

Tadeusz Dąbrowski

Z najnowszych prac o Wyspiańskim

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 6/1/4, 129-138

1907

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ślnej ignorancyi naszej w kontr stając. Że rozległej wiedzy, bystrości analizy, piękności formy na takie cele śmiało użyć, to samo już na uznanie zasługiwa. Jak dotąd, prof. Tretiak, obok Spasowicza i Zdziechowskiego, u nas jedyny, co o literaturze rosyjskiej, bez celów ubocznych, politycznych czy społecznych, rozprawiać umie. Oby jego książka o Puszkynie, jeszcze niemal przemyciona pod etykietą Mickiewiczową, inne za sobą studia podobne, i bez takiej etykiety już pociągnęła — literatura rosyjska ze wszech miar może do tego prawo rościć. Niech tylko zawsze tak wymownego znachodzi tłumacza, tak wnikażącego w rzecz, tak samoistnego w poglądach, a nieuprzedzonego z góry. Mówić o rzeczach literatury śmiało a pięknie, to jeszcze nie propaganda wzajemności słowiańskiej, to spłacenie długu naszego dawnego, krzywdzącego nas samych.

A. Brückner.

Z najnowszych prac o Wyspiańskim.

A. Mazanowski: Stanisław Wyspiański. Charakterystyki literackie pisarzy polskich XVI. w. Złoczów, nakładem Zuckerkandla. 16^o str. 96. — **J. Sten:** St. Wyspiański: „Szkice krytyczne“. Lwów, 1906, str. 1—70. — **Ostap Ortwin:** Konstrukcja teatru Wyspiańskiego. „Krytyka“, 1906, I. str. 33—39, 216—223. — **Stanisław Lack:** Notatki i Uwagi. I. St. Wyspiańskiego „Lelewel“. Kraków, 1906. 8^o, str. 56. — **Tenże:** O malarskich dziełach St. Wyspiańskiego. — **Tenże:** Rozbiór dramatów Wyspiańskiego. — **K. Missona:** „Wesele“ St. Wyspiańskiego. Kołomyja, 1904. — **Tenże:** „Wyzwolenie“, Kołomyja, 1905. — **T. Jaworski:** Idea przewodnia w dramatach W-go: „Wesele“, „Wyzwolenie“, „Akropolis“. — **St. Brzozowski:** „Hamlet“ Wyspiańskiego.

Od ostatnich sprawozdań w „Pamiętniku“ sporo upłynęło czasu, wiele się zmieniło. Zastrzeżenia, z jakimi jeszcze p. Pini odnosił się do twórczości Wyspiańskiego, poszły w niepamięć. Wyspiański stał się znanym i uznanym, nawet przez Akad. Um., co prawda tylko jako malarz; zyskał katedrę w Akad. Sztuk pięknych. Ba nawet był czas kiedy żywiono ułudne nadzieje, że zostanie dyrektorem teatru miejskiego w Krakowie, stworzy nowy polski teatr. Prasa krakowska wrzała...

I twórczość dramatyczna Wyspiańskiego spotkała się z głębszym wnikiem. W ostatnich czasach poświęcono mu kilka prawdziwie pięknych studyów. A przyznać trzeba, rzecz to niełatwa mówić o pisarzu współczesnym i powiedzieć coś istotnie wartościowego. Tyle mamy przykładów! Jak każde bowiem zjawisko literackie,

traktować go trzeba równocześnie z dwu stron: jako indywidualność artystyczną w jej prawdziwej, nieodjemnej istotności i jako ogniwo w historycznym rozwoju życia i sztuki. Tu więc otworem stoi pole dla wszelkiego pokroju umysłów krytycznych.

Całość twórczości Wyspiańskiego obejmuje Antoniego Mazanowskiego: Stanisław Wyspiański. Rzecz drobna, popularna, przeznaczona dla młodzieży szkolnej, nie zasługiwałaby na szersze omówienie, gdyby nie to jej przeznaczenie właśnie. Trzeba zaś z góry oświadczyć, że to rzecz marna, że o Wyspiańskim nie może nikogo pouczyć, bo zresztą autor sam niegłębokie ma jego odczucie. Pozory naukowości, perspektywy dziejowej i t. d., które usiłuje nadać swemu przedstawieniu — naiwne. Arcybanalne np. co autor mówi o nastroju „uczucie młodej Polski dzisiejszej“ (str. 19). Sam układ pracy nie zawsze szczęśliwy; wogóle chronologicznie traktuje autor utwory Wyspiańskiego; gdzie od chronologicznego porządku odstępkuje, schodzi zupełnie na bezdroża, np. z „Achilleidą“, którą omawia wspólnie z dramatami „greckimi“ W-go („Protesilaosem“ i „Meleagrem“) — w ten bowiem sposób z góry wyklucza możliwość ewolucji autora w odstępie między wymienionymi dramatami a „Achilleidą“. Przytem zauważyć należy, że daty, kładzione przezeń przy utworach najwcześniejszych („Legendzie“, „Meleagrze“, „Warszawiance“), oznaczające czas koncepcji, a nie wydania, mogą nieświadomych mylić.

