

IRENA SŁAWIŃSKA

## ZNAKI PRZESTRZENI TEATRALNEJ W KRAKUSIE NORWIDA

Wielokrotnie już zwracano uwagę na szczególny związek teatru Wypiańskiego z Krakowem, zwłaszcza z Wawelem i Wisłą. Wisłę i Wawel uznano nawet za głównych bohaterów wielu dzieł teatralnych poety. Badano, jak się oplatają postaci, zdarzenia, słowa wokół miejsca, które ma taką moc inspiracji.

W stosunku do *Krakusa* formuła taka nie padła wprawdzie — implikuje ją jednak koncepcja inscenizatorska Mieczysława Limanowskiego, przedstawiona przez niego w 1914 r. Za główny problem teatralny *Krakusa* uważa bowiem Limanowski rozwiązanie alternacji (i współistnienia) trzech miejsc scenicznych: Karpat, Wawelu i Błoń krakowskich. Teatr jednoscenyowy, powszechny, przecież zarówno w czasach Norwida jak Limanowskiego, zatrze i pogwałci zasadę strukturalną *Krakusa*. Toteż Limanowski uzasadnia, że tylko scena symultaniczna, scena misteriów średnio-wiecznych, odpowiada koncepcji przestrzennej utworu. Po zniszczeniu takiej sceny przez Renesans

[...] zanim nowy teatr wstanie, musi się na taki teatr odpowiednio przerabiać dzisiejszy cyrk. Tu jest też droga jedyna dla inscenizacji Norwidowego *Krakusa*: dzieła sztuki, w którym fantazja polska znalazła plastycznie ujętą dramatyzację. W cyrku misterium Norwidowe może stworzyć jedną jedyną a bogato rozgałęzioną odsłonę i nie potrzebuje być jak w teatrze szeregiem kolejno po sobie następujących żywych obrazów, przerywanych brutalnie kurtyną<sup>1</sup>.

Młodopolska jeszcze interpretacja Limanowskiego kieruje refleksję badawczą ku pytaniom o istotną strukturę przestrzeni teatralnej *Krakusa*, jak też o znaki teatralne, które tę przestrzeń prezentują. Analiza tych znaków nie doprowadzi z pewnością ani do ustalenia jednego modelu, ani do odpowiedzi na pytanie: na jaki to instrument teatralny partytura? Czy istotnie na arenę cyrkową — jak chce Limanowski? Szkic ten takich zadań sobie nie stawia. Głębsze wniknięcie w same znaki teatralne prze-

---

<sup>1</sup> M. Limanowski, „*Krakus*” Norwida na arenie cyrkowej, „*Kłosa*”, 1914, nr 2 (z 15 I), s. 15.

strzeni, próba odczytania ich konotacji, mogą się okazać pożyteczne i przygotować drogę do dalszych uogólnień.

Przestrzeń ma na pewno w *Krakusie* ogromną rolę i na pewno kształtowana jest bardzo świadomie. Na wstępie pewne przypomnienie terminologiczne, dotyczące relacji dwóch pojęć: przestrzeń sceniczna i przestrzeń teatralna. Propozycja terminologiczna, wprowadzona przez Souriau<sup>2</sup>, odróżnia przestrzeń wizualnie przedstawioną, w której poruszają się postaci, miejsce intrygi (to przestrzeń sceniczna) — od przestrzeni, przywołanej tylko w relacjach postaci lub inaczej sygnalizowanej, niewidocznej jednak dla widza, choć ważnej i „czynnej” w świecie teatralnym utworu. Dla *Krakusa* odróżnienie to okaże się bardzo istotne, jesteśmy bowiem świadkami nieustannego rozszerzania przestrzeni. Użyte przez samego poetę określniki gatunkowe: tragedia i misterium, informują o parabolicznym wymiarze zdarzeń i podnoszą wszystkie realia jakby do potęgi drugiej. Także i miejsce sceniczne.

Najogólniej można je określić jako „scenę otwartą”, nawiązując do rozróżnień wyeksplikowanych ostatnio przez V. Klotza<sup>3</sup>. Termin ten oznacza: wielką przestrzeń i przestrzeń otwartą ku innym przestrzeniom (poprzez drzwi, okna...). Dokonując przykładowych analiz na materiale dramatu romantycznego (głównie Buechnera), Klotz dostarcza nam tu bardzo przydatnych sformułowań, doskonale przystających do *Krakusa*.

