

Jan CIECHOWICZ

SPÓR WYSPIAŃSKIEGO Z MICKIEWICZEM

Konrad Wyspiańskiego jest po prostu antagonistą Mickiewicza, z którym autor „Wyzwolenia” toczy spór o rząd dusz. Stanisław Przybyszewski zdecydowanie nie miał racji pisząc o Wyspiańskim, że „Mickiewicz był mu Bogiem”. Chciałoby się powiedzieć, że raczej wielkim zadaniem i wyzwaniem.

1. Wyspiański na pewno nie brał udziału w drodze Mickiewicza na Wawel. 4 lipca 1890 roku, ponad wszelką wątpliwość, był we Francji. W listach do przyjaciela, Lucjana Rydla, którego już niebawem uwieczni po wsze czasy jako Pana Młodego w *Weselu*, nie znajdziemy najmniejszych nawet śladów zainteresowania Wyspiańskiego tym powtórnym (a właściwie trzecim już, po Konstantynopolu i Montmorency) pogrzebem Mickiewicza. („Coś ty uczynił ludziom Mickiewiczowi?” – żeby zacytować Norwida.) Maria Prussak słusznie zauważyła, że wprawdzie Wyspiański nie uczestniczył w pochodzie Mickiewicza na Wawel, ale za to zapisał ten pochód, niemal jako replikę na hasła pogrzebu, w swoim *Wyzwoleniu*¹. I rzeczywiście. Dwanaście scen aktu pierwszego *Wyzwolenia* zostało zapisane jako „szereg mów”, ale i następujących po sobie grup, które szybko wyłaniają z siebie lidera – przodownika: a to Karmazyna, a to Hołysza, a to Prezesa, a to Kaznodzieję, a to Prymasa. Każdy ma narodowi coś ważnego do powiedzenia. Prezes na przykład, niewyobrażalnie serwilistyczny, namawia do rozwagi, do spokoju i powolności; proponuje nawet zapomnieć przy wspólnym stole o imieniu Polski. Kaznodzieja z kolei wiecznie wznosi ręce do góry jak jakiś Skarga, a tam znajduje krzyż i wszechwładnego Boga, który za wierność obiecuje niebieską nagrodę. Przez Kaznodzieję „Bóg Polskę głosi”. Jeszcze inaczej wygląda nauka Prymasa. Ten, sam pyszny i dumny, każe wszystkim paść na kolana, w proch i pył ukorzyć narodu pychę:

Padajcie na kolana,
by była wysłuchana
modlitwa ziemi tęskniąca²;

¹ Zob. M. Prussak, *Teatr ogromny? O pogrzebie Adama Mickiewicza*, „Prace Historycznoliterackie UJ” 1985, z. 58.

² S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, w: *Dziela zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 5, Kraków 1959, s. 37.

Mówca, jak to mówca, grzeszy miodną wymową. Poza wyszydzone przez Wyspiańskiego niemiłosiernie „darami słowa” i bardzo perlistą frazeologią, właściwie nic nie proponuje:

Kochajcie! Ogień w iskierce!
Do serca droga przez serce³.

Wprawdzie Wyspiański nie uczestniczył w uroczystościach pogrzebowych Mickiewicza, gdzie wygłoszono podobne mowy, ale przecież mógł, nawet po latach (*Wyzwolenie* napisał w roku 1902), studiować księgę pamiątkową *Złożenie zwłok Adama Mickiewicza na Wawelu dnia 4 lipca 1890*, wydaną w tym samym roku w Krakowie. Z księgi tej dowiedzieć się można, że „teatr ogromny” spod znaku Mickiewicza objął wtedy dosłownie całą Polskę. Wszędzie odbywały się okolicznościowe nabożeństwa. Nawet w małych miasteczkach organizowano wieczory Mickiewiczowskie, inscenizowano rozmaite „żywe obrazy” (na przykład z *Pana Tadeusza*), sprzedawano tanie wydania narodowej epopei, która najdosłowniej zaczęła trafiać pod strzechy. Bodaj w 120 czytelnich, w różnych miastach polskich, publicznie odczytano broszurkę niejakiego Piotra Parylaka zatytułowaną *O największym naszym pisarzu*, wydaną we Lwowie, oczywiście także w roku 1890.

W samym Krakowie dzień 4 lipca 1890 był dniem świątecznym, wolnym od pracy. Trębacze z wieży mariackiej wczesnym rankiem odegrali nie hejnał krakowski, lecz Psalm 91 rozpoczynający się od słów (w przekładzie Kochanowskiego):

Kto się w opiekę poda Panu swemu,
A całym prawie sercem ufa Jemu,
Śmieie rzec może: „Mam obrońcę Boga,
Nie będzie u mnie straszna żadna trwoga”⁴.

Stałymi emblematami pogrzebu, spotykanymi dosłownie na każdym kroku, były dwa wizerunki: Matki Boskiej Częstochowskiej i Matki Boskiej Ostrobramskiej (w *Weselu* stanowiąc one będą naturalne zwieńczenie izby weselnej, w „dzisiejszej wiejskiej Polsce”). Trumnę ze szczątkami Mickiewicza wiózł karawan zaprzężony w sześć szarych koni. Od ulicy Warszawskiej 21 przez plac Matejki, Basztową, Sławkowską, Rynek Główny, Grodzką, Bernardyńską – na Wawel⁵. W oknach, nie tylko na trasie uroczystego konduktu, niczym w Boże Ciało, pojawiły się dywany, sztandary, bukiety kwiatów, a przede wszystkim wizerunki Mickiewicza jak jakiegoś świętego narodowej sprawy. Ostatecznie

³ Tamże, s. 40.

