

BOJAN BIOŁCZEW

Uniwersytet im. św. Klimenta Ochrydzkiego
Sofia

Stanisław Wyspiański i dawna polska historia¹

Bolesław Śmiały to „pasje” Wyspiańskiego zjednoczone w jednym akcie twórczym: zamiłowanie do Wawelu oraz do legendy o świętym Stanisławie i Bolesławie Śmiałym. Odnoszą się one do jego dzieciństwa, okresu kształtowania stosunku do polskiej rzeczywistości i historii kraju. Dlatego też można powiedzieć, że ta pierwsza, napisana w całości, historyczna „kronika królewska” Wyspiańskiego to skryształizowanie wczesnych pasji twórczych pisarza, jego dramaturgicznego dojrzewania, egzaltowanej dziecięcej miłości do ojczyzny i jej historii. Te dwie składowe przedmiotowych komponentów nabierają większego znaczenia, gdy weźmie się pod uwagę okoliczności zrodzenia się pomysłu, ustalenia pod względem historycznym zaczątków *Bolesława Śmiałego*, jak również wartości dramatu, rozumianego jako psychologiczny komentarz do czasu historycznego.

Wawel nie po raz pierwszy staje się obszarem akcji dramaturgicznej w twórczości Wyspiańskiego. *Legenda*, *Wyzwolenie* i *Akropolis* dowodzą wyjątkowego przywiązania krakowskiego dramaturga do zamku, w którym dawne legendy splatają się z realną, surową rzeczywistością teraźniejszości, gdzie romantyczny urok historycznej przeszłości został przekreślony grubą kreską przez austriacki garnizon okupacyjny, który przemienił pałac w koszary wojсковe. W *Bolesławie Śmiałym* Wyspiański w sposób typowy dla dramaturgii wskrzesza Wawel w jego najstarszym obrazie, by wykorzystać go jako ornament legendy zasłyszanej w dzieciństwie. Wawel Wyspiański znalazł doskonale nie tylko dlatego, że jako dziecko mieszkał u stóp zamku, w starym domu

¹ Publikowany tekst jest fragmentem książki: Боян Биолчев, *Станислав Виспянски, Енциклопедист на неоромантизма* (Биолчев 2003, 232–247).

przy ulicy Jana Długosza (co jest odzwierciedlone w poemacie *U stóp Wawelu miał ojciec pracownię*). W dziecięcym postrzeganiu wzniosłości górującego nad własnym domem zamku daje się odczuć niemal naukową pasję do oglądu jego unikatowej formy architektonicznej, precyzyjność niemal historyka sztuki w określaniu jego detali. Janina Stankiewiczowa, ciotka poety, która opiekowała się nim po śmierci jego matki, opowiadała, że nie mogła odebrać małego Wyspiańskiego od zamku i była zmuszona stać z nim godzinami przy pozornie najzwyczajniejszych miejscach. „I tak rozpoczęliśmy wędrówki na Wawel, z wolna od kaplicy do kaplicy, od pomnika do pomnika, od ołtarza do ołtarza. (...) On czytał w domu i przy pomnikach opisywał, aż doszliśmy do grobów królewskich” (Stankiewiczowa 1971, 8). Legendę o Bolesławie Śmiałym i biskupie św. Stanisławie Wyspiański poznaje dzięki uroczystościom na cześć świętego Stanisława, które zaczynały się 8 maja i trwały przez kilka dni. Być może zbieżność imion była przyczyną, dla której ciotka zabrała chłopca na Skalkę, gdzie poćwiartowano biskupa. W tym przypadku ważniejsze jest niezwykle wrażenie, jakie robi na nim ta legenda. Na widok autentycznych miejsc przebudza się w nim silne poczucie więzi z legendą – jest to pierwszy krok do ożywienia przypowieści, co jest częstym motywem w twórczości Wyspiańskiego. Charakterystyczna jest również reakcja małego chłopca przy sadzawce na szczycie Skalki, gdy widzi, jak ludzie czerpią z niej mętną wodę dla „zdrowia”. „W czym może im pomóc ta brudna woda?” – pyta ciotkę. Już przy pierwszym spotkaniu z prostym mitem czuje w nim elementy przesądu i uprzedzenia, które w jego dziecięcej psychice wyrażają się w zrozumiałych kategoriach związku czystości ze zdrowiem. Ale być może właśnie dlatego, że głęboko ją przeżywa i cielesnie wręcz doznaje, legenda zapada głęboko w świadomość chłopca i pozostaje w niej jako skryty katalizator tematu przez cały okres twórczości.

