

Stanisław Kotowicz

"Wyspiański, cechy i elementy jego twórczości", Adam Siedlecki Grzymała, Kraków, Warszawa 1909 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 14/1/4, 149-162

1916

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.

wych, a nawet — rzecz gdzieindziej niepraktykowana — cenzura napisów nagrobkowych. Szykany cenzury powodowały zastój w prasie peryodycznej, zabijały ruch wydawniczy, księgarstwo i czytelnictwo. Szczególnie poszukiwane były i tępione czasopisma i druki emigracyjne, które stanowiły istną zmorę cenzury, gdyż, mimo jej troskliwej czujności, dochodziły do Krakowa niewiadomo jakimi drogami, aby tam w sposób »zstrasający« szerzyć zakazane myśli i wyklęte hasła. »Ścigano« i niszczone zapamiętałe dzieła Lelewela i Mochneckiego, a lekturę IV. tomu Mickiewicza uważano za zbrodnię. Wiele kłopotu sprawił podobno cenzurze *Kordyan*. Według zapewnień autora (s. 70) istnieje w tej sprawie sekretna korespondencja między Senatem, Komitetem cenzury i Dyrekcją policyi. Wszelako wieści, które pojawiły się w grudniu 1831 r., że „po Krakowie obiega w manuskrypcie jakiś dramat przeciw Najjaśniejszemu Cesarzowi Wszech-Rosyi“ (s. 70) nie mogłyby — jak chce autor — odnosić się do *Kordyana*, skoro utwór ten powstał dopiero w ciągu roku 1833. Jest tu zatem jakieś nieporozumienie. (Zapewne omyłka w dacie?).

Rozdział, poświęcony cenzurze teatralnej, ograniczył autor, dla braku materiału, do kilku rysów ogólnikowych, podkreślając decydujący wpływ cenzury na dobór, tekst i wystawę sztuk scenicznych. Z pośród autorów polskich względami cenzury cieszył się jedynie Al. Fredro, z którym obchodzono się stosunkowo łagodnie.

Na stanowisku kierowników cenzury krakowskiej »odznaczyli się« zwłaszcza dwaj ultragorliwi asesorowie: Stan. Służewski i Konstanty Majeranowski. Pierwszy brał udział w powstaniu listopadowem, a potem, jako cenzor, z namiętnością, godną lepszej sprawy, zabijał i grzebał skwapliwie wszelkie pierwiastki wolności, o które walczyła rewolucya, — drugi, sam autor wielu sztuk teatralnych i redaktor wielu czasopism, zawzięcie szykanował prasę i prześladował teatr z taką pasją, że za jego działalności sztuki polskie wychodziły najgorzej (s. 81). — Obaj zaś uchodzili za obcych konfidentów, lub wprost za szpiegów. Żałować wypada, że autor nie omówił nieco dokładniej działalności cenzorskiej Majeranowskiego, skoro, jak wolno przypuszczać, rozporządzał materiałem wcale obfitym, a dla stosunków ówczesnych wielce charakterystycznym.

Rozprawka niniejsza, podająca znamienne przyczynki do dziejów kultury w wolnem mieście Krakowie, jest pracą ciekawą i zajmującą.

Lwów.

S. Vrtel.

Siedlecki Grzymała Adam. *Wyspiański*, cechy i elementy jego twórczości. Kraków, nakładem księgarni D. E. Friedleina. Warszawa — E. Wende i Spółka. Drukarnia Związkowa w Krakowie, 1909. 8-vo, str. VII+225.