Autor traktuje również twórczość malarską W-go; szkoda tylko, że, korzystając z prac poprzedników, nie zapoznał się z bardzo ciekawem studjum p. St. Lacka „O malarskich dziełach W-go“ (Krytyka 1904. II. str. 162—176.). O Wyspiańskim-malarzu mówił zresztą także w znanem studjum Andrzej Niemojewski. P. M. zadowolił się streszczeniem (na 7—8 str.) tego, co powiedział przedtem Antoni Potocki, oczywiście zapomniawszy tylko wyciągnąć z zestawienia wnioski p. Potockiego. Na str. 9—12 omawia „Legendę“; nie dostrzega istoty różnicy I. i II. wyd. „Warszawiankę“ streszcza dość słabo. Zdaniem autora „na pytanie, co stanowi główny ton, duszę tej pieśni, trzeba odrzec, że uczucie miłości ojczyzny“ (str. 14). Zapewne, lecz gdzież dramat Maryi? Nie zapomina też zestawić Maryi z Rozą Wenedą (str. 20). Te ciągle reminiscencye p. Mazanowskiego! Dlaczego już nie z Kassandra? Czyż można bowiem brać poważnie słowa następujące: „możemy się domyśleć, że może Marya umyśliła pełnym zuchwałej brawury występem przeciw śmierci — Śmierć przewyciężyć. Czyż w podaniach i legendach nie ma ten pomysł pierwowzorów?“ (str. 17—18). A sąd ogólny o „Warszawiance“: „W. nie uczynił patryotyzmu prostolinijnym, lecz w młodych zespolił go z bajronizmem, u starych ze stoicyzmem“ (str. 19). Jakiż to jest patryotyzm prostolinijny? I gdzie pokazał p. M. patryotyzm połączony u starych ze stoicyzmem? A wreszcie to przeciwstawienie bajronizmu i stoicyzmu!

Przy „Meleagrze“ daje autor Wyspiańskiemu naukę moralną: „Nie można zaplonać ku dziecku własnemu taką nienawiścią, aby