Król Bolesław Śmiały to także przykład wpływu Słowackiego – a szczególnie jego utworu *Król-Duch* – na młodego Wyspiańskiego. Rzadko spotykana mieszanka legendy i historycznych faktów, zatopionych w romantycznej nastrojowości młodego państwa polskiego z XI w., urzeczywistniana przez stare krakowskie dworzyszcze oraz historyczne miejsca na Skalce, stają się u Wyspiańskiego fundamentalne dla kreacji wizerunku Bolesława Śmiałego – nieustannego twórczego utrapienia pisarza (o czym świadczy również rapsośd *Bolesław Śmiały*). Zainteresowanie baśniową nastrojowością epoki rodzi też w Wyspiańskim pragnienie zbudowania środkami plastyki dramaturgicznej jej rekwizytu w celu uzyskania efektu jej urzeczywistnionego oddziaływania i czarowności. Już jako uczeń w 1884 roku Wyspiański rysuje dwór

Bolesława Śmiałego [w Niepołomicach – przyp. tłum.] (Estreicher 1971, 117). Później, jako wybitny dramaturg i artysta, pisząc dramat *Bolesław Śmiały*, Wyspiański stara się oddać w pełni, duchowo i wizualnie, zintegrowany jego wizerunek, gdy wraz z tekstem dramatu tworzy całą galerię szkiców z postaciami (w podobną galerię wyposażony jest również pierwszy jego dramat *Legenda*), co sprawia, że projekt jest niezwykle dokładny, niemal artystycznie pedantyczny, i jawi się wręcz jako scenografia do przedstawienia. Zachowało się wiele szkiców z najdokładniejszymi informacjami, graficznie wyrażonymi kierunkami ruchu aktorów na scenie, przez co Wyspiański stworzył nie tylko tekst i pomysł postaci, ale też wyrażał koncepcję wewnętrznej dynamiki całego spektaklu. To wszystko jednoznacznie wskazuje, że w okresie twórczości dojrzałej Wyspiańskiemu udało się osiągnąć kilka twórczych i biograficznych celów, o których pisano wcześniej, a to wieloletnie psychologiczne wdrażanie się w temat, to jego wieloplanowe współodczuwanie, uwarunkowały w detalach sztukę sceniczną, która przypomina praktykę teatralną bardziej już współczesnych czasów. „Boć jeśli to jedyne przez poetę w całości ukształtowane przedstawienie tak doskonałym było (...), nie ulega wątpliwości, że montował to widowisko nie byle jaki reżyser, nie w ówczesnym, lecz w dzisiejszym znaczeniu” (Schiller 1937). Jeszcze raz wyraźnie uwidacznia się, w jaki sposób Wyspiańskiemu udaje się osiągnąć pewne rozwiązania, które są typowe dla przyszłych form teatralnych – i to nie na bazie eksperymentu, a w ścisłym związku z uwarunkowaniami własnej twórczości i biografii. Również w innych dramatach osiąga on pewne rozwiązania, które przypominają współczesne koncepcje reżyserskie w teatrze, a nawet w kinie. Szczególnie wartościowe jest to, że są one istotnymi, indywidualnymi przejawami twórczymi, specyficzną platformą, po której kroczy polski teatr od kontemplacyjno-deklaratywnej fazy modernistycznej do estetyki umiarkowanego ruchu i funkcjonalnej obecności aktora na scenie. Ale podobnie jak w pozostałych utworach Wyspiańskiego tutaj też widoczna jest wspólnota „nieobliczalności” pewnych pomysłów twórczych, których plastyka i wizualność znajdują się w kontraście z tonalnością dramatyczności nastroju. Już Leopold Staff, który był żarliwym wielbicielem Wyspiańskiego, zauważa, że wraz z pojawieniem się *Bolesława Śmiałego* na scenie, doświadczył on w formie „chodzącej trumny” głębokiego zawodu, przykrego rozczarowania (Schiller 1946, 24). W innym aspekcie Aniela Lempicka podkreśla synkretyczną plastykę sceniczną w projektach scenografii i kostiumów, w których drażni ją „wynoszenie ludowych strojów do królewskiej rangi”. Ten problem dotyczy nie tylko wizualnej strony spektaklu teatralnego. Od-