Istotnie, *Krakus* operuje albo zupełnie otwartą przestrzenią (puszcza, rynek miasta, rozłogi...), albo miejscem wprawdzie zamkniętym (komnata, miejsce przed bramą zamkową, pustelnia), lecz komunikującym się poprzez otwór bramy, krużganki, otwarte drzwi z wolną, bezmierną dalą. Formą uobecnienia tej dali (*die Weite* według Klotza), włączenia jej w akcję, jest zazwyczaj tzw. relacja współczesna: ktoś stojący w drzwiach, przy oknie, w bramie donosi o zdarzeniach, rozgrywających się równocześnie z drugiej strony, a niewidocznych dla widza. Teatr romantyczny stosował często tę technikę powiększania przestrzeni scenicznej; nie jest to naturalnie wynalazek Norwida. Cała — kulminacyjna przecież! — scena zabicia smoka w ten sposób będzie przedstawiona: jako reportaż stojących najbliżej bramy ludzi.

Przestrzeń rozszerza się także przy pomocy innych zabiegów prócz wspomnianej przed chwilą relacji współczesnej: także dzięki świadomej monumentalizacji wszystkich miejsc scenicznych, zarówno zamkniętych jak i otwartych. Nawet sceny kameralne odbywają się nie w pokojach, lecz w „komnatach” zamkowych, co niewątpliwie wyznacza wielką izbę i stylizuje ją na dawność. Są to komnaty „łukiem kryte”. Ten łuk wystąpi także i w bramie („łukiem kryta”) jako sygnał romańskiego stylu, więc

<sup>2</sup> E. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris [b.w.].

<sup>3</sup> V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Muenchen 1969.

głównie w funkcji archaizującej i stylizatorskiej, a także — zapewne — ze względu na architektonikę sceny, dla przełamania jej sześciennego pułdka, dla przezwyciężenia „teatru kubicznego”. Wyjście ku szerszej, otwartej przestrzeni wyznaczone jest i tutaj wskazówką didaskaliów o krążgankach, przylegających do komnaty i widocznych przez okna. Pocię potrzebny jest ten plan głębny dla wprowadzenia chórów w tej scenie. Zresztą wieloplanową sceną operuje Norwid właściwie stale.

Można by się zastanawiać, czy nie wyłamują się z tej zasady monumentalizacji sceny w pustelni i w grocie szmaragdowej. Pustelnia jest związana ze starcem, grotta szmaragdowa jawi się, by użyczyć schronienia i osłony Krakusowi. W obu przypadkach to ich przestrzeń indywidualna, jakby „ośrodek ciszy” w bezmiernej puszczy, magiczne centrum. Obecność puszczy dokoła pustelni i grotty podtrzymuje monumentalizację świata teatralnego utworu mimo pozornie kameralnych rozwiązań scenicznych w tych dwóch epizodach. Poza tym ściany grotty szmaragdowej są „niewidome” (przezroczyście?), nie powstaje więc przestrzeń zamknięta.

Przestrzeń poszerzają też „hasła topograficzne”, takie jak Karpaty, Tatry, Wawel... Wyróżnić wśród nich można imiona własne, przed chwilą wymienione: przypada im w udziale skomplikowana i wieloraka funkcja semantyczna. Te nazwy są przede wszystkim znakami legendy narodowej.

W szczególny zakres konotacji wyposażone są formuły, ewokujące niewymierną, magiczną przestrzeń baśni: „za siódmą górą, siódmą rzeką”. Z baśni rodem jest też zakłętę, uzdrowicielskie źródło — z tej samej krainy, w której kwitnie złota jabłoń. Krąg skojarzeń folklorystycznych lokalizuje jednak tę krainę baśni — w Polsce, ściślej zaś: w ziemi krakowskiej.

Pośrednim wyznacznikiem wielkiej przestrzeni scenicznej stają się też sceny zbiorowe, operujące tłumem, oddziałami wojska, pochodami, korowodami. Wydaje się, że tego typu epizody, obecne przecież zarówno w *Wandzie* jak i w *Krakusie*, wymagają wielkiej sceny, ale ją równocześnie poszerzają. Tę samą funkcję pełnią wreszcie — bynajmniej nie zaskakujące w połowie XIX w. — epizody konne Krakusa, tak znamienne i zasadnicze dla utworu.