w jednym oka mgnieniu pozbyć się piastowanego kilkadziesiąt lat przesądu i w lot skazać własne dziecię na śmierć" (str. 22). Nie zrozumiał także jego myślowego podkładu: nie podawać się dobrowolnie za narzędzie Losowi (jak czyni Altea, żałująca swego postępkę — po stracie bezzwrotnej). Czasami zabawia się autor w fanfaronadę, jak np. „Klątwa... wydaje mi się powtarzaną niezliczone razy w dziejach dramatu próbą przeniesienia na grunt rodzinny greckich motywów tragicznych" (str. 25). Po cóż to „wydaje mi się“, kiedy już p. Feldman w III. t. Piśmiennictwa (str. 130) napisał: „Klątwa — próba przeniesienia greckiej tragedii na naszą glebę“. W „Klątwie“ zdaniem autora „W. popełnił błąd“, ponieważ zapomniał, że ma miłować swego Stwórcę (str. 27). „Pocie zresztą w tragedii obok przesądów o ideę idzie; a ta opiera się na mylnej zasadzie“ — pisze dalej o „Klątwie“, lecz jaka jest właściwie ta idea, nie mówi wyraźnie. Nie rozumie zupełnie Achilleusa, Odysseusa i t. d. z „Achilleidy“; nie korzysta z artykułów o „Achilleidzie“ p. Lacka w „Nowem Słowie“ (za r. 1904 str. 69—72, 89—96, 117—120, 137—144 i 162—168), który utwór i postaci wybornie pojął i przedstawił. O „Lelwelu“ poza wzmianką o wydaniu na str. 34. kompletne milczenie. Ideą „Kazimierza Wielkiego“ ma być „że należy przyswoić żywy obce, ocucić senne, ożywić martwe i że to jest nieodwołalnym warunkiem odrodzenia“ (str. 38). Z „Wesela“ robi p. M. nową „Krótką rozprawę między dwiema osobami, Inteligencją i Ludem“, zarzuca brak reprezentacji nauczycielstwa, zaręcza, że duchowieństwo od wydania bulli „Berum novarum“ poprawiło się (41—2). „Złoty róg“ pojęty jako „czarodziejski instrument bratniej zgody i jedności między stanami“ (47). Wzmiankę o „Qui amant“, o malarskiej pracy Gospodarza nazywa p. M. niefortunną (51). Zapomina, że „Wesele“ możnaby uważać za odpowiedź na teorye Wł. Tetmajera, wyłożone w „Nocach letnich“ i we fragmentach „Piasta“ (zwrócono na to uwagę w artykule „Wł. T. jako poeta“, Głos narodu, 1901 nr. 171); że Zawisza, Hetman i t. d., są to postaci z dramatów K. Tetmajera, Rydla i t. p.; że wreszcie każdą osobę z „Wesela“ Krakowianin może palcem wskazać: dramat wyrósł wprost z rzeczywistości. Autor przyjmuje za pewne trylogię Stena: „Wesele“, „Wyzwolenie“, „Akropolis“. Najwyższy czas już na usunięcie tego rodzaju nonsensów, wałęsających się po pracach o Wyspiańskim od czasu studyum p. Feldmana. Albowiem po 1-e: tryady dostatecznie już do dziś zostały zbanalizowane; po 2-e, przez ujmowanie pewnej tylko liczby dzieł w schematy (jak w tym wypadku trójkowy) daje się dostateczny dowód nie ujmowania twórczości danego pisarza w całkowitym jej rozwoju. (Specjalnie co do trylogii p. Feldmana, wykażę to poniżej). Całkiem źle streszczona jest „Noc listopadowa“ (str. 81—2); autor pomija zupełnie pożegnanie Demetery z Korą, które należy właśnie do momentów najistotniejszych. Wreszcie przy ostatniem dziele o „Hamlecie“ wykazuje gruntowne nierozumienie sprawy ducha

i stosunku do niego inteligencji. Z charakterystyką ogólną W-go załatwia się po krótko i bardzo słabiuchno.

Przyczyłem całą tę litanię braków, naiwności, śmieszności umyślnie, gdyż z takiej oto pracy zapoznawać się mają z Wyspiańskim wychowankowie szkół naszych. Całe szczęście jeszcze, że p. M. nie zapragnął zgromić W-go tak, jak np. Przybyszewskiego, nazywanego „rzekomym prymasem“, który „pieczętuje obelgami“, „woła w obelżywym patosie“ słowa „Confiteor“ (str. 6). Takie wyrażenia, jak: „jałowe hasła „sztuki dla sztuki“ brzmiały w tem jutrznianem rozplomienieniu połysków słońca, jakby szyderyczy a idyotyczny śmiech tego arystarcha: he, he, he...“ — rozbrajają czytelnika, pamiętającego, że to przecież pisze p. Antoni Mazanowski o Stanisławie Przybyszewskim. Jednakże wciskać takie rzeczy w ręce młodzieży...

Jedną z najpiękniejszych, a zarazem najlepiej napisanych rzeczy o Wyspiańskim jest szkic Jana Stena w zbiorze „Szkiców krytycznych“. Autor, idąc torem, wytyczonym już dawniej przez St. Brzozowskiego, twierdzi, że „fragmenty życia nie są w dziełach W-go treścią nigdy, lecz jedynie materiałem“ (str. 5), z którego W. buduje świat swój własny. „Cała twórczość W-go z jej plastyką, z jej łatwością najtrudniejszych uzewnętrznień, z prostotą i ogromem linii psychicznych, z jej głębią słów i barwnością szat, to jedna wielka żądza bytu, jedno wielkie rozpowicie najtajniejszego własnego, wolnego istnienia“ (22). Zatem „chłodną bezmoralność twórczości W-go wspólną ma z przyrodą. Jest taka, bo jest również sama dla siebie — całym bytem. Wszystkie stosunki w niej są tylko wewnętrzne; być moralnym zaś — jest to patrzeć na zewnątrz“ (33). „Osia, która grupuje rozpierzchłe dramatów sceny, jest zawsze pewien stan uczuciowy, i te stany są jedyną koordynującą logiką jego dramatów“ (25). „Jest to niejako liryka wyższego rzędu, bo stworzona środkami, które same są już złożonemi, skomplikowanemi dziełami sztuki“ (26). Liryka ta działa przez swą senną obrazowość (53—4). W. działa nie treścią, zagadnieniami myślowemi; „u W-go każde słowo lub grupa nielicznych słów zachowuje swe elementarne znaczenie dźwiękowe i wyzwała pewne pierwotne nieokreślone wrażenie estetyczne“ (10—11). Stąd dążność do źródłowości języka (str. 13). Stąd też charakter elementarny składni W-go (14).