W pracy o Wyspiańskim, jak można poznać z przedmowy, wychodzi autor z założenia, że i ta metoda krytyczna, która „pilniej pa-

trzy w dzieła danego twórcy“, i owa, która wpatruje się „w niego samego“, — powinny się wzajemnie uzupełniać. Jednakowoż sam autor książki, wbrew powyższemu zdaniu, ogranicza się do skromniejszego zakresu i stawia sobie za cel „wykazać rodzaj i istotę“ twórczego, usposobienia Wyspiańskiego t. j. poznać „cechy i elementy“ jego poezji, skład duchowy jego twórczości „rozłożyć niejako na pierwiastki“, na składniki najbardziej zasadnicze. Słowem, autor staje się podobny do chemika (gdyby taki mógł istnieć), który pragnie badać istotę pierwiastków, nie biorąc pod uwagę połączeń, jakie owe pierwiastki tworzą. Tu, jak się przekonamy, jest błąd metodyczny, interesującej zresztą skądinąd książki, błąd, który całą pracę bezpowrotnie spaczy. Okaże się dowodnie, że nie można „badać człowieka“, owo jego „twórcze usposobienie“, w oderwaniu od tych właśnie „książek“, które przecież w pierwszym rzędzie skupiają wszystkie elementy twórczości danego poety, Wyspiańskiego zaś w pierwszym rzędzie.

Przejdźmy do szczegółów. Pierwsze rozdziały książki są najlepiej i najgruntowniej opracowane i tworzą rodzaj wstępu do właściwego studium. Wpatruje się więc autor po kolei „w proces wrastania Krakowa w uczucia twórcze Wyspiańskiego“. Artysta polskości mógł w atmosferze Krakowa czerpać pełną dłońią ze skarbów, które kultura wieków w grodzie tym złożyła. Mógł użytkować szereg motywów krakowskiego podania ludowego, a wszystko razem złożyć w jedną artystyczną całość, tętniącą liryzmem Krakowa. Do takich reminiscencji i przeżyć należy n. p. mit o Krakusie i Wandzie, przetworzony w *Legendzie*, Wawel z jego królewską tradycją, z jego chwałą posągów. Ze źródeł życia krakowskiego rodzą się anachronizmy i t. p. „dziwactwa“ poety. Przy dźwięku krakowskiej muzyki wchodzi Kora do podziemia w *Nocy Listopadowej*; konik posejdonowy w *Achilleis* — to krakowski Lajkonik, pamiątka po napadzie Tatarów. Z Krakowem wreszcie związany jest kult Wyspiańskiego dla Matejki... Technika jasełek w *Weselu*, duch ludu krakowskiego, jego kolorowość, „melancholia jesiennych sadów“ z pod Krakowa, to inne, nie wszystkie zresztą, motywy i reminiscencje Krakowa i okolicy, wyciskające wybitne piętno na twórczości Wyspiańskiego. W tej „lirycznej atmosferze“ rozbrzmiewa ton uczuciowy poety, tu źródło jego religijnego kultu dla Bogarodzicy, promiennej, gwiazdoliciej, w łunach wschodzącego słońca.

Nie wchodząc w głębsze znaczenie tego wżycia się twórcy *Akropolis* w „treść Krakowa“, nie zdając sobie sprawy ze symbolu Krakowa—Wawelu—Akropolis, przechodzi autor do *źródeł dramatyczności* poezji Wyspiańskiego. Opierając się na dostępnym mu materiale listów Wyspiańskiego do przyjaciół, stara się przeprowadzić tezę, że „młody artysta szukał w Paryżu tego wszystkiego, co było dalszym ciągiem i dalszą skalą piękna krakowskiego“. W Paryżu „zmęźniał“ ostatecznie jego sentyment do Krakowa. Między malarzem a „rodzącym się“ poetą rozpoczyna się walka, która skończy się zwycięstwem teatru. Wyłoni się teoria „polskiej odrębności tragicpisarskiej“, teoria dramatu imaginacyjnego..., Mickiewiczowskich *Dziadów*. Poeta zachwyca się Haupt-

mannowską *Hannelą*, muzyka staje się dlań progiem wizyi. Przebija się to już w *Legendzie*. W wielu innych wypadkach „muzyczna troska wykonawcy może być całą troską aktora“.