Mówiliśmy przed chwilą o różnych wizualnych i słownych sposobach powiększania przestrzeni teatralnej i scenicznej. W *Krakusie* zadanie to powierzył Norwid również czynnikom innej natury: znakom akustycznym. Tak właśnie, przez akustyczne sygnały, uobecnia się bliskość smoka (wycie), zarazem zaś zaznacza dystans. Cały szereg akustycznych efektów (rąbanie, bicie młotem) oznajmia śmierć smoka. Wszystkie te efekty przekazuje relacja patrzących ludzi, percypujemy więc je nie bezpośrednio, ale poprzez przeżycie postaci, co naturalnie nie tylko nie pozbawia ich sugestywnej siły, lecz przeciwnie, znacznie tę siłę intensyfikuje. Podobnie w przestrzeni relacjonowanej, nie zaś wizualnie przekaza-

nej, zrywają się wciąż nietoperze, karawany kruków, sowy — ptaki złowróźbne na służbie smoka. Te ciągłe wzloty i przeloty mają jednak niewątpliwym udział w powiększaniu przestrzeni — przede wszystkim w wer-tykalnym kierunku — jednocześnie zaś budują jej wymiar magiczny.

Jeszcze kilka aspektów przestrzeni teatralnej *Krakusa* warto tu wy-dobyć. Po pierwsze — związek postaci z naturą, z puszczą, górami, źródłem. Można by oczywiście odczytać tę relację w kontekście współ-czesnej nam krytyki antropologicznej czy też — jak zrobił to ongiś prof. Krzyżanowski<sup>4</sup> — w nawiązaniu do polskiego folkloru. Ważniejszy jest tu jednak kontekst epoki, kiedy to kontakt z dziką naturą ma tak szczególną funkcję. Funkcję tę komentuje też i Klotz we wspomnianej już książce: omawia tam „Kontakt mit der aktiven Natur”<sup>5</sup>. Postaci mu-szą się zmierzyć z „czynną naturą”, odpowiedzieć na jej wyzwanie, do-trzymać próby. W *Krakusie* obaj książęta poddani są „próbom puszczy”: Rakuz ucieka, boi się zostać na noc w lesie. zresztą chce wygrać wyścig z bratem, Krakus wyjdzie z tej próby zwycięsko, okaże szacunek i mi-łość drzewom i źródłu, dozna więc ich opieki. Wprowadzenie głosów przyrody to oczywiście zjawisko w teatrze romantycznym częste i wca-le nie dziwne: to po prostu teatralna realizacja romantycznej koncepcji Ducha Natury (*genius loci*), który przemawia do człowieka, koncepcja, którą określono później jako *pathetic fallacy*<sup>6</sup>. Źródło (tatrańskie) wy-mienia poeta wśród osób fantastycznych dramatu: odczytać je trzeba w kategoriach romantycznego geniusza miejsca, *genius loci*<sup>7</sup>.

Użyliśmy przed chwilą określenia: „zmierzyć się z przyrodą”. Zna-mienne, że właśnie taką formułę spotkamy w tekście Norwida. To Pus-telnik, nakazawszy książętom szukać czarodziejskiego źródła „za siódmą górą, za siódmą rzeką” — mówi:

Zmierzyłem ja ich tą siódmą skałą! [Sc. I]

Przestrzeń sceniczną kształtuje również wystrój sceny (przedmioty, rekwizyty), światło, a także postaci jako element plastyki scenicznej i ruchu. Wszystkim tym sprawom poświęca Norwid wiele uwagi w di-daskaliach i w tekście dialogów.

Najwcześniej, bo z okazji pierwszej inscenizacji w 1908 r., dostrze-zono funkcję światła w *Krakusie*<sup>8</sup>. Obszerniej opisała elementy Zofia

<sup>4</sup> J. Krzyżanowski, *Bajka ludowa w misteriach Norwida*, „Czas”, 1932, nr 265—266; przedr. w: *Paralele*, Warszawa 1935, s. 163—170.

<sup>5</sup> Klotz, op. cit., s. 131.

<sup>6</sup> *Pathetic fallacy* to termin Ruskina.