zwierciadła się w nim ogólna autorska koncepcja czasu historycznego i dekoru rekwizytów. Synkretyzm odczuwa się przy nieartystycznej dawce parametrów plastyki, co należy mimo wszystko rozpatrywać jako zjawisko uboczne, jako końcowy efekt zbudowanego poprzez tekst wyobrażenia o postaciach. Tym samym problem dotyka równowagi wewnętrznej między prawdą historyczną i jej artystycznym przełamaniem w dramacie, co stwarza hipertrofię ludycznego kolorytu w wizualizacji zewnętrznej postaci króla i jego otoczenia. W *Bolesławie Śmiałym* Wyspiański ogranicza prawdę historyczną do obecnej w starych kronikach wzmianki o istnieniu konfliktu między królem i biskupem, który kończy się tragiczną śmiercią świętego Stanisława. Jest to forma labilnego ramowania, wypełniona w rezultacie faktami artystycznymi, podporządkowanymi postawionej tezie o tendencyjnej rekonstrukcji czasów historycznych. Wyspiański przedstawia w ludycznej, folklorystycznej nastrojowości konflikt dwóch wartości moralnych, dwóch postaw charakterystycznych dla polskiego ducha narodowego – zdarzenie, które zaistniało w określonej epoce, ale wciąż dynamicznie oczekuje na swoje rozwiązanie w aktualnym losie historycznym Polski. Jak zauważa sam autor w dołączonym do dramatu *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława* te wielkości to „śmiałość” króla i „świętość” biskupa. „Niech »Śmiałość« w »Świętość« narodu uderzy” – kończy *Argumentum* Wyspiański, z czego jednoznacznie można wyczytać podstawy wewnętrznego konfliktu narodowego: sprzeczności pomiędzy duchowym narodowym początkiem, którego kontemplacja jest w sensie historycznym pozbawiona perspektyw, a akcją, której brak rozsądku jest tragiczny, ale za to historycznie budujący. W zasadzie te dwie główne antagonistyczne postaci rysowane są w dramacie właśnie na planie wyżej wspomnianych stanów. Bolesław jest okrutny nie tylko w stosunku do swoich poddanych, co w dramacie ukazano w czasie sądu nad niewiernymi kobietami, jest głęboko niemoralny w aspekcie zwykłych ludzkich miar sprawiedliwości i człowieczeństwa. W tym samym czasie, gdy potępia niewierność żon, sam mieszka w zamku z Krasawicą, czym sprawia głębokie cierpienie królowej i wzbudza oburzenie całego dworu. Ale Bolesław przedstawia moralność wyższej kategorii. Dla niego codzienność i drobna ocena konkretnych postępów są nieistotne. Jednostka ludzka nie ma dla niego wartości: „Nic mi zabić człowieka; / Sądom moim Śmierć kumą doradną” (Wyspiański 1925, *Bolesław Śmiały*, I, 145–146).

Moralność Bolesława Śmiałego jest znaczącą kategorią narodu i jego losu historycznego. Bolesław Śmiały realizuje swój cel bezdyskusyjnie, bez litości dla czegokolwiek, co może mu stanąć na drodze w centralizowaniu państwa,

by siła narodu znalazła grunt do pełnego przejawienia się. I tu rodzi się sprzeczność z duchowym początkiem, który reprezentuje biskup Stanisław. Moralność Stanisława ukazuje konkretny, słaby wyraz człowieka. Jest on kapłanem abstrakcyjnej ludzkości, która jest dla niego wartością najwyższą. Deklaracja króla: „Jestem ten, co na wszystko się waży”, zderza się z pozycją człowieka, „kto się litością wije”. I jest to podstawa konfliktu. „To nie byli ludzie mali – nie o głupstwa walczyli” – mówi Wyspiański w *Argumentum*.