Na wszystko to zgoda, jeżeli p. Sten przyzna, że zajmuje się tylko stroną formalną twórczości W-go, że natomiast pomija jej stronę ideologiczną. Dla niego jednak zagadnienia myślowe w twórczości W-go wogóle nie istnieją. Stosunku W-go do świata, wyznaczenia roli własnej, jako siły czynnej kształtującej, sądu moralnego o sobie i życiu, nie rozumie zupełnie. Stąd pochodzą jedyne w swoim rodzaju kompromitacye, w studyum niniejszem napotykanne. Na dowód nieokreślonego wrażenia estetycznego, wywieranego u W-go przez słowo lub nieliczną grupę słów, przytacza p. Sten słowa Rapsoda z „Legionu“:

Powstaną, kiedyś powstaną
I będą nad nami drzeć.
Kiedyś godzinę wołaną
będziemy, będziemy mieć.
Powstaną nad nami, powstaną
w powietrzu będą drzeć
chorągwie — to będzie wczas rano,
nim liście zaczną drzeć;
to będzie, to będzie wczas rano,
zanim ptacy zaświergocą swój świt.
Cyt, cyt, cyt, cyt, cyt, cyt.

A przecież na te słowa właśnie krwawą satyrą jest „Wesele“, gdzie się przy końcu aktu trzeciego prawie w tej samej formie powtarzają. Podobnież dla p. Stena postać Harfiarki w I. akcie „Wyzwolenia“, „jest pięknym obrazem i pięknym wrażeniem — to dosyć“ (str. 44). Ależ właśnie walką na śmierć i życie z tą Harfiarką, śpiewającą wiecznie „nic“, z tymi nastrojami — jest „Wyzwolenie“. Kompromitacja chyba że bezprzykładna i charakterystyczna.

To zaś zmusza mię do paru słów, chwilowo odbiegających od przedmiotu. Błąka się dotychczas po głowach rozmaitych i pismach o Wyspiańskim bajka, jakoby „Wyzwolenie“ było walką z Mickiewiczem z „Legionu“. Jest to oczywiście niezrozumienie rzeczy: w „Legionie“ przecież tak samo, jak tu Konrad, walczy Mickiewicz z Rapsodem (jakkolwiek w łagodniejszej formie). Ten Rapsod występuje później (Iazarone! Iazarone!) w „Weselu“ w postaci Poety, Pana Młodego, Gospodarza, w „Wyzwoleniu“ zaś jako Geniusz. Ten sam Rapsod jest mowcą w „Kazimierzu Wielkim“. Z tymi nastrojami więc walczą bohaterowie we wszystkich tych utworach W-go: odwieczna walka. Taką bohaterską postacią, wołającą czynu, jest Kazimierz W. Taką walkę, czyn, podejmują bez względu na następstwa Mickiewicz i Konrad, a później Achilles, Bolesław Śmiały i t. d. I gdzież tu teza, antyteza i synteza, którą dostrzegł p. Feldman?

Tego wszystkiego nie rozumie p. Sten. Dlatego tak słabo wypada np. jego interpretacja „Wyzwolenia“. Dlatego nikogo nie przekona jego trylogia: „Wesele“, „Wyzwolenie“, „Akropolis“, pojmowana jako „tragedya Wawelu, tragedya rzeczy minionych“ (str. 57).