<sup>7</sup> Por. G. H. Hartman, *Romantic Poetry and the Genius Loci*, [W:] *The Disciplines of Criticism*, New Haven 1968, s. 289—313.

<sup>8</sup> Pisał o tym wówczas A. Grzymała-Siedlecki (*Teatr Norwida*, „Czas”, 1908, nr 129) oraz recenzenci, zwłaszcza rec. „Krytyki” („Krytyka”, 1903, t. 2, s. 113—115).

Szmydtowa w 1932 r.<sup>9</sup>, szczególnie efekty księżycowej poświaty i blasku w scenach nocnych, których jest tu przecież sporo. Zasygnalizowany został dynamizm zmiennych, migotliwych źródeł światła, jak również alternacja nieprzenikliwej nocy i nagłego triumfu ognia stosu. Notując te zjawiska, Szmydtowa powstrzymuje się od funkcjonalnej analizy — jedynie „błysk niebieski” królewskiego miecza wyjaśnia jako „aluzję do walki światła niebios z ciemnością piekieł”<sup>10</sup>.

Symboliczny sens światła w *Krakusie* nie ulega wątpliwości, zwłaszcza głębokie pokłady znaczeniowe ognia (stosu, kagańców), oczywiście już przed studiami Bachelarda i adeptów szkoły antropologicznej. Tym bardziej że jest to ogień ofiarny i obrzędowy, ogień stosu żałobnego, dwukrotnie tu obecny, znaczący w utworze jakby dwa etapy historii: śmierć Kraka i śmierć Krakusa. Ogień, który poświadcza zwycięstwo obu książąt-rycerzy (ojca i syna) i zapewnia im nieśmiertelność w legendzie narodowej.

W finalnej scenie utworu ogień jest jednak przede wszystkim znakiem sakralnym: istotnie znaczy klęskę mroku w wymiarze metafizycznym i moralnym.

Funkcyj światła szukać należy i w innym planie: ściśle teatralnym. Rzeźbi ono postaci, wyjmuje z cienia kształty i bryły (bryłę smoka, kopic Krakusa). Kilkakrotnie „luny wielkie” to „wbiegają przez okna na ściany komnaty”, to „oświecają tumulus Krakusa, ogniami obłożony”, oświetlają ogniem żywym, który wybucha i przygasa, rośnie i przycicha, migotliwy, zmienny, dynamiczny. Dynamizm płomienia, związany z ostatnimi scenami utworu, przyspiesza rytm wydarzeń, poprzednio zwolniony statyczną poświatą księżycową. Polisemia tej opozycji (statycznego i dynamicznego światła) wydaje się oczywista. Warto tu jeszcze przypomnieć o sztucznym świetle lampy („która mimo światła dziennego pali się”) w komnacie wawelskiej — pali się z woli Rakuza, a zapewne raczej wskutek jego znużenia bezsennością. To światło ma również i teatralne, i symboliczne znaczenie.

Utwór wypełniają zresztą blaski, błyski i lśnienia: trudno byłoby nawet o pełny ich rejestr, tak nasycającą całą „makrokosmos teatralny” dramatu, więc zarówno sceny przedstawione jak i wyczarowane słowem poetyckim. Lśnią „jasne włócznie”, miecze, tarcze, pancerze, źródło przychodzi lśnić — a efekt tego lśnienia wzmocniony jest jeszcze porównaniem:

<sup>9</sup> Z. Szmydtowa, *O misteriach Cypriana Norwida*, Warszawa 1932.

<sup>10</sup> Tamże, s. 123.

W miedziany kask  
 Księżycą blask  
 Nie tak upada niedbałe —  
 Jak wód mych nić  
 Perłowa — lśnić  
 Schodzi pomiędzy korale. [Sc. IV]

Nić sennych wizyj jest „nad światło szybka i migotliwa” (sc. IV), jele-  
 nie w wizji nocnej *Krakusa* liżą srebrne łąty księżycowego blasku na  
 grzbiecie.