„Atmosferą oddechu dramatycznego“ Wyspiańskiego była zawsze liryka „wspomnień“.. Określenie, że „rzecz dzieje się w N...“ odnosi się u Wyspiańskiego zawsze do tego miejsca, w którym dramat był po raz pierwszy „w umyśle poety poczęty“, czy to będzie śnieżny pejzaż Łazienek w *Nocy Listopadowej*, chociaż pamiętniki mówią o 30. listopada, że dnie były bezśnieżne, czy też będą to kulisy teatru krakowskiego w *Wyzwoleniu*.

Takiemu postawieniu kwestyi przez p. Siedleckiego nie możnaby bezwarunkowo nie przyznać słuszności, gdyby autor nie posunął się za daleko. Liryzm wspomnień osobistych poety, liryzm przeżyć, uważa on za jedyny „niejako“... realizm dramatów Wyspiańskiego, jedność wzruszenia twórczego, towarzyszącego powstaniu dzieła — za „jedyną wiążącą konsekwencję“ jego dramatów, za czwartą liryczną jedność twórcy *Akropolis*. Utwory dramatyczne Wyspiańskiego — powiada — nie zawsze dadzą się powiązać „w całość konsekwencji analitycznej“... Jego dramat imaginacyjny rozsądza nie tylko formy trzech jedności, lecz wytwarza nadto, jak n. p. w *Akropolis*, łańcuch dramatycznych scen, które wypływają jedynie z poszczególnych walorów uczuciowych, porywających słuchacza, czy czytelnika wbrew „prawom“ fizycznym, przepisom estetycznym, logicznym i t. p.

Na to nie można się zgodzić. Autor pomija fakt, że silne i wyraziste walory uczuciowe poety mogą i są bezwątpienia wynikiem konsekwencji dramatycznych wewnętrznych — samego poety. Węzły akcji takich dramatów Wyspiańskiego, jak *Akropolis*, krzyżują się, śmiem twierdzić, w duszy samego twórcy. Tam jest punkt ciężkości *teatru* Wyspiańskiego. To nie jest to samo, co jedynie t. zw. przez autora: „jedność wzruszenia“, związanego z lokalnymi, przypadkowymi momentami i okolicznościami, jak dobrze znane miejsce i t. p. Innemi słowy, nie rodzi się w duszy Wyspiańskiego wizya bez idei, która może nie być jeszcze obleczona w formę artystyczną, ale już takiej formy szuka, i właśnie w *wizyi* — ucieleśnia się... To zaś, co autor nazywa jednością wzruszenia, należałoby raczej nazwać jednością motywów dekoracyjnych, więc n. p. zima, noc listopadowa, a zatem — wbrew kronikom: śnieg... A jeśli nawet wchodzi tu w grę „liryka wspomnień“, nie decyduje ona o wizyi poety!

Po kolei zatrzymuje się S. nad kwestyą „uczuć narodowych“ w twórczości Wyspiańskiego, mierząc ich skalę zasadą „wszechobecnosci uczucia narodowego“ w poezyi twórcy *Wesela*... Wyspiański pragnie podnieść uczucia narodowe w swem pokoleniu na nowo do wyżyny uczuć religijnych. Tę oryginalną tezę rozwija a raczej uzasadnia autor, przechodząc niemal wszystkie dzieła poety. Z wyjątkiem może *Meleagra* niema utworu, na którym pierwiastek narodowy, owa „nuta polska“ nie wycisnęłaby swego piętna. Już w *Protesilaosie i Laodamii* wyraża się ten element niejako odruchowo w obrazie mistycznej łąki