Zagadnienie, postawione przez p. Stena, podejmuje i snuje w dalszym ciągu Ostap Ortwin w artykule: „Konstrukcja teatru Wyspiańskiego“. (Krytyka 1906 I. 33—39, 216—223). Autor sądzi również, że „samą tylko konstrukcyjną zasadą swego stylu stają dramaty W-go w rzędzie utworów oderwanych od życia, odsuniętych z rzeczywistości w inną dziedzinę, w atmosferę złożoną z innych pierwiastków, w kręgi, gdzie rządzą odmiennie prawidła: zakłete czary Sztuki“. W dramatach tych obowiązuje jedyna prawda — prawda artystycznej logiki. Lecz „dla charakterystyki teatru W-go nie wystarczy stwierdzić, jak to dotąd czynili inni, że ma wyobrażnię ma-

larską, że grupuje sceniczne obrazy, a postacie dramatu układa w posągi. Ważniejszym jest tu i istotnym, jak, z natężenia wyrazu plastycznego wychodząc, w coraz mocniejszym jego stopniowaniu z przedmiotową koniecznością, musiał z naturalnym rozwojem swej artystycznej działalności wstąpić na deski sceniczne“. W myśl tego wykazuje autor, że, jak formy muzyczne były wprost rozpierane przez treść, której nie mogły ogarnąć, aż wreszcie muzyka połączyć się musiała ze słowem mówionem w dramat muzyczny, tak też rzeźba, czy obraz, doprowadzane do najwyższego stopnia natężenia ducha, bezustannie z więzów się wydzierającego, musiały zawieść artystę plastyka do teatru, dopełniając gestu, wyrazu twarzy, słowem, jako nowym środkiem ekspresyjnym i składając wspólnie nowy teatr: plastyczny. Na podstawie wywodów teoryopoznawczych dochodzi autor do wniosku, że „wrażliwości dramaturga działalność żywej istoty ludzkiej na ruchliwej powierzchni życia, całokształt reakowań jej na bodźce i podniety przedstawi się jako szereg luźnych, zmiennych, pozbawionych ciągłości, bezustannie przeobrażanych obrazów scenicznych, a nie jako nieprzerwany w pochodzie swym dyalektyczny proces, któregooby poszczególne ogniwa wiązały się w spójny i ścisły łańcuch. Wynikiem tego będzie zwarta i zbieżna kompozycja dramatyczna, wychodząca z jednego tylko z pomiędzy całego tego szeregu momentów i w nim zamknięta, albo znowu oparta na całkowitym szeregu równorzędnych takich, współmiernych momentów, które W. nazywa „scenami dramatycznymi“, a z których każdy dla siebie stanowi odrębną, samoistną, we właściwe sobie ramy oprawną, obrazową, sceniczną całość“ (str. 221).

Wywody nadzwyczaj ciekawe i ogromnie pouczające. Dla mnie jednak są one rozwiązaniem zagadnienia ze względu na p. Ortwiną; wskazują, jak się potrafił załatwić z nową, trapiącą go sprawą. Oto po wydaniu „scen dramatycznych“ „Achilleis“ stanął p. O. wobec nowego zjawiska bezradnie (Krytyka 1904 I. 107—115, 189—201). Przykładał do utworu miarę epiczną, dramatyczną, zrzędził, czynił wyrzuty W-mu. Teraz po dalszych etapach na tej samej drodze potrafił sobie wreszcie nową technikę dramatyczną wytłumaczyć. Wątpię jednak, aby technika ta wyłoniła się i u Wyspiańskiego drogą rozumowań teoryopoznawczych, a więc z pełnią samowiedzy teoryzującej. W przeciwnym zaś razie wywody całe tracą na wartości, gdyż wobec tych samych granic poznania był możliwy przecież dramat grecki i Szekspirowski, będący właśnie nieprzerwanym w pochodzie swym dyalektycznym procesem. Szukając tedy w innym zakresie genezy psychologicznej nowego dramatu W-go, podkreślić muszę zaznaczony już przez p. Stenę pierwiastek marzenia sennego, w dramatach tych występujący. To zdaniem mojem jest w kwestyi omawianej czynnikiem decydującym. Komentarz znakomity do twórczości dramatycznej W-go, zwłaszcza dramatów ostatnich, znajdziemy w książce Karola du Prela: „Psychologie der Lyrik“. Lipsk 1880, szczególnie w trzech pierwszych rozdziałach: I. Die unbewusste Produktion, II. Die dichte-

rische Phantasie im Traume, III. Die Traumphantasie in der Dichtkunst. Du Prel przytacza dowody na swoje spostrzeżenia z poezji Greifa najczęściej, daleko słabsze, niżby mógł znaleźć u W-go. Sądzę, że zbadanie twórczości W-go na podstawie psychologii snu doprowadziłoby do ciekawych ze wszech miar wyników. Wskazałoby np. że „Akropolis“ i „Noc listopadowa“ są tylko przeżyciem w śnie dziejów jednej nocy: Wielkiej Nocy i Nocy powstania narodowego, że zaś nie są zbudowane na żadnej osi myślowej (jakkolwiek podłoże ideowe może tam istnieć). Będzie to owocne nawet bez względu na zagadnienie, czy W. tworzył tak świadomie, czy nie, gdyż tuby właśnie było pole dla „produkcji bezwiednej“.