Cały ten świat poetycki pełny jest srebra i złota: srebra księżycy  
 i baśniowego czy magicznego złota. Złote są tarcze, łańcuchy, podkowy,  
 złota harfa *Krakusa*, złote struny arfy w obrazie poetyckim skandynaw-  
 skiego wodza, złota jabłoń. Że złoto ma lśnić, rzucać blaski — że roz-  
 sypał je tu poeta tak szczerze także i dla teatralnych efektów, świad-  
 czą liczne wypowiedzi tekstu. Uszanowanie dla ludu „świeci jak łańcuch  
 złoty”, Krakus zbliżający się do jamy smoka „Harfę wstrząsł, jako kiedy  
 słońce gaśnie / Złocistsze bardziej, niż gdy za dnia świeci” (sc. IX). Złoto  
 staje się wspólnym z innymi motywami budulcem baśniowego wymiaru  
*Krakusa* — ma jednak na pewno również konotacje sakralne, związane  
 z ofiarą, która się tu dokonywa. Konotacje, które nasunęło Norwidowi  
 z pewnością malarstwo średniowieczne<sup>11</sup>.

Wreszcie — świat rzeczy, ogromnie ważny i równie wiele znaczący  
 w przestrzeni teatralnej *Krakusa*. Jego semantyka wywodzi się oczy-  
 wiście z romantycznej *episteme* i znajduje analogon w dramacie Buech-  
 nera czy Grabbeego. Obserwacje Klotza, poczynione na materiale tych  
 dramatów, przystają najzupełniej do Norwida. Niemiecki autor mówi np.  
 o brataniu się postaci z rzeczami, o tym, że zacierają się granice dwóch  
 światów (ludzi i rzeczy), gdyż kontury postaci „trennen sich nicht von  
 der Dingwelt”, ludzie zaś „bewegen sich in vielfaeltiger Wechselwirkung  
 mit den Dingen”<sup>12</sup>.

To „zbratanie się ze światem rzeczy” odróżnia *Krakusa* i Pustelnika,  
 „cichych bohaterów” — od obozu antagonistów, *Rakuza* i *Szołoma*, któ-  
 rzy są „rozbratnieni” zarówno z przyrodą, jak z ludźmi i rzeczami. *Kra-*  
*kus* zostaje związany przede wszystkim ze światem wegetatywnym,  
 z ziołami i drzewami leśnymi. Kluczem do tej asocjacji jest metaforyka  
 poetycka, która przeprowadza równanie: *Krakus* = zdeptane zioło. Cie-  
 kawie, że motyw zdeptanego zioła zjawia się również w *Wandzie*, więc  
 w odniesieniu do drugiej „cichej” bohaterki Norwida.

<sup>11</sup> Odnotowała też obecność złota w *Krakusie* Z. Szmydtowa, widząc w tym  
 cechę „ludowej fantazji” (op. cit., s. 126).

<sup>12</sup> Klotz, op. cit., s. 234—235.

Najdalsze konsekwencje teatralne ma przyjaźń Krakusa z Progiem. Wpisany przez samego poetę pomiędzy „osoby fantastyczne”, Próg wyczarowuje szmaragdową grotę, by udzielić Księciu schronienia, teatralnie więc staje się „kamieniem węgielnym” czarodziejskiego pałacu, ma moc stworzenia go. Mówi zresztą o tej mocy i wyjaśnia jej genezę. Próg jest tu osobą, ma więc jakiś kształt plastyczny, głos i znaczenie. Krakus nazywa go zamiennie głazem i kamieniem, sygnalizuje też jego ruch sceniczny („głaz wstał — i idzie”, „głaz widzę idzie w blasku księżycowym”, sc. II). Plastycznie Próg jest ciężką i surową bryłą, od której jednak Krakus doznaje więcej przyjaźni niż od brata. Ale ten sam leksem: próg, ma w świecie utworu także drugi symboliczny sens: jest to kres, granica ludzkich możliwości, za którą zaczyna się już władztwo Boga:

Rycerzu, wiedz.  
 Ześ przyszedł lec.  
 Gdzie ludzie progów nie kreślą,  
 Lecz ludziom Bóg  
 Zakłada próg —  
 Nie wszystko pełniąc, jak myślą. [Sc. IV]

Czy ten wyższy plan semantyczny jest dla scenicznego kształtu obojętny? Wydaje się, że — nie. Nie tylko dlatego, że metaforyczne znaczenia rzeźbią jednak cały makrokosmos teatralny, lecz i ze względu na inscenizatora oraz aktora, którzy muszą te znaczenia jakimiś środkami przekazać.

