedokończonego poematu* oraz fragmenty listów Krasińskiego do Delfiny Potockiej. Premiera odbyła się 25 III 1964 r., autorem scenografii był Stanisław Bąkowski, a muzyki – Ryszard Gardo. W roku 1971 Kreczmar powtórzył swą poznańską inscenizację w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (premiera 8 V). Autorem scenografii był Jan Kosiński, a muzyki – Zbigniew Turski.

<sup>10</sup> Efekt jutrzeńki stosowany był bądź w dioramie, bądź poza nią – jako efekt samodzielny. Wykorzystywano go już w drugim dziesięcioleciu XIX w., posługując się lampami o ruchomym reflektorze. Efekt uzyskiwano dzięki wzmagananiu światła, przy jednoczesnym przesuwaniu płótna z namalowanym w coraz jaśniejszych kolorach niebem.

<sup>11</sup> W tekście: widmo Dantego „poniosło młodzieńca na wskrós przez świata przestrzeń [...] i zdało się młodzieńcowi, [...] że go jakby skrzydła czyjeś utrzymują w powietrzu” (453).

<sup>12</sup> Stefania Skwarczyńska, pisząc o *Niedokończonym poemacie* w związku z wystawieniem jego fragmentów w Wilnie w 1914 r., tak podsumowała charakter „Sceny drugiej w weneckich podziemiach”:

„Nie można nie dostrzec tutaj kwintesencji ultraromantycznych rekwizytów, szeroko wykorzystanych jeszcze przez romans grozy, a potem przez poezję, powieść, a zwłaszcza teatr rozwichrzonego romantyzmu. Odnajdujemy tutaj jakby zbiór efektów stosowanych w teatrze Aleksandra Dumasa – ojca, w teatrze Victora Hugo, w pewnych utworach Prospera Mérimée, a odbitych niejednym echem i w dramatach Słowackiego i Krasieńskiego, tak w *Nie-Boskiej*, jak i w *Irydionie*”. (S. Skwarczyńska, *Zagadka wileńskiej inscenizacji «Nie-Boskiej komedii» powiązanej z «Niedokończonym poematem» w 1914 roku* w: S. Skwarczyńska, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966, s. 366).

<sup>13</sup> Problem operowości dramatów Krasieńskiego jest zagadnieniem bardzo interesującym i z pewnością godnym poważniejszego opracowania. Wiele cennych spostrzeżeń na temat związków *Irydiona* z operą romantyczną zawiera rozdział *Irydion i Bertram* z artykułu Barbary Lasockiej, *O rzymskim dramacie Krasieńskiego* („Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1 - 2 - 3, s. 198 - 201).

<sup>14</sup> Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1 - 2 - 3, s. 37.

<sup>15</sup> Por. przyp. 9.