Żałować tylko przychodzi, że p. Ortwin pozwolił (przy końcu omawianego artykułu) spodziewać się dalszego ciągu o ideologii w twórczości W-go — jak dotychczas — napróżno.

Do zrozumienia twórczości W-go znakomicie przyczynić się mogą artykuły St. Lacka, zamieszczane od szeregu lat w „Nowem Słowie“ i (wyjątkowo) w „Krytyce“. Naturalnie, o ile same będą zrozumiane. A rzecz to nieco przytrudna. P. Lack dużo pisał o doktrynerach, tj. ludziach, którzy wszelkie fakty, życie, chcą przystosować do swoich myśli, „realizować idee“. Obok Przybyszewskiego, Irzykowskiego, Berenta, znalazł się tu także Mickiewicz z „Legionu“ (Nowe Słowo 1903. 161—7), Konrad z „Wyzwolenia“ (N. S. 1903. 93—6, 119—120, 142—144, tudzież 137—8 z powodu wystawienia na scenie). Sfera marzenia i sfera życia to dwie rzeczy całkiem różne. Marzyciel, chcący realizować, toczy się bezpamiętnie w przepaść. Marzyciel czyni — w swoim zakresie. Tworzy — poezję, dramat, realizuje idee w dziełach naukowych. P. Lack wydał osobno rozprawkę na ten temat właśnie o „Lelewelu“. (Notatki i uwagi pisane w latach 1900—1906 I. St. Wypiańskiego Lelewel i J. Słowackiego Samuel Zborowski. Str. 5—16). Konrad chce się wyzwalać, a przecież jest wolny; chce czynu, a przecież każde jego poruszenie się jest właśnie czynem — dziełem sztuki. Konrad zamknięty wiecznie w błędnym kole.

W przeciwieństwie do tego typu doktrynerów (tak, świat się przedstawia tu bardzo prosto, typowo, dualistycznie) wyróżnia p. Lack typ ludzi przytomnych, żyjących chwilą (słowa Monelli), niepamiętnych swego „wczoraj“ i swego „jutro“. Cali są wysileni w jednym kierunku, żyją całą osobistością. Taką jest Laodamia (N. S. 1903, 213—214) takim Bolesław Śmiały (N. S. 1903, 227—232, 258—264, 278—281). Tragedya Bolesława w tem właśnie, że nagle odzyskuje pamięć — przeszłości.

P. Lack jest jednak sam doktrynerem. Nie chce zrozumieć, że fakty są zawsze rozleglejsze od myśli, ujmującej je. Do utworu przychodzi ze swoją ukrytą myślą i szuka jej, naturalnie w tę lub ową stronę na łożu Prokrustowym wyciągając dzieło. Stąd artykuły jego składają się na organiczną całość, którąby można zatytułować: O wartościach życia współczesnego. Stąd p. Lack nigdy przy nowem dziele się nie uniesie, nie wybuchnie radością upojenia, zawsze zimny, przy-

tomny, myślący. Tu powód, że styl jego chłodny, odpychający, powikłany, jak sploty lianów. Lecz tu powód zarazem, dla którego przeczoła cały istotny dramat „Wyzwolenia“ i „Legionu“. A zresztą wywody w artykułach rzeczonych są czystą sofisteryą: pojęcie czynu jest u Wyspiańskiego treści odmiennej zupełnie, niż u p. Lacka. Zatem nieporozumie.

P. Lack, jako krytyk literacki, jest postacią nadzwyczaj interesującą. Pod względem pojęć, metody krytycznej, jest skrajnie krańcowy. Może być nawet poczytany za symbol ewolucji w pokoleniu obecnem: rozwiewania się prądu t. zw. Młodej Polski, skupiającego się niegdyś koło „Życia“. Jakie są kryteria oceny estetycznej, z czem przychodzić do dzieła? Żadne, najlepiej z niczem. Wyjawszy tylko zdolność myślenia. Zatracono wszelkie prawdy; chyba ich poszukiwać na nowo. Tymczasem zaś ograniczmy się do ruchu umysłowego. Ruch umysłowy — oto rzecz istotna; rezultaty, te może są najbanalniejsze. Zadaniem krytyka badać jeno dzieło, jego treść, środki ekspresyi, architektonikę. Krytyk przemienia się w komentatora.