⁴ J. Kochanowski, *Psalterz Dawidów*, w: *Dzieła zebrane*, red. J. Woronczak, t. 1, cz. 1, Wrocław 1982, s. 283.

⁵ Zob. *Złożenie zwłok Adama Mickiewicza na Wawelu dnia 4 lipca 1890 roku. Książka pamiątkowa*, Kraków 1890.

w kondukcie uczestniczyło podobno około 100 tysięcy ludzi (w samym Krakowie mieszkało wówczas nie więcej niż 70 tysięcy mieszkańców). W procesji żałobnej wzięło udział blisko tysiąc oficjalnych delegacji; wszystkie zostały zapisane w księdze pamiątkowej na dwunastu stronicach druku. Kondukt poprowadziło około 500 księży. W Rynku, naprzeciwko kościoła Mariackiego, postawiono specjalne trybuny dla tych tłumów. Z nadesłanych z całego kraju kwiatów upleciono 44 wieńce, które utworzyły napis: „Adamowi Mickiewiczowi lud wszystkich ziem Polski”. Kiedy kondukt poszedł dalej, publiczność zerwała ten symboliczny napis na strzępy, niczym relikwie albo drzewka brzózek do dzisiaj łamane „na gałązki” i zanoszone do domów sprzed ołtarzy umajonych w ten sposób na okoliczność święta Bożego Ciała. Nad trumną Mickiewicza przemawiali między innymi profesor Stanisław Tarnowski (u Wyspiańskiego Prezes) oraz Adam Asnyk. Kiedy ten ostatni mówił, że oto „narodził się mąż spizowy, nie mający litości dla cierpień własnych i wpatrzony tylko całą duszą w cierpienia swojej ojczyzny”, nagle zachmurzyło się i zagrzmiało. Ten język natury dla wielu więcej znaczył niż samo przemówienie Asnyka. Chwila była osobliwa i w tym sensie, że przez cały czas bił dzwon Zygmunta. Uroczyste nabożeństwo koncelebrował kardynał Albin Dunajewski.

Rok 1890 był początkiem prawdziwego kultu Mickiewicza, w którym jego pochód na Wawel, będący połączeniem nabożeństwa, manifestacji i widowiska patriotycznego „ku czci”, stanowi z pewnością niekwestionowane apogeum. Dla wielu, na przykład dla Juliana Krzyżanowskiego, upierającego się do końca, aby nazywać Młodą Polskę neoromantyzmem, pogrzeb Mickiewicza był mocnym argumentem (choć nie jedynym) na rzecz przyjęcia roku 1890 jako daty zawiązującej nowy okres historycznoliteracki. Romantyczna genealogia polskiego modernizmu nie podlega raczej dyskusji, szkopuł jednak w tym, że młodopolakom przyświecał mimo wszystko bardziej *Król-Duch* Słowackiego aniżeli żywy duch i martwe ciało Mickiewicza, który właśnie spoczął wreszcie na Wawelu, by (a raczej „bo”) królom był równy. Urnę z prochami Słowackiego uda się sprowadzić na Wawel dopiero w roku 1927.

2. Także stulecie urodzin Mickiewicza obchodzono w Krakowie niezwykle hucznie. Wyspiański był już tym razem jednym z głównych bohaterów obchodu. Uroczystości rozpisano na dwa dni: 26 i 27 czerwca 1898 roku, na niedzielę i poniedziałek⁶. W niedzielę odsłonięto na Rynku krakowskim pomnik Mickiewicza wedle projektu Teodora Rygiera, do dzisiaj najważniejsze miejsce spotkań nie tylko młodzieży wycieczkowej. W poniedziałek przed południem odbył się pochód narodowy na Wawel „dla złożenia trzech wieńców srebrnych na sarkofagu poety”. Wieczorem wybranych szczęśliwców zaproszono na „Uro-

⁶ Zob. *Rok Mickiewiczowski*, wstęp A. Krechowicki, cz. 2, Lwów 1899 (oprac. A. Bieńkowski).

czyste przedstawienie ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza” (jak głosił afisz). Na gości czekało w Teatrze Miejskim (dzisiaj im. Słowackiego) widowisko złożone z sześciu części. Pierwsze sekwencje miały charakter muzyczny (między innymi został wykonany uroczysty marsz *Oda do młodości* Władysława Żeleńskiego). Dalej przedstawiono dwie niesłychanie odważne sekwencje z trzeciej części *Dziadów*. Najświetniejsi artyści sceny krakowskiej zagrali bodaj w całości *Więzienie*, scenę 1 i 2 arcydramatu. Partię Jana Sobolewskiego mówił Gustaw-Konrad, z późniejszej prapremiery w wersji Wyspiańskiego – Andrzej Mielewski. Konrada (z całą Wielką improwizacją) kreował Józef Śliwicki, aktor o „niezwykle pięknym głosie”, jak zaświadcza Rulikowski, daleki protoplasta Gogolewskiego. W sekwencji *U Senatora* Nowosilcowa zagrał Kotarbiński, Rolissonową – Zapolska (!), a Księdza Piotra – Solski. Całość miała charakter raczej deklamacyjny niż sceniczny. Na pewno radykalnie wolnościowy.