Zbratanie z rzeczami wyraża się teatralnie stałym przydziałem pewnych rekwizytów do postaci. Nie wiadomo, czy magiczne dziedzictwo Pustelnika (świeca, gęśl, zioła), wielokrotnie wymienione w tekście, ma być też wizualnie przedstawione. W każdym razie owe obrzędowe rekwizyty stanowią stałą więź między Starcem a Lilianem i są w świecie teatralnym utworu obecne.

Jeszcze więcej znaczy teatralne wyposażenie w rekwizyty obu braci, Rakuza i Krakusa. Indywidualnym rekwizytem Krakusa jest złota harfa, która zwycięży smoka (rekwizyt symboliczny w funkcji magicznej). Obaj bracia mają miecze, choć miecze te to sygnansy zupełnie różnych sygnatów. Miecz Krakusa to oręż w walce ze złem, ostatnie słowo, ostatni rym pieśni; zły miecz Rakuza staje się narzędziem krzywdy i zawiści: zabija nie smoka, ale zwycięskiego brata, pogromcę smoka.

Jakby nie dowierzając wymowie samych rzeczy, przydał im Norwid komentarz poetycki, i to podwójny: w pieśni Źródła i w słowach Runnika. Pieśń Źródła kończy się zapowiedzią, że rymem będzie „cios miecza” (sc. IV). Szłołom zaś, gdy łamie się jeszcze przed walką miecz Rakuza — wyjaśnia wróżebny sens tego trafu: nie zły miecz, ale „[...] i nny miecz, wtory, / Nie już ów pierwszy, znosić ma potwory” (sc.V ).

Jak teatralnie „nasemantyzować” te miecze? Jak je rozróżnić? To oczywiście problem dla inscenizatora i scenografa, przed którymi poeta stawia tak trudne zadanie.

Rakuz ukazuje się w pełnej zbroi, w pancerzu, w ostrogach, na koniu — Krakusowi przystoi raczej „przyłbica darni”, „gałąź modrzewiu i wieńce chmielowe”, mleko, miód i bursztyn — znaki cichego, wielkiego bytowania, łącznik między Krakusem i jego ludem. To zarazem obrzędowe dary ofiarne, które lud składa pośmiertnie swemu zbawcy. Znamienne, że pierwszy orszak żałobny (po śmierci starego Kraka w sc. VI) uczcił zmarłego władcę innymi darami: „Weź chleby, topór, pieniądze, /Konie twe, zbroje i sfory”. Wyliczone rekwizyty bardzo zwięzłe prezentują cały rycerski żywot Kraka — i zakreślają granice jego świata, granice, które przekroczy Krakus, jego syn.

Rekwizyty mają oczywiście i inne funkcje sceniczne prócz wspomnianych już relacji z przestrzenią teatralną i z postaciami. Uczestniczą w ruchu scenicznym i w dużym stopniu wyznaczają gestykę postaci. Zwłaszcza ruch w scenach „procesjonalnych” (orszak żałobny Kraka i potem Krakusa) zależy od niesionych darów, przed chwilą wymienionych. Dorzucić do nich trzeba i chorągwie zaznaczone w didaskaliach, i amfory ciskane na stos Krakusa. Rekwizyty te uczestniczą w „wielkich gestach”, gestach obrzędowych, przewidzianych liturgią pogrzebową, zapewne doskonale zrytmizowanych. Ciągący orszak żałobny przestaje być tłumem, bezładną masą ludzką: staje się chórem, który podlega prawu symetrii, rozdziału na dwa półchóry, ma też i swego chorego — Starca. Konwencję tę przedstawiono szczegółowiej na innym miejscu. *Krakusa* zamyka też obraz gestyczny („chóry [...] stoją z ramionami w ruchu”).

Sceny obrzędowe mają oczywiście wielki udział w konstruowaniu przestrzeni, w jej monumentalizacji; nasycają miejsce sceniczne liturgiczną powagą, tworząc zarazem kompozycje plastyczne — układy rzeźbiarskie.