Artykuł „O malarskich dziełach W-go“ wymieniłem już wyżej. Zdaniem autora „W. oddaje kształt rzeczy najdokładniej, oddaje go w zupełności, rzecz żyje samodzielnie“. „O wszystkich portretach W-go powiedzieć można: dodajcie im zdarzenie, a ono ich nie zmieni, ich charakter okaże się w niem całkowicie. Stąd w dramatach W-go niema wprost figur epizodycznych, każda jest charakterem całym. dramat jest galerią portretów, spojonych jedną sprawą i z tej jednej strony najbardziej uwydatniających się. Dajcie im więc zdarzenie zbiorowe, a objawi się ich charakter zbiorowy: jednostkowy nie zginie przeto“. To samo odnosi się do pejzażów: „te krajobrazy i wnętrza chat wiejskich, narysowane silną linią, mówią, jakby świadomość miały własną i czuły i pojmowały swoją istotę. Są to pejzaże dramatyczne, w których wszystkie moce przyrody zmagają się z sobą i walczą. Widać, że pejzaż, to teren, na którym dzieją się rzeczy tajemnicze, że ma zaklęty w sobie cały naród żywych postaci, które czekają chwili wskrzeszenia“. Zdania te określają właściwie także całą twórczość dramatyczną W-go. Dlatego później przy rozbiorze dramatów W-go, jak (w zmiankowanym wyżej) „Achilleis“, „Legenda“ (N. S. 1904, 282—7, 329—53, 379—84), „Akropolis“ (N. S. 1904, 231—40, 259—264), „Noc listopadowa“ (N. S. 1904, 366—75, 415—21, 461—70), powtarza ustawicznie swoją śpiewkę o różnicy między „Iliadą“, a „Achilleidą“, między dramatem W-go, a tragedją grecką, techniką dramatu historycznego dawniejszego, a dramatu W-go, sposobem odnoszenia się do legendy uczonych, a poety: postaci dramatu W-go wyrastają z swojej ziemi i z swoich czasów. Niepodobna podkreślić wszystkich trafnych momentów w wywodach autora, ani polemizować z błędnymi. Podnoszę np. uchwycenie walki Laokoonta, Marsyasa, Achilleisa, Ajasa, czcicieli Nocy, z Apollinem. Autor zestawia szczególnie ten z Nietzschego „Narodzinami tragedyi z ducha muzyki“. Sądzę, że prędzejby można zestawić z romantykami nie-

mieckimi. W „Akropolis“ obrazowi: Salvator-Apollo przypisuje myślowe znaczenie, ja widzę w tem tylko najodpowiedniejszy środek ekspresyi w obrazie zmartwychwstania Salvatora ze świtem Wielkiego Dnia. Podobnie przez długie rozważania i rozprawy zatracił autor istotny wątek „Nocy listopadowej“. Świadomi rzeczy jednak przy czytaniu na tem wszystkim się poznają, nieświadomi i tak nie rozumieją niczego.

Z artykułów i rozprawek, omawiających poszczególne utwory, wymienię jeszcze bardzo dobrze odczuty i napisany artykuł Ostapa Ortwina o „Wyzwoleniu“ (Krytyka 1903, I. 113—25). Mało pouczający jest W. Włodka: „Konrad z Wyzwolenia“. (Sprawozd. gimn. Buczac 1903/4). Równie nie wiele nowego i pouczającego przynoszą broszurki Kazimierza Missony: o „Weselu“. Kołomyja 1904 i o „Wyzwoleniu“. Kołomyja 1905. Autor alegoryzuje całe „Wesele“. Wystarczy przeczytać, co np. mówi o Racheli, idącej przez błoto po kolana od karczmy na wesele. Interpretacya symbolu Złotego Rogu — czary złotej (Geniusza) nader wątpliwej wartości: „nieprzerwaność tradycyi szlacheckiej; niesprawiedliwość, wyrządzona Polsce, jako państwu; Polska Chrystusem narodów i jej zmartwychwstanie w szacie szlacheckiej“. (Wyzw. 34—5). Mojem zdaniem Złoty Róg oznacza tylko złudę, mówienie: postaci „Wesela“ nie mogą się zdobyć na czyn własny (nie zasugerowany). Nie wiele również skorzysta czytelnik z pracy dra T. Jaworskiego: Idea przewodnia w dramatach W-go Wesele, Wyzwolenie, Akropolis. (Kuryer poznański 1904 nr. 272, 3, 4, 5, 6 i odb.) Autor ujmuje trzy te dramaty także w rodzaj trylogii. Za A. Potockim powtarza autor, że W. „uszanował wielką kulturę piastową wraz z jej poezją, sztuką i wiarą i widzi, że człowiek nowy, naradzający się w Polsce, w jej ludowej kulturze znajdzie ojczyznę swoją — prastarą a nieśmiertelnie młodą, niezwalczoną, pleniącą się najciudniejszemi wschodami“. Co składają na karb przekonań W-go, to wszystko są zdania, wygłaszane przez Gospodarza — Wł. Tetmajera. U W-go i panowie i lud tańczą, pogrążeni w śnie, czekając objawienia się hasła z zewnątrz.