Epilog Rydla i *Apoteoza* Wyspiańskiego stanowiły piątą i szóstą część tego wieczoru. Kuzynka Rydla, Aleksandra Czechówna, pisała w swoim pamiętniku, że ten zredagował „do spółki ze swym przyjacielem malarzem Wyspiańskim *Epilog*, który był grany w teatrze”⁷. Obaj jeszcze nie zdążyli wówczas opublikować swoich najważniejszych tekstów. Wyspiański dopiero w listopadzie wprowadzi na scenę krakowską swoją *Warszawiankę*. Rydel mniej więcej za pół roku wygra Konkurs na Dramat im. Paderewskiego swoim *Zaczarowanym kołem*. Tymczasem można ich uznać za autorów „na dorobku”. Ostatecznie, po latach, *Epilog na cześć Mickiewicza* można znaleźć zarówno w dziełach dramatycznych Rydla, jak i w *Dziłach zebranych* Wyspiańskiego. To znak, że teksty te (epilog pisany i alegoria zaaranżowana plastycznie) należy traktować jako ich wspólne dzieło. A poza tym *Apoteoza* Wyspiańskiego najściślej wynika z *Epilogu* Rydla, którego jest ramieniem i ukoronowaniem.

W króciutkim *Epilogu* („na osiem stroniczek”) do wawelskiego grobu Mickiewicza, grobu zainscenizowanego – oczywiście – w teatrze, przychodzą osoby „wszelkiego stanu i wieku”, a specjalnie: Nauczyciel, Jegomość w surducie oraz Stary Litwin (tylko ci się odzywają)⁸. Kiedy sekwencja „odwiedzin” się kończy i Mickiewicz w grobowcu zostaje sam, przychodzą doń dwie postacie alegoryczne: Anioł Grobu i Dusza Narodu. To one stoczą w *Epilogu* bój o Mickiewicza. Anioł Grobu, ubrany w białą szatę, z ogromnymi skrzydłami, stoi na straży śmiertelnych prochów wieszczca. Chce dla Mickiewicza (przynajmniej po jego śmierci) spokoju. Dusza Narodu jest, rzecz jasna, antagonistą Anioła Grobu. Przyodziana w białe powłóczyste szaty, z żałobną opaską na czole, nie może nawet patrzeć na te wszystkie sarkofagi wawelskie pełne „cichej powagi”. Ona nie potrafi żyć wielkością dawną. Przychodzi do Mickiewicza, urodzonego

⁷ Cyt. za: J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968, s. 147.

⁸ S. Wyspiański, *Inscenizacje*, w: *Dziła zebrane*, t. 12, Kraków 1961.

w niewoli i okutego w powiciu (widać, że Dusza Narodu czytała *Pana Tadeusza*), aby się mu poskarżyć z bólu i ponizenia narodu, którego jest przecież duszą. Anioł Grobu broni Mickiewicza przed skargą sierocej Duszy Narodu, wyposażonej w dogasający kaganiec. Argumentuje swą postawę stróża spokoju grobu tym, że jego mieszkaniec tak wiele dla narodu za życia wycierpiał, że miłość do narodu położył przed wszystkie inne miłości. Anioł Grobu ufa, że może kiedyś „wstanie zorza”. Tymczasem w kagańcu Duszy Narodu zaczyna brakować oliwy. Polsce grozi wieczna ciemność, skoro jej uosobiona dusza błąka się po nocy, której nie potrafi rozjaśnić żadnym światłem. Anioł Grobu po trzykroć (z groźnie wyciągniętą ręką) przeklina tych, którzy wątpią w przyszłość, załamują ręce w rozpacz i cofają się przed służbą Ojczyźnie. Z kolei Dusza Narodu po trzykroć (strwożona, obejmując sarkofag) błogosławi tych, którzy mimo ciemności wierzą, rozpacz uśmierzają i Ojczyźnie służą na swoją miarę. Na szczęście Anioł Grobu zostaje postawą i argumentami Duszy Narodu przekonany i rozbrojony. Dobrowolnie, sam z siebie, oddaje lampę, po to, aby ta – niesiona wysoko przez Duszę Narodu rozpraszała mrok stuleci. Ostatecznie z sarkofagu Mickiewicza powiało światłem i życiem, a nie śmiercią i mrokiem. Zupełnie inaczej niż w *Wyzwoleniu*.

Dopiero teraz można było przystąpić do apoteozy. Najczęściej przybierała ona wówczas w teatrze formę żywych obrazów, ułożonych z rozpoznawalnych już na pierwszy rzut oka postaci literackich, na przykład postaci ożywionych i zmartwychpowstałych z kart *Grażyny*, *Konrada Wallenroda* czy (głównie) *Pana Tadeusza*. Nawiasem mówiąc, również krakowski pomnik Wyspiańskiego, dłuta Mariana Koniecznego, ostatecznie postawiony przed Muzeum Narodowym (a nie po drugiej stronie Sukiennic, plecami do pomnika Mickiewicza, jak początkowo planowano), ma charakter apoteozy konwencjonalnej. Postacie z dramatów autora *Akropolis* tworzą tutaj cokół, wynosząc na pomnik sylwetę Wyspiańskiego. Pilny czytelnik jego dramatów z łatwością odnajdzie w tym korowodzie Wiarusa z *Warszawianki*, Pallas Atenę z *Nocy listopadowej*, a przede wszystkim postacie z *Wesela*: Chochoła, Żyda, Stańczyka, Jaśka, a nawet Isię.