Z zakreślonego obrazu konfliktu wynika jednoznaczny wywód o historyczności dramatu *Bolesław Śmiały*, o jego polskiej „ponadczasowości”, adresowanej raczej do terażniejszości i przyszłości niż do wypisu z historii. I tutaj pojawiają się pewne nieuzasadnione spory dotyczące jego historycznej wartości, wiarygodności dramaturgicznie rozwiniętego w nim materiału historycznego. Większość krytyków odczytuje w nim historyczną arbitralność, niekorespondującą w sensie naukowym z rzeczywistą faktografią o zdarzeniu. „Wyspiańskiemu nie udało się osiągnąć podłoża historycznego w swoim dramacie, nie wyszedł on poza legendę Kadłubka” (Kosiński 1933, 46). Na podobnej płaszczyźnie odbiera ten dramat również Jan Nowakowski, który odnotowuje, że jego zdanie jest zgodne z ogólnymi uwagami krytycznymi: „Krytycy (...) wyrażali żal i nawet pretensje do poety, że jego stanowisko nie jest jednoznaczne, że nie zdobył się na stworzenie podstaw historycznej tragedii i nie wyszedł poza krąg legendy, pragnąc utrzymać śmiałość jednego a świętość drugiego antagonisty” (Nowakowski 1969, cyt. za: Okońska 1975, 349). Wychodząc z założenia, że *Bolesław Śmiały* jest przede wszystkim dramatem z polskiej historii, krytycy starają się wyjaśnić niektóre nieścisłości w jej „legendarnym” tonie niezorientowaniem Wyspiańskiego w najnowszych badaniach historycznych na ten temat. „Wyspiański, pisząc dramat nie mógł jeszcze posłużyć się wymienitą i wręcz przelomową dla naświetlenia tych zagadnień pracą Tadeusza Wojciechowskiego *Szkiełce historyczne jedenastego wieku*, która wyszła w czerwcu 1904 r., wzbudzając sensacyjną polemikę” (Okońska 1975, 346–347). Podobna linia analizy nie jest koherentna z różnymi twórczymi, a nawet dydaktycznymi celami, które stawiał sobie Wyspiański i które zrodziły ignorancję wobec konkretnej faktografii historycznej. Wymieniony znawca twórczości Wyspiańskiego – Tadeusz Sinko – wymienia następujące źródła, które służyły krakowskiemu dramaturgowi do zapoznania się z materiałem historycznym: 1) kronikę Galla Anonima; 2) Wincentego Kadłubka *De o regine e rebus gestis Polonorum*; 3. *Vitaminor Sancti Stanislai*. Ponadto Sinko wspomina, że Wyspiański znalazł dobrze prace naukowe na ten temat historyków Szujskiego i Lelewela (Sinko 1925). Teza

o braku orientacji w wydarzeniach jest nie do utrzymania z punktu widzenia ogromnej erudycji Wyspiańskiego, już od lat młodzieńczych, w zakresie historii Polski. Autor, który interesuje się autentycznymi źródłami, a nawet najmniejszymi detalami w swym dramatopisarstwie, nie mógłby sobie pozwolić w dojrzałej twórczości na zaufanie li tylko do legendy o królu i biskupie. Sam Wyspiański w liście do Stanisława Eliasza Radzikowskiego pisze, że praca Wojciechowskiego wzmacnia jego dramat (Wyspiański 1961, 94). Można przyjąć uwagi autora nie jako deklarację zbliżenia do faktycznego pierwowzoru zdarzenia, ale jako wyraz szacunku wobec naukowca, któremu udało się wniknąć w ducha epoki historycznej.