O rzeźbiarskim widzeniu postaci w poezji Norwida wspominano już niejednokrotnie — widzenie to manifestuje się i w *Krakusie* w sposób zupełnie oczywisty. Ale formuła: „rzeźbiarskie widzenie”, niesie informację tak ogólnikową, że niewiele mówi o kształcie plastycznym postaci. Tekst *Krakusa* dostarcza jednak szczegółowszych wyjaśnień: zarówno didaskalia jak — przede wszystkim — metaforyka. We wszystkich kształtach trójwymiarowych (w postaciach, architekturze, rekwizytach, przystawkach) podkreśla Norwid nie linię i nie kolor, lecz bryłę — ciężką, masywną, z gruba ciosaną. W tym kierunku zmierza archaizacja ca-



łości: obejmuje ona zamek na Wawelu, mury, komnaty, ale również i bryłę smoka oraz grupy ludzkie.

Smok ukazuje się oczom patrzących „jak by moc zamieniona w bryłę” (sc. IX), „zataczający się wał” (sc. IX); zbity tłum ludzki wydaje się Szołomowi też jedną bryłą („W bryłę się jedną skupiły gromady”, sc. IX). Przybyli na pogrzeb Kraka ludzie w kapturach „Smętni jak grodu zwalonego cegły, / Stoją, na ciężkich oparci koszturach” (sc. V). Wielokrotnie mówi się też o głazach i o kamieniach. Leksyka ta wyznacza ten typ monumentalizującej archaizacji, który podejmie potem Wyspiański. Wydaje się, że architektonika utworu jest z kamienia (świat Rakuza — zamek) i z drzewa (świat Krakusa — puszcza).

Rzeźbiarskie widzenie obejmuje i samego Krakusa: warto jednak dodać, że to rzeźba romańska o uproszczonej, zmonumentalizowanej bryle. Zbierzmy relacje patrzących: (o Krakusie) „Posągom z głazu podobny wyrzniętym; / Fałd żaden na nim zmieszany ni krętym” (sc. IX), „posąg owy” (sc. IX), „Błady jak szkielet, w framudze kaptura” (sc. VI). „Framuga kaptura” podobnie jak „fałd” to znakomita manifestacja rzeźbiarskiego traktowania kostiumu.

I Rakuz jawi się jak posąg, ale posąg konny o zupełnie odmiennej sylwecie. Sceny konne należały do stałego repertuaru w teatrze romantycznym: wiemy o wielkiej arenie i bieżniach Cyrku Olimpijskiego w Paryżu, a zapewne podobne sceny musiał widzieć poeta w Circo Olimpico we Włoszech. Znamienne, że w obu misteriach konne postaci (Rytygier i Rakuz) mają konotacje negatywne: ewokują agresję, gwałt, bezwzględność. Przeciwstawia im Norwid „cichych bohaterów” — „zdeptane ziola”. Relację tę wolno uznać za stały model strukturalny tej grupy utworów.

Po szczegółowszych obserwacjach — czas już na refleksję ogólniejszą. Można by ją związać z teoriami Mircea Eliadego, zwłaszcza z książką *Le sacre et le profane*<sup>13</sup>. Eliade w rozdziale „Święty obszar i sakralizacja świata” odsyła jakby do Norwida: tak wiele jego spostrzeżeń przystaje do Norwidowego *Krakusa*, np. symbolika progu, wyeksponowana w *Krakusie*. Według Eliadego, „Próg, dzielący dwie przestrzenie, wskazuje zarazem na dystans między dwiema modyfikacjami istnienia — świecką i religijną”. „Próg, drzwi, w sposób bezwzględny i konkretny wskazują na przerwanie ciągłości przestrzennej; stąd ich znaczenie religijne, gdyż są one symbolami przejścia, a równocześnie przez nie przejście się w istocie dokonuje”<sup>14</sup>. Tak jest i w *Krakusie*: przyjazna akcep-

<sup>13</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1970.

<sup>14</sup> Tamże, s. 65.

tacja Progu sprawia, że Książę Krakus przekracza granicę — wchodzi w krainę mistycznych spełnień.

Do utworu przystaje również „symbolika środka”, stale zresztą w misteriach Norwidowych stosowana<sup>15</sup>. Znajduje to wyraz w zabudowie sceny, którą rozdziela wszędzie na dwie części jakiś ważny element architektoniczny: otwarta brama, okna, stos żałobny, kopiec. Przez środek też przechodzi niewidzialna oś, rozcinająca chór na dwa półchóry czy gromadę ludzką na dwie opozycyjne grupy. Zasada opozycyjnych ugrupowań rządzi przecież i światem Wandy (Słowianie — Germanie) i światem Krakusa (cisi bohaterowie *vs.* energumeni). Wydaje się, że o tej zasadzie konstrukcji decyduje tyleż konwencja teatralna, co i symbolika mityczna.