Apoteoza Wyspiańskiego zaaranżowana na stulecie urodzin Mickiewicza miała zupełnie inny, bez reszty oryginalny charakter. Zamiast pochodów postaci z utworów Mickiewicza, Wyspiański wymyślił bowiem pochod kwiatów. Kiedy Dusza Narodu, grana rewelacyjnie przez Wandę Siemaszkową (niebawem Pannę Młodą w *Weselu*), z wysoko podniesionym światłem postępowała w finale ku proscenium, rozpoczynała się przedziwna feeria kwiatów. To kwiaty polskie składały hołd Mickiewiczowi na stulecie jego urodzin. Mistyczne kwiaty stylizowane – jak zanotował po latach olśniony Teofil Trzeciński, młodziutki świadek tego pochodu. Najprzód ukazały się z prawej strony olbrzymie gałęzie purpurowych róż, sięgające aż po górny fryz, sunące ku środkowi sceny, „jakby szły w ślad za postacią Duszy Narodu”. Za moment, z lewej strony, pokazały się

ściany róż białych i bladożółtych. Z góry zaś zaczęły spadać ogniste kwiaty nasturcji; z dołu – sunęły pędy liliowych i białawych irysów. Prawdziwa burza kwiatów: róż, nasturcji, lilii i irysów (ale chyba także złotych kłosów), skrapiana w finale „deszczem bławatków”. W środku tej prawdziwej burzy kwietnej, ledwo widoczny medalion Mickiewicza, podmieniony w ostatnim akordzie przez złocistą lutnię wznoszącą się ku górze, na tle seledynowego błękitu nieba i potężniejszej coraz mocniej muzyki harfowej, podjętej przez całą orkiestrę „w kilku triumfalnych taktach”. W sumie poruszająca i nieszablonowa apoteoza Mickiewicza i poezji w ogóle, zaaranżowana przez autora *Zielnika*, dla którego rozmaite osty, pawiki, chabry i fiołki były czymś więcej aniżeli tylko ornamentem kwiatowym. Niewątpliwie Mickiewicz zasłużył sobie na wszystkie możliwe odmiany róż, lilii i bławatków (dyrektor Pawlikowski kusił zresztą Wyspiańskiego, aby ten „nie krępował się wydatkami”)⁹.

3. Wkrótce Wyspiański napisał dramat z życia Mickiewicza. Jego *Legion* gotowy już był prawdopodobnie w listopadzie 1900 roku. Opowiadał o prawdziwych zdarzeniach z dziejów legionu rzymskiego, ostatecznie rozciągniętych u Wyspiańskiego na lata 1845-1848. Również dlatego, autor *Legionu* niejako „przy okazji” chciał raz jeszcze przypomnieć sprawę Matki Makryny Mieczysławskiej, dzisiaj wiemy, że uzurpatorki i fantastki, wtedy jednak jeszcze uznawanej za męczennicę z Litwy w bazylikańskim habicie. Mickiewicz podobno przez trzy godziny słuchał jej wstrząsających relacji (zmyślonych przecież!) o siedmioletnich prześladowaniach i nieludzkich okrucieństwach, jakich doznawały polskie zakonnice przymuszane do przejścia na prawosławie wszelkimi metodami (z torturami włącznie)¹⁰. Wcześniej Matkę Makrynę przyjął papież Grzegorz XVI. Był prawdziwie wzruszony jej opowiadaniem o katuszach wiernych córek Kościoła. Mickiewicz był wzruszony jeszcze bardziej, skoro – jak zapisał Krasieński w korespondencji do Delfiny Potockiej – padł po tej relacji Matce Makrynie do nóg, „płakał, szlochać zaczął okrutnie”, a nawet wyrzekł się Towiańskiego. Prawdopodobnie pod wpływem tej dramatycznej opowieści zdecydował się na spowiedź u księdza Jełowickiego, która trwała od dwóch do sześciu godzin (różnie mówią świadkowie).

Legion Wyspiański rozpoczął od audiencji Matki Makryny „na Watykanie” u Papieża, któremu Mieczysławska sceny katowania na pamięć przywołuje, dziwną piorunów siłą (siłą druzgocącego słowa relacji skłamanej, o czym Wyspiański wiedzieć także nie mógł)¹¹. Mickiewicz pojawia się w dramacie dopiero w scenie trzeciej (całość została podzielona na scen dwanaście). Od sceny

⁹ Zob. T e n ż e, *Kalendarz życia i twórczości (1898-1907)*, oprac. A. Doboszevska, w: t e n ż e, *Dziela zebrane*, t. 16, v. 3, Kraków 1995, s. 13-15.

¹⁰ Por. T. Łubieński, *M jak Mickiewicz*, Warszawa 1998, s. 236-256.