Motyw balansu moralnego pomiędzy królem a biskupem w rzeczy samej nie jest nowy. Spotykamy go już w kronice Galla Anonima, która daje pierwsze historyczne świadectwo o nim. *Kronika polska* pochodzi z początku XII w. i pod wieloma względami zachowała ducha ówczesnej oceny zdarzeń, brak kategoryczności i chęć zrozumienia motywów obojga przeciwników. Zaledwie pół wieku później Kościół kanonizuje Stanisława, aby wykorzystać jego męczeństwo w walce z władzą świecką o prymat. Już Anonim mówi: „My jednak ani biskupa zdrajcę uniewinniamy, ani brzydką zemstę królewską pochwalamy”. Z dystansu XII wieku dla autora *Kroniki polskiej* jasna była zdrada biskupa, którą przyjmuje on w kategoriach etycznych zgodnie ze swą feudalną mentalnością. Dla współczesnego badacza znane jest realne podłoże sprzeczności, spisku wymierzonego w króla, od czego zaczyna się walka pomiędzy dwoma największymi feudalami – Tronem i Kościołem. Jest to walka, która legła u podstaw rozdrobnienia feudalnego w Polsce, ponieważ zachwiała osnowami władzy centralnej. Dążąc do włączenia historii do tych dwóch hipotez moralnych, które sformułowano wyżej, Wyspiański nie szuka logiki w historycznym zdarzeniu i nastrojowości konkretnego miejsca jego przebiegu, lecz poszukuje logiki historycznego losu narodu. I właśnie w tym aspekcie można przyjąć jego twórcze udreki i wątpliwości przy pracy nad dramatem. „Ja paliłem wiele rzeczy, szczególnie *Skatkę* i *Bolesława Śmiałego*, ponieważ raz to Stanisław nie był święty, raz to król nie był śmiały”. Poza stwierdzeniem o wyjątkowych twórczych wymogach wobec siebie samego powyższe fragmenty ukazują kluczową pozycję w określeniu stosunku Wyspiańskiego do interesującego go od dziecka tematu, który w jego dojrzałych latach przyjmuje formę antagonizmu psychiki narodowej, kolejnego z niedozwolonych konfliktów historycznych między dwoma spolaryzowanymi stanami ducha. W ten sposób problematyka *Bolesława Śmiałego* płynnie wyślizguje się z obszaru historycznego i w rzeczy samej wnika w ob-

szar narodowo-psychologiczny, artystycznie umocowany już w *Weselu*. Pierwszy ukończony królewski dramat Wyspiańskiego przekształca w historyczny rekwizyt te momenty, które z trudem, ale krok po kroku osiąga on w dramacie narodowym Polski i dlatego też *Bolesław Śmiały* nie prezentuje zindywidualizowanych postaci historycznych, lecz spersonifikowaną tezę autorską. Tu się rodzi również hybrydowy charakter tej dramaturgii. Przedstawia ona w konstrukcji klasycznego dramatu postacie podporządkowane tendencyjnym, spekulatywnym tezom. Spasowicz wspomina, że w tym dramacie „działają nie ludzie, lecz lalki” (Spasowicz 1903).

Tego typu działające postacie poruszają się w absolutnie tradycyjnej kompozycji dramatycznej. W *Bolesławie Śmiałym* Wyspiański wraca na sprawdzone pole dramaturgii. Tu rodzi się kontrast w tradycyjnym dramacie, gdzie zamiast aktorów grają lalki (Łempicka 1973, 185). Jednak mimo paradoksalnego wydzźwięku tego chwytu, powstało interesujące odkrycie artystyczne. *Bolesław Śmiały* symbolizuje historyczną uniwersalność problemów znanych z *Wesela*, jednocześnie nie atakuje widza trudnymi do rozszyfrowania wizjami i rzadko spotykaną kompozycją. Płynny, przyczynowo-skutkowy mechanizm klasycznej dramaturgii oddziałuje na szeroki krąg publiczności. Spersonifikowanie idei we wzorcach antagonistycznych postaci nie pozbawia bohaterów obecności typowo teatralno-artystycznych. W widzu cały czas trwa poczucie ludzkiego dramatu. Charakterystyczne postaci, jak Krasawica czy Rapsod, nadają akcji kolorytu i zabarwienia ludowego. Postać królowej jest ukazana jedynie w odniesieniu do osobistej tragedii i jest dodatkowym wewnętrznym „ludzkim” aspektem monumentalnego konfliktu. Dzięki temu *Bolesław Śmiały* jest jednym z najbardziej tradycyjnych dramatów Stanisława Wyspiańskiego, w którym mówi się o najcenniejszych, wynikających z jego całego dramatopisarstwa, walorach: urzekającej, kolorowej i bajecznej historii teatralnej dla wszystkich intelektualnych warstw masowego widza. *Bolesławem Śmiałym* Wyspiański jakby realizuje „aktywny odpoczynek” od permanentnego napięcia nowatorskiego, które tworzą jego wcześniejsze dramaty, bez zrywania z kręgiem problemów, jak w *Achillesie* i *Ponrocie Odysa*. Tu zdradza się zarówno lekkość, jak też dramaturgiczny spokój, które stymulują aktywność percepcji widza. Jedynym elementem, którego brak, by dramat w pełni mógł się uplasować w klasycznej dramaturgii, to pośredni charakter konfliktu pomiędzy królem a biskupem. Ani razu te dwie antagonistyczne postaci nie spotykają się w bezpośrednim pojedynku słownym. Na pierwszy rzut oka byłoby to proste do wykonania i wydaje się niezrozumiałe, dlaczego Wyspiański zrezygnował z tejże jakże ważnej, konfliktowej sytuacji, która by pomogła