pełnej „opalowych kłębow oparów“ i „złocistych kwiatuszków w bród“. W tęsknocie Odysa odczuć można nie grecką, ale raczej polską „melodyę tułactwa“, tęsknotę emigracji polskiej za rodzinnymi stronami... Polską jest wizya dziada-lirnika, Homera, który ma na piersiach „strzępy legiońskich rabatów“... Troja — to Polska, w osobie zaś Hektora staje przed nami „cały blask bohaterstwa polskiego“ tych, którzy się grobom ślubują. W *Akropolis* można się dosłuchać ech *Odprawy posłów greckich*, można odczuć węzeł... „jakby osobistej jakości“ — między poetą a Hektorem. Hektor jest pozagowy, a Polska powinna być, jak jeden mąż, Hektorowa. Oto źródło, z którego zrodzi się *Wesele*, będące według autora „sarkastyczną zemstą nad pokoleniem za to, że utraciło żądę legendy, żądę nadnormalności“. Poeta zamyka się przeto w dwój-warowni przeszłości i przyszłości, wyrzucając poza nawias rzeczywistość. Tego piękna wielkości i czynu szuka Wyspiański w kartach *Powstania narodu polskiego* Mochnackiego. To piękno utrwala następnie w scenach *Nocy listopadowej*, które, jak twierdzi, zawisłe są od Mochnackiego. Stanisław Potocki, Lelewel, lecz nie ten Lelewel „tradycyi“, znany z dramatu, lecz Lelewel z *Nocy listopadowej*, nakreśleni są, zdaniem autora, w duchu Mochnackiego.

W stopniu jednak bez porównania większym zwraca się myśl Wyspiańskiego ku postaci Mickiewicza. Wyspiański pragnie ukazać w Mickiewiczu — Chrystusa Polski. Rodzi się więc *Legion*... *Legion* daje nam Mickiewicza, na którym „cięży przyrost półwiekowej historii“... Zbankrutowały tymczasem ideały *Trybuny ludów*, więc owo bankructwo „wdraża się w psychikę Mickiewicza, jako jeden ze szczebli tragicznych pod postacią Mickiewicza-Brutusa. Mickiewicz-Brutus zabija w sobie dla wolności ludów ukochanie idei napoleońskiej, ów „sentyment napoleoński“ — i oto widzi Wolność tratującą swym rydwanem tłumy, wolność tyrana, „najsilniejszy stopień rozgoryczenia, jaki optymizmowi politycznemu umiała zgotować Europa drugiej połowy XIX w. Mickiewicza ujmuje Krasiński, którego nie zdumiewa tyraństwo wolności, ujmuje, aby mu pokazać Polskę, zmartwychwstałą w górnych sferach ideału. Powyższa scena *Legionu* jest, zdaniem krytyka, jedyną sceną w dramacie, w której może być mowa o walce Wyspiańskiego z romantyzmem i mesyanizmem. *Legion* mści się na mesyanizmie za karłowatość wieku XX. „Bo gdy oto Krasiński w błękitach każe szukać Polski — naraz zjawia się jakiś orszak, niosący wizję Polski — i zjawia się na... ziemi“. Orszak to żałobny — Polska umarła... W ogólności u Wyspiańskiego podobnie, jak u Mickiewicza, ojczyzna i religia to „dwa promienie, zbiegające się w jedno: w słońcu wiary“. Wyspiański jest powtórzeniem „koncepcji patryotycznych“ XIX w., — i w tem jego siła. Rodowód jego ducha: legiony, romantyzm, bohaterstwo, *honor patriae*.. Jego natura narodowa — to monizm religijny...

Trafne i cenne są niektóre z tych spostrzeżeń autora studyum o Wyspiańskim... Są jednak nazbyt luźne, bo nieoparte na gruntownej analizie żadnego z omawianych dzieł poety. O ile niepodobna zaprzeczyć koncepcji monizmu patryotycznego i religijnego, uwidocznionego

w twórczości Wyspiańskiego, jego żądry „nadnormalności“ i bohaterstwa o tyle odnośnie do szczegółów stwierdzimy, że p. S. gubi się w labiryncie niczem nieuzasadnionych domysłów. Tak, domysłów... Boć przecie na domyśle jest oparte twierdzenie, że Demos w *Legionie* gra na „strunach pychy“ duszy Mickiewicza, że należy go przeciwstawić ówczesnej koncepcji Mickiewicza: duch-lud“, biegunowo odmiennie od idei Wallenroda, w imieniu której właśnie żąda