¹¹ S. Wyspiański, *Legion*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1989, BN.

szóstej, czyli po spowiedzi Mickiewicza, którą Wyspiański dyskretnie przeniósł „za kulisy”, *Legion* rozgrywa się już w roku 1848, w roku Wiosny Ludów. W prawdziwej biografii autora *Dziadów* był to czas tworzenia tak zwanego legionu włoskiego. 25 marca 1848 roku nowo wybrany papież, Pius IX, przyjął – na drugiej już audiencji – siedmioosobową delegację polską. To wtedy Mickiewicz miał, szarpiąc Papieża za ramię, wykrzyknąć mu prosto w twarz: „Wiedz, że Duch Boży jest w bluzach paryskich robotników” (Mickiewicz mówił blisko godzinę po francusku; Papież odpowiadał wieszczowi po włosku, co i raz prosząc, aby ten mówił nieco ciszej)¹². Ostatecznie Papież pobłogosławił srebrne krzyżyki dla legionistów (a nie biało-czerwony sztandar z orłem, o co zabiegali). 10 kwietnia czternastoosobowy (tak!) legion wyruszył z Rzymu (trasa marszruty miała prowadzić przez Florencję, Mediolan i Pragę do Krakowa). Mickiewicz szedł „po cywilnemu”. Legion dysponował głównie bronią ideologiczną, czyli *Składem zasad*, manifestem wolnościowym opracowanym przez Mickiewicza. Legion był zaledwie symbolicznym zaczątkiem prawdziwego wojska. Przetrwał ostatecznie 15 miesięcy; nigdy nie zebrał więcej niż dwustu ochotników (w sumie przewinęło się przez legion może pół tysiąca ludzi). Z tej liczby w walce zginęło 5 żołnierzy.

Wyspiański zrobił z tego dramat prawdziwie monumentalny, dla Leona Schillera będący nawet „alfą i omegą polskiej dramatyki monumentalnej”¹³. Dramat rozegrany kolejno w przestrzeniach: sali audiencyjnej Watykanu, rzymskich katakumb, Koloseum, klasztoru Świętej Trójcy, celi księdza Jełowickiego, w Kwirynale, w rzymskiej bazylice Świętego Piotra (a nawet w jej kopule), na Kapitolu, wreszcie na rumowiskach Forum Romanum i na „wielkich wodach”. Miał bodaj rację Adam Grzymała-Siedlecki, kiedy pisał, że *Legion* powstał na równi z powodu Rzymu i z powodu Mickiewicza. Mickiewicz jest tu wielki (na miarę Rzymu), ale już wcielona przezeń idea śmierci męczeńskiej, misterium krzyża i męczeństwa („Jak ty, idziem na krzyż i mękę”), niewiele ma wspólnego z wojną ludów „za wolność naszą i waszą”. Chór nazwie nawet Mickiewicza w scenie dwunastej prorokiem klęski. Na co Mickiewicz odpowiada:

Umarte! Śmierć was odrodzi!
Zapalam desek pokłady,
dopełnię dzieła zagłady¹⁴.

Wedle Wiktora Weintrauba Mickiewicz z *Legionu* Wyspiańskiego jest groźnym upiorem politycznego mistycyzmu, domagającym się ofiary z życia w imię bliżej nieokreślonego zmartwychpowstania. Tymczasem w ostatniej sekwencji

¹² Tamże, s. XXVI.

¹³ L. Schiller, *Teatr ogromny*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. 201n.

¹⁴ Wyspiański, *Legion*, s. 168.

dramatu Mickiewicz podpala wielką łódź, w której znaleźli się przykuci do wioseł kajdanami i łańcuchami legionieści („zespoleni, wzmocnieni wiarą”). To ich arka Noego. Mają zapomnieć ojca, matki i brata „dla sprawy”. Ich łódź płynie przez rzekę krwi, trupów, przez noc i otchłań. Ku Sławie (pisanej oczywiście dużą literą). Ma się ona narodzić ze śmierci ich ciał. Na płonącej w ostatnim obrazie *Legionu* łódź z żywymi jeszcze zakładnikami, niewolnikami „sprawy”, wstępuje wśród łun pożaru (jak zanotował Wyspiański w didaskaliach) Śmierć – Tanatos. Mickiewicz zaś najspokojniej w świecie wypowiada znaną formułę: „Zmartwychwstaniecie – młodzi!” W finale *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego zwyciężał Galilejczyk („Galilae, vicisti!”); w finale *Legionu* zwycięża Mickiewicz pod rękę ze śmiercią, podpalający łódź pełną ludzi, na której maszcie Matka Makryna wyhaftowała ikonę Chrystusowej twarzy.

Wcale nie należy się dziwić, że Tadeusz Pawlikowski, kiedy Wyspiański przeczytał mu swój dramat w grudniu 1900 roku, przestraszył się nie na żarty. Coś tam bąkał, że to wielkie i wspaniałe, ale niewykonalne („skąd wezmę tych gigantycznych aktorów?”)¹⁵. Z kolei Józef Kotarbiński zapytał Wyspiańskiego wprost o myśl przewodnią dramatu, na co ten odpowiedział, że „nie myśli o tym, jak pisze”¹⁶. *Legion* nigdy nie był grany za życia autora. Prapremierę przygotował dopiero Ludwik Solski w roku 1911 (sam też zagrał Mickiewicza; Matkę Makrynę grała Stanisława Wysocka). Prawdą jest jednak to, że *Legion* wciąż czeka na swojego reżysera.