podkreślić dramat antagonizmu. Tego typu „mała osobliwość” w rzeczy samej wynika z silnego poczucia autentyczności, przywiązania do miejsca, o którym niejednokrotnie tu wspomiano. Wyspiański jest zdolny wprowadzić historię do przyjętego dramaturgicznego schematu, ale nie jest w stanie uniknąć realnych miejsc, topograficznego realizmu. Skalka i pałac są w takiej odległości, że z jednego widać drugie, a mimo to trudno by było dokonać ich zestawienia w jednej teatralnej dekoracji. Wyspiański powiązał każdą z będących w konflikcie wielkich postaci z miejscem, które symbolizowały jego pozycję i jego siłę: króla z Zamkiem, biskupa z Katedrą na Skalce. Pragnąc dochować wiarygodności lokalizacji, ani razu nie zbiera w jednym miejscu bezpośrednio króla i biskupa; dzięki czemu dramat zyskuje co prawda miejsce akcji, ale stwarza też wrażenie jednostronności, niepełności. Prawdopodobnie już po pierwszym wystawieniu dramatu na scenie Wyspiański zdał sobie sprawę z niedoskonałości takiego typu dramaturgicznego rozwiązania, ponieważ bardzo szybko zaczął pracę nad nowym dramatem, poświęconym konfliktowi Bolesława Śmiałego z biskupem Stanisławem. Jest to *Skalka*, nad którą pracę zaczyna latem 1904 r i kończy w roku 1906. Właściwie nie powinno się mówić o *Skalce* jako oddzielnym dramacie, niezależnie od tego, że sam autor określa ją w podtytule jako „dramat w trzech aktach”. Cała dramaturgia *Skalki* jest podciągnięta pod *Bolesława Śmiałego* jako kontynuacja i zamierzone dopełnienie, a miejscami też antyteza kilku niedoskonałych rozwiązań w prawidłach dramaturgicznych. Jest ona wariantem konfliktu, zobrazowanego z perspektywy „zaocznego” oponenta *Bolesława Śmiałego*. *Skalka*, poprzez ten sam rusalkowo-wokalny korowód, jaki znamy już z *Legendy*, prowadzi do artystycznej obrony „dobroci” biskupa. Jego niewzruszoność i poświęcenie ukazane są w formie zadeklarowanego chrześcijańskiego stoicyzmu i ugruntowują nieuchronny konflikt, który prowadzi do jego tragicznej śmierci. Jest to wyniesione również w dialogu biskupa ze Śmiercią. Stanisław twierdzi, że jedyną rzeczą, o którą dba i dzięki której żyje, to prawda. Śmierć daje mu odpowiedź, którą aforystycznie przywołuje jako antytezę „grzesznego życia” króla:

ŚMIERĆ

Jeden jest Prawy wieczny bieg:
 że nie masz życia, krom przez grzech;
 jeden jest żywym wieczny los:
 wzajemnych zbrodni ważyć cios.