Jeśli dość powściągliwie interpretować wypada „symbolikę środka” w misteriach Norwida (mimo przytoczonych tu argumentów), o tyle bez wahań przyjąć trzeba motyw „góry kosmicznej” Eliadego, niewątpliwy klucz do interpretacji *Wandy* i *Krakusa*. W obu utworach mogiła Wandy i kopiec Krakusa przyjmują funkcję sakralną. Stają się znakiem teatralnym dokonanej i przyjętej ofiary, obiektywnym potwierdzeniem triumfu nad złem, triumfu kupionego za cenę tej ofiary; są także znakiem apoteozy historycznej dokonanej przez lud (naród). „Świętą górą” stanie się także Wawel po zabiciu smoka; odcięcie głowy węża ma oczywiście i jednoznaczne konotacje we wszystkich kulturach świata, zaś tradycja średniowiecza europejskiego jest pod tym względem szczególnie bogata. Norwid zresztą kieruje nas wyraźnie ku obrazowi Dziewicy, ścierającej głowę węża — więc ku znaczeniom religijnym.

Teza o sakralizacji przestrzeni w *Krakusie* wspiera się więc o liczne przesłanki. „Świętym miejscem” jest puszcza, królestwo ciszy i wewnętrznej dojrzenia; pustelnia — w której Starzec przekazuje swą mądrość uczniowi; grotka szmaragdowa, błonia z tumulusem Krakusa.

Wawel w pierwszych scenach jest miejscem splugawionym obecnością smoka — tę desakralizację trzeba naprawić, by przywrócić świętemu miejscu jego pierwotną czystość i dostojeństwo. Trzeba zabić smoka — ale także wypłenić złą wolę i gniew,

[...], który jest właśnie że owem  
Zapowietrzeniem po-jaszczurowem, [Sc. I]

Jako „przestrzeń sakralna” jawią się także góry (Karpaty, Tatry), gdzie bije życiodajne, zakłete źródło. Mistykę Tatr, poetycko rozwiniętą

<sup>15</sup> O symetrycznym grupowaniu postaci i ruchu scenicznego względem osi centralnej, jaką tworzy stos Wandy czy tumulus Krakusa, pisałam w 1960 r. (Por. I. Sławińska, *O teatrze Norwida*, „Zeszyty Naukowe KUL”, III (1960), nr 1).

potem przez poetów Młodej Polski po *Nietotę* Micińskiego — zainicjował późny romantyzm, ale mistyka ta mogła wyrosnąć u Norwida z inspiracji wcześniejszych i bardziej autentycznie ludowych.

Przypomnijmy wreszcie, jakie „znaki teatralne” tę przestrzeń budują. Przede wszystkim scena otwarta, „teatr sferyczny”, teatr powietrznych przestrzeni o horyzoncie zamkniętym „górami kosmiczną”; bryła romańskiej architektury i surowa, monumentalizująca rzeźba postaci; ogromnie wyeksponowana funkcja światła, rzeźbiarska, plastyczna i semantyczna zarazem; udział złotych rekwizytów, poprzednio już omówionych; obrzędowy ruch sceniczny i obrzędowa gestyka (składanie darów, oplakiwanie zmarłego). Oddzielnej analizy wymagałby jeszcze system znaków akustycznych (pieśni, głosy trąby, recytacje chórów, wycie smoka...), znaków, których udział w monumentalizacji i sakralizacji przestrzeni nie ulega wątpliwości. Za ledwie potrącono tu tylko o metaforykę poetycką *Krakusa*, zupełnie zaś pominięto funkcje wiersza. Do spraw tych warto jeszcze kiedyś wrócić.

*Krakusa* swego określał poeta wymiennie mianem tragedii i misterium; nie były to zresztą — w widzeniu Norwida — kategorie rozłączne, raczej przeciwne, fazy czy formy tej samej „dramy mistycznej”, która żywiła się obrzędem religijnym zarówno w starożytności jak i w średniowieczu europejskim. Misterium o *Krakusie* związał poeta świadomie z tradycją „mistycznych a dramatycznych legend” — *sacrum* ofiary, obrzędu i tajemnicy.