4. Parę miesięcy po napisaniu *Legionu* Wyspiański przystąpił do inscenizacji *Dziadów*. 31 października 1901 roku, w wigilię Wszystkich Świętych, Teatr Miejski w Krakowie dał wreszcie prapremierowe przedstawienie *Dziadów* scalonego. Po rozmaitych, najczęściej kuriozalnych, inscenizacjach fragmentarycznych (na przykład w pierwszej inscenizacji czwartej części arcydramatu, odegranej w Kamieńcu Podolskim w roku 1832, Gustaw zmienił nawet nazwisko, został zapisany na afiszu jako... Nieznajomy) przyszedł czas na *Dziady* grane razem, nie osobno. Ostatecznie dyrektor Józef Kotarbiński zlecił pracę nad tekstem Mickiewicza właśnie Wyspiańskiemu, który chodził już w glorii autora *Wesela*, odegranego po raz pierwszy w marcu 1901 roku. Dość powiedzieć, że bodaj po czwartym przedstawieniu *Wesela* wręczono wzruszonemu autorowi wieniec z napisem „czterdzieści i cztery”. Kotarbiński widział więc na własne oczy, kogo publiczność krakowska uważa za „męża wolności” i następcę Mickiewicza. Tym bardziej, że sam miał niejakie kłopoty z tekstem „arcy-dzieła w ruchu”, żeby użyć świetnej formuły Majchrowskiego. Namawiany przez żonę – Lucynę oddaje tekst w ręce autora *Legionu*: „Wiesz, Józeczku, przychodzi mi

¹⁵ Por. S. Przybyszewski, *Exegi monumentum*, w: *Dzieła malarskie Wyspiańskiego*, Warszawa 1926, s. 16.

¹⁶ *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1970, s. 119.

myśl taka: proś Wyspiańskiego o skróty, on wtedy dostanie lanie (przepraszam za wyrażenie, ale muszę mówić, jak było), a przy tobie zostanie chwała, żeś *Dziady* wprowadził”¹⁷.

I rzeczywiście. Wyspiański dokonał bardzo radykalnych skrótów. Ostatecznie, z bólem serca, wykreślił aż 46 procent tekstu. Całość przedstawienia ujął w ramę wiejskiego cmentarza i mogiłek. zaproponował (i nie mogło być inaczej po *Legionie*) *Dziady* bez mesjanizmu. Rozpisane na siedem scen. Były to *Dziady* zainscenizowane z zamysłem popularyzatorskim, przy kategoriycznym sprzeciwie środowisk akademickich, które ostrzegały, że arcydzieła na scenie umierają. Wyspiański potraktował poemat jako opowieść o Mickiewiczu. Zmaterializował duchy, i to tak dalece, że nawet diabły *U Senatora* zagrane zostały przez lokajstwo. *Dziady* w wersji Wyspiańskiego były przede wszystkim przedstawieniem o cierpieniu, tyle że o cierpieniu tutaj, na ziemi. Wyspiański bowiem dość konsekwentnie zatarł ślady porównania „narodowej sprawy męczenników” z ofiarą Chrystusa. Wyrzucił na przykład tę sekwencję z przejmującej opowieści Sobolewskiego, gdzie ten zestawia śmierć Wasilewskiego (także w układzie obrazów) ze sceną ofiarowania, zaobserwowaną w pustej przestrzeni kościoła, gdzie właśnie odprawiana jest Msza święta. Wasilewski nie będzie więc w *Dziadach* Wyspiańskiego dziecinną ofiarą, „nie tak świętą ni wielką”, ale równie niewinną jak ofiara Chrystusa. Wyspiański bowiem, jak słusznie twierdzi Maria Prussak, odebrał sytuacji więźniów transcendencję, czy może tylko sankcję Chrystusową¹⁸. Sceny martyrologiczne w inscenizacji Wyspiańskiego były raczej rachunkiem między ludźmi, między ofiarą i katem, a nie między Bogiem i historią.

Wyspiański pociął także niemiłosiernie Wielką improwizację. Z 330 wierszy tej „pieśni tworzenia”, pieśni nieśmiertelnej, zostawił zaledwie 69 wierszy. Były to właściwie ułamki z Wielkiej improwizacji¹⁹. Wypadły na przykład wszystkie czasowniki zaczepne typu „milczysz” (u Mickiewicza Konrad aż sześć razy kwituje w ten sposób brak reakcji Boga na jego bluźniercze „śpiewanie”). Sam Wyspiański tłumaczył, że nie ma sensu powtarzać wiecznie „milczysz”, skoro i tak nikt nie odpowiada. Także wbrew sugestiom Mickiewicza w inscenizacji Wyspiańskiego oba Głosy zstępowały na scenę widomie (w *Dziadach* są to tylko głosy „zza kulisy”, nie postaci). Wyspiański kazał im mówić pełny tekst, czyli dokładnie aż 28 wersów, bez najmniejszych skreśleń, zapewne z myślą o jak największej teatralizacji sekwencji monologicznej, w której samotność Konrada („Samotność – cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?”) raczej słabo była widoczna. Autor *Wesela* zabrał jeszcze dodatkowo Mickiewiczow-

¹⁷ L. Kotarbińska, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930, s. 223.

¹⁸ Zob. M. Prussak, „*Dziady*” bez mesjanizmu, w: t e j z e, „*Po ogniu szum wiatru cichego*”. *Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993.