(Wyspiański 1925, *Skalka*, III, 17–20)

Śmierć głosi jeszcze, że stoi na straży jego prawdy. Jest to ostateczne wyjaśnienie pozycji króla i biskupa w odniesieniu do polskiej historii. Jeden pada w życiu przez grzech, a prawda drugiego jest jednoznaczna ze śmiercią. Podstawowe wartości ideowe, wzorce wartości moralnych i etycznych są tu nieproporcjonalne wobec chaotyczności i duszności życia, ale z ich zderzenia rodzi się inercja ruchu historii. To jest ta sama teza, która została wysunięta w *Bolesławie Śmiałym* i dlatego stanowczo można powiedzieć, że *Skalka* nie daje możliwości nowej interpretacji z pozycji ostatniej części cyklu. Nie wnosi również charakterystycznych niuansów idei. Twórczy impuls, który ją zrodził, był podporządkowany, ściśnięty i ujęty w ramy w *Bolesławie Śmiałym*, w jego obszarze emocjonalno-psychologicznym. Drętwe były też postacie, które już raz przedstawiono scenicznie, i w *Skalce* zmuszono do „przeżucia” tego samego, co było już powiedziane w *Bolesławie Śmiałym* w trochę innym wariacie słownym. Przedłużające się pisanie dramatu przez dwa lata świadczy, że Wyspiański zdawał sobie sprawę z antyartystycznego charakteru powtórzeń, co było konieczne ze względu na obiektywną zgodność danych. Stąd rodzą się jego pewne profilaktyczne zabiegi. Przede wszystkim jest to rozbudowana strona fabularna, dążenie, by wyposażyć postacie w wizje, które mają też konkretny, przemyślany i ogólnie-symboliczny charakter, co doprowadza do pojawienia się Śmierci i jej rozmów z biskupem. Ale to, co symboliczne, wyraźnie pokrywa się z konkretnym znaczeniem wizji: Śmierć symbolizuje życiowy upadek biskupa, a w rzeczy samej już śmierć jest upadkiem, co powoduje, że alegoria traci sens. Obecność Śmierci w dramacie kryje coś symbolicznego; w kolorowym ruchu Rusalek daje się odczuć lodowy podmuch. A to nie jest dobre artystycznie. Do tradycyjnego dramatu, opartego o związek przyczynowo-skutkowy z jasno określonym konfliktem, Wyspiański stara się wprowadzić alegoryczne wizje. Robi to w celu zdynamizowania akcji i zróżnicowania postaci, ale w rezultacie narusza li tylko stworzoną nastrojowość, wymusza emocjonalne zmiany u widza, a tego typu momenty zawsze są zgubne dla zgrabności i estetycznego kontaktu sceny z widownią.

Ostatecznie *Skalka* pozostaje wtórnym utworem dramatycznym o ambicjach co do suwerenności, które wchodzi w artystyczny rozdzwitek z jej przeznaczeniem – by była dopełnieniem i rozwinięciem, a częściowo też kompensacją niedociągnięć i niedostatków *Bolesława Śmiałego*. Dlatego nie można oddzielać obu dramatów, związanych nie tylko tematem i postaciami, ale także pierwotnym zamysłem twórczym. Większość krytyków przekonanych jest o „dwudzielności” tych utworów, z czego pierwsze samo z siebie jest zamkniętą całością. Być może najdokładniej wyraził to Stanisław Lack:

„*Skalka* jest czymś w rodzaju drugiej strony *Bolesława Śmiałego*. Scenicznie te dwa dramaty są właściwie jednym spektaklem” (Lack 1924, 254). Sam Wyspiański widział swoje dramaty zdecydowanie w jednym spektaklu. „Akcję *Skalki* należy »wpleść« w akcję *Bolesława Śmiałego*, by mogły się połączyć i przepleść jako intermedia. Poeta mówił o wielkim teatrze pod gołym niebem, gdzie mógłby zaprezentować całą »pracę«: obie sztuki by były grane jednocześnie na sąsiadujących scenach... powiązane czasem, rozdzielone miejscem”. Wiadomo było, że Wyspiański chce umieścić te dwa dramaty również w prawdziwych miejscach akcji. Niezależnie od tego, że dramaturgicznie kombinacja dwóch sztuk okazała się artystycznie nieudana, samo ukierunkowanie wizji autorskiej na scalenie dwóch spektakli niesie w sobie coś rewolucyjnego. Nowatorstwo dzielenia sceny, jej przestrzennego wzbogacenia poprzez spektakl zewnętrzny samo w sobie jest już określoną wartością dla myśli teatralnej. Spojenie autentycznego miejsca z dramaturgicznie realizowanym i symbolizującym polską historię tragedią wydaje się być płynnym przejściem z monumentalnej dramaturgii do Monumentalnego Teatru. Wyspiański chce odwrócić mechanizm percepcji teatralnej z zamkniętego w otwarty, złąć charakter narodowy z aktem artystycznym, zaktywizować widza i zaangażować go w stopniu głębokiego emocjonalnego współodczuwania; złąć życie, przestrzeń i sztukę, ale zostało to tylko ideą, wzniosłym impulsem twórczym. Wyspiańskiemu nie udało się tego dokonać. Po jego śmierci podjęto się jednej tylko próby wspólnego wystawienia obu dramatów. Emil Chaberski w sali teatralnej w maju 1958 roku przedstawił *Bolesława Śmiałego* i *Skalkę* jako jeden spektakl w pięcioaktowej kombinacji. W polskiej prasie kulturalnej nie ma żadnych świadectw na temat jakiegos artystycznego sukcesu tego przedsięwzięcia. Przedstawienia na autentycznym miejscu zdarzeń również nie doszły do skutku. Szlachetny zryw krakowskiego mistrza wciąż jeszcze pozostaje otwarty dla polskiego teatru.

Tłumaczenie: Andrzej Nowosad, Weronika Szwedek

Literatura

- Estreicher S., 1971, *Z lat szkolnych Stanisława Wyspiańskiego*, w: Płoszewski L., oprac., *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kosiński K., 1933, *Wizja dziejowa dawnej Polski u Wyspiańskiego*, „Droga”, nr 1.
- Lack S., 1924, *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, Częstochowa: Księgarnia A. Gmachowskiego.
- Łempicka A., 1973, *Wyspiański. Pisarz dramatyczny, Idee i formy*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Nowakowski J., 1969, *Historia i mit w dramatach bolesławowskich*, „Pamiętnik Literacki”, nr 1.
- Okońska A., 1975, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Schiller L., 1937, *Teatr ogromny*”, „Scena Polska”, nr 2.
- Sinko T., 1925, *Przedmowa*, do: Wyspiański S., *Dzieła*, oprac. Chmiel A., Sinko T., t. 3: *Dramaty*. „Warszawianka”, „Lelel”, „Legjon”, „Bolesław Śmiały. Skalka”, Warszawa: Biblioteka Polska.
- Spasowicz W., 1903, *Stanisława Wyspiańskiego „Bolesław Śmiały”*, „Życie i Sztuka”, [dod. do:] „Kraj”, nr 38.
- Staff L., 1946, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, „Listy z Teatru”, nr 2–3.
- Stankiewiczowa J., 1971, *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego, w naszym domu od 1874 r. do 1907 roku*, w: Płoszewski L., oprac., *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wyspiański S., 1925, *Dzieła*, oprac. Chmiel A., Sinko T., t. 3: *Dramaty*. „Warszawianka”, „Lelel”, „Legjon”, „Bolesław Śmiały”, „Skalka”, Warszawa: Biblioteka Polska.
- Wyspiański S., 1961, *List do Stanisława Eliasza Radziłkowskiego* [3 VII 1904], w: Jakubowski J.Z., oprac., *Stanisław Wyspiański: materiały*, Warszawa: PZWS.
- Биолячев Б., 2003, *Станислав Виспянски, Енциклопедист на неоромантизма*, Унив. изд. Св. Климент Охридски, София.

[Boyan Biolchev]

Stanisław Wyspiański and Old Polish History

The article draws on a chapter from Boyan Biolchev's book *Stanisław Wyspiański – Encyclopaedist of Neoromanticism* (2003). It studies the following contextual aspects of Wyspiański's plays *Bolesław the Brave* (*Bolesław Śmiały*) and *Skalka*: Wyspiański's defining creative relationship with his native Krakow; the playwright's englobing vision of the two works and intention to stage them as a single play; the historical sources and the literary and historical genesis of the theme of conflict between the king and the bishop-saint; Slowacki's influence; critical evaluations of the two-play cycle.

Key words: Stanisław Wyspiański, Bolesław the Brave (*Bolesław Śmiały*), Skalka, Kraków