„Hamlet“ W-go wzbudził zaciekawienie. Na uwagę zasługuje artykuł St. Lacka (N. S. 1905, 135—44, 162—8, 189—92), który go jednak nie zupełnie dobrze uchwycił (nie rozumie np. znaczenia Ducha i teatru, w myśl W-go, w „Hamlecie“) i szczególnie St. Brzozowskiego (Krytyka 1905, II. 60—69). Że jednak krytycy dla samych badań nad twórczością W-go nie wiele ze studyum tego skorzystali, świadczą artykuły o niedawno wydanej „Skałce“, najbardziej pouczające: St. Lacka (N. S. 15. XII. 1906) i Ostapa Ortwina (Krytyka 1907, I. 27—34 i 157—68). Myśl tu ta sama, jaką widzieliśmy już w „Meleagrze“; nie podawać się za narzędzie Losowi, nie być sędzią spraw niczyich. Hamlet zbrodniarzowi daje poznać tylko, że wie o jego zbrodni. Sędzią każdemu być ma własna dusza. Wyraża to Brzozowski słowami: „W. wierzy, że życiem tylko stwierdza się prawo do życia. Żyć trzeba prawdą, być sobą, sobie

się nie sprzeniewierzać, niczemu nie ustępować. Podstawą jest tu przekonanie, że człowiek jest głębszy od myśli własnej, a świat głębszy od człowieka. Czyniąc i żyjąc, człowiek głębiej w świat sięga, niż myślą przewidzieć i objąć jest wstanie. Czyn jest najgłębszą mądrością. Myśl rośnie przez zrozumienie czynu, lecz nigdy nie jest w stanie wyczerpać całej jego treści“. Pamiętamy, że wszystkie te zagadnienia były już poruszane w „Wyzwoleniu“, że częściowo można je odnaleźć we wszystkich dramatach W-go. W „Hamlecie“ zaś można znaleźć także bezmiar ważnych szczegółów dla zrozumienia techniki dramatu W-go. Dowodzi to jeszcze raz, jak jednolitą jest jego twórczość i jak nieusprawiedliwione jest rozbijanie jej na grupy.

Ujmując tedy szczegóły, rozsypane powyżej, przyznać się musimy ze smutkiem, że pomimo tak żywego zajęcia się W-im nie mamy dotychczas porządnego studium, całokształt jego twórczości obejmującego. Szczególniej strona myślowa czeka na omówienie, a to właśnie dla twórcy, dla którego każde dzieło jest sądem o sobie, najtragiczniejsze. Sądzę jednak, że w czasach dzisiejszych zaledwie jeden się znajdzie człowiek, który potrafi W-go z całym zrozumieniem oddać. Jest nim St. Brzozowski. W swoim artykule o „Hamlecie“ słusznie „unicestwił moralnie“ swoje dawniejsze „małoduszne“ studium. Prace jego jednak, jak np. o Staffie, Norwidzie, Wstęp do filozofii, poruszają mnóstwo zagadnień, występujących właśnie u W-go. Na razie więc można się przez nie dobijać do W-go.

Poza tem zaś nieporuszany jest zupełnie W. jako zagadnienie historyczne. Stosunek jego do romantyzmu polskiego, niemieckiego, do dramatu greckiego, Maeterlincka i t. d. wreszcie znaczenie twórczości jego dla literatury, to wszystko jeszcze — rzecz przyszłości.

Tadeusz Dąbrowski.