¹⁹ Por. Z. Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998, s. 55-78.

skiemu Konradowi szaleństwo i pychę samozadowolenia; postawił na kompozycję uporządkowaną. Sprowadził rolę Konrada, którego grał Andrzej Mielewski, do roli Rejtana, który nie choruje – oczywiście – na żadną logoreę; nawet przeciwnie: jest powściągliwy i na swój sposób małomówny.

Jak omawiane tutaj *Dziady* Mickiewicza w inscenizacji Wyspiańskiego, a w reżyserii Walewskiego zostały odczytane i ocenione w roku 1901? (Afisze teatralne nie miały jeszcze wówczas w zwyczaju odnotowywać takich „drobiazgów”.) Narzekano na „katedralno-malarską” kompozycję całości, na redukcję warstwy filozoficzno-metafizycznej arcydramatu, na zbyt dosłowną materializację duchów. Były to raczej „sceny dramatyczne” z *Dziadów* aniżeli próba całości. Tretiak domagał się nawet rozdzielenia poszczególnych części arcydzieła²⁰. Koneczny traktował przeróbkę Wyspiańskiego z delikatnym przy-mrużeniem oka²¹. Leon Schiller zaś po latach napisał wprost, że *Dziady* Wyspiańskiego były skrótem mocno niedoskonałym, potraktowanym przede wszystkim jako wstęp czy wręcz prolog do jego *Wyzwolenia*²². Nie zmienia to jednak faktu, że tom Adama Mickiewicza *Dziady. Sceny dramatyczne. Tak jak były grane w Teatrze Krakowskim d. 31 Października 1901* stał się na lat trzydzieści matrycą inscenizacyjną dla polskiego teatru. Kanon inscenizacyjny Wyspiańskiego złamał dopiero Schiller, proponując teatr monumentalny z *Dziadów*.

5. *Wyzwolenie* jest w równym stopniu odpowiedzią Wyspiańskiego na recepcję *Wesela* i dialogiem z *Dziadami*. Przecież tak naprawdę nie mamy żadnych wątpliwości, skąd przychodzi Konrad, główny bohater *Wyzwolenia*:

Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła.
Błyskawic gradem
drży ziemia, z której pochodzę,
we krwi brodzę,
nazywam się Konradem²³.

Konrad przychodzi bowiem na karty *Wyzwolenia* z *Dziadów*. Wyspiański podejmuje biografię „bohatera Polaków” tam, gdzie pozostawił ją Mickiewicz. A Mickiewicz pozostawił Konrada „na rozdrożu”, prowadzonego na śledztwo przez dwóch żołnierzy, bodaj w kajdanach, nawet bez możliwości konfrontacji z Księdzem Piotrem. Kiedy bowiem wreszcie Konrad kojarzy swego wybawcę (w scenie egzorcyzmów był przecież opętany przez diabła i nie poznawał ludzi), ich rozmowę ostatecznie krótko ucina żandarm: „Nie wolno! Każdy w swoją

²⁰ Zob. „Czas” 1901, nr 252-255.

²¹ Zob. „Przegląd Polski” 1901, t. 142, z. 426, s. 530-569.

²² Zob. L. Schiller, *Droga przez teatr*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 339.

²³ Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 9.

drogę”. Po siedemdziesięciu latach Wyspiański przyzywa Konrada z tej dalekiej drogi, ubranego w czarny płaszcz, wciąż z kajdanami na rękach. Konrad Wyspiańskiego przybywa jednak do... teatru, a nie do więzienia. To na wielkiej scenie, która przed nim stoi otworem, z aktorami i robotnikami teatralnymi spróbuje Konrad zainscenizować przedstawienie zatytułowane *Polska współczesna*. Przedstawienie dużo ważniejsze dla polskiego dramatu (ale i dla myślenia o Polsce) aniżeli przysłowiowe *Dwa teatry* Szaniawskiego. U Wyspiańskiego bowiem konwencja „teatru w teatrze” pomieściła ostatecznie obrachunek autora *Wyzwolenia* z całą poezją i paradygmatem romantycznym. Jego Konrad rzeczywiście nie chce zejść ze sceny, również najdosłowniej, ponieważ to tutaj, w teatrze, który wyrasta oczywiście z założeń komedii dell'arte (*Polska współczesna* rodzi się przecież na oczach widzów, jest „na gorąco” improwizowana), będzie próbował dopracować się jakiejś syntezy myśli narodowej. Zaaranżowane przez Konrada przedstawienie można odczytywać jako powolne dochodzenie do prawdy. Bohater Wyspiańskiego gubi się w antynomiach. Stacza ze światem (ale i ze sobą) prawdziwą bitwę myślową. Walczy o wyzwolenie siebie, sztuki, narodu. Inscenizuje imponującą wizję poetycką, podbitą jednak „prawdziwymi” portretami postaci, których prototypy „chodziły po Krakowie”. Nawet niewtajemniczony czytelnik-spektator z łatwością rozpoznawał w postaciach: Prymasa – Puzynę, Prezesa – Tarnowskiego, Kaznodziei – Nowakowskiego, Samotnika – Lutosławskiego, w postaci Starego Aktora – Leona Stępowskiego (przyjaciela poety), a w postaci Reżysera – oczywiście reżysera zarówno *Wesela*, jak i *Wyzwolenia*, czyli Adolfa Walewskiego. Wyspiański przywołuje ich wszystkich na karty dramatu po to, aby w teatrze naród przedstawić; w teatrze świątyni sztuki, w teatrze, który swoim ogromem przypomina wszechświat, ale również w teatrze, który przypomina gazetę.

Konrad Wyspiańskiego nie jest już Konradem Mickiewicza: jest Konradem Wyspiańskiego, mającym w sobie coś z Prometeusza, Orestesa, Edypa i Hamleta. Konrad z *Wyzwolenia* zrywa wszystkim maski pozoru i kłamstwa. Wychodzi z założenia, że naród, jeżeli chce żyć, musi zniszczyć w sobie to, co martwe. Na przykład skrajne odmiany postaw mesjanistycznych. Konrad Wyspiańskiego, grany na scenie Teatru Miejskiego w roku 1903 przez tego samego Andrzeja Mielewskiego, pierwszego Gustawa-Konrada, staje do walki z legendą Mickiewicza, z jego mesjanistycznym stereotypem. Spotykają się, jakżeby inaczej, w katedrze na Wawelu. Konrad i Geniusz, ucharakteryzowany na przedstawieniu prapremierowym na Mickiewicza z pomnika Rygiera „z Rynku” (grał go Michał Tarasiewicz), toczą bój na śmierć i życie. Geniusz – Mickiewicz, także jako genius loci wawelskiej katedry z prochami i pamiątkami przeszłości, do końca zachowuje postawę konserwatywną i nieprzejednaną. Pomyślany przez Wyspiańskiego jako namacalne widmo Mickiewicza, które wstało z własnego grobu (w *Epilogu* to widmo milczało, reprezentowane jedynie przez Anioła Grobu), ostatecznie zostało przez Konrada, uzbrojonego w płonąca

pochoďnię, stracone na powrót do wawelskiej krypty, ze strasliwym przekleń-
stwem: „Poezjo, precz!!!! Jesteś tyranem!!”²⁴.

Wcześniej Konrad nazwie Geniusza-Mickiewicza harpią, cieniem przesz-
łości i tyranem naszych serc. Również dlatego, że głosił on poezję grobów, że
chciał prowadzić do wyzwolenia przez śmierć, jako wyznawca ortodoksyjnego
mesjanizmu, sportretowany już w ten sposób w *Legionie*. Konrad podejmuje
w *Wyzwoleniu* walkę z Geniusem o świadomość narodową. On bowiem chce
Polski z krwi i kości. Jest z ducha Nietzschego w tym sensie, że głosi wolę mocy.
Tymczasem Geniusz przekonuje, że to śmierć cuda działa, że lepszy świat
osiąga się „przez mękę kaźni”. Konrad Wyspiańskiego nie wpuszcza Polaków
do podziemnego sklepu Geniusza, nie daje się zwieść jego wieszczcej mowie.
Ten pomnikowy Geniusz, jako alegoria poezji mistycznej (umarło, co ma żyć),
jako symbol martwej tradycji, musi być obalony, a w najlepszym wypadku
zamknięty na powrót w grobie. Z takiego wyobrażenia Mickiewicza nie pro-
mieniuje już żadne światło; raczej mróz. Na dobrą sprawę mógłby się on równie
dobrze nazywać Śmierć, skoro głosi poezję śmierci. Chór Wyspiańskiego prze-
gania Geniusza guślarskim zaklęciem z *Dziadów* Mickiewicza:

A kto prośby nie posłucha –
w Imię Ojca, Syna, Ducha:
czy widzisz pański krzyż?
Śmierć niosłeś w twym napoju,
zostawże nas w pokoju!
A kysz, a kysz, a kysz!²⁵

Inaczej niż Anioł Grobu i Dusza Narodu w *Epilogu*, Konrad nie dogaduje
się z Geniusem, który wydaje się jego antynomią. Konrad Wyspiańskiego jest
bowiem po prostu antagonistą Mickiewicza, z którym autor *Wyzwolenia* toczy
spór o rząd dusz. Stanisław Przybyszewski zdecydowanie nie miał racji pisząc
o Wyspiańskim, że „Mickiewicz był mu Bogiem”²⁶. Chciałoby się powiedzieć,
że raczej wielkim zadaniem i wyzwaniem. Także wówczas, gdy przyjdzie nam
porównać dwie Improwizacje, dużą z *Dziadów* i małą z *Wyzwolenia*. U Mickle-
wicza jest to potężna pieśń tworzenia, zenit pychy i kreacji słowa, próba dźwig-
nięcia całego narodu (próba Samsona). U Wyspiańskiego jest to niemal pio-
senka pastuszka, skromna i bezpretensjonalna:

Chcę, żeby w letni dzień,
w upalny letni dzień
przede mną zżęto żytni łąn,
dzwoniących sierpów słyszeć szmer
i świerszczów szept, i szum,
i żeby w oczach mych

²⁴ Tamże, s. 171.

²⁵ Tamże.

²⁶ Zob. Przybyszewski, *Exegi monumentum*.

koszono kąkol w snopie zbóż.
Chcę widzieć, słyszeć w skwarny dzień
czas kośby dobrych ziół i złych
i jak od pługów zżętych pól
ptactwo się podnosi na żer²⁷.

Prawda, że proste?

²⁷ Tekst mówiony przez Konrada w dyskusji z Maską 19, w: Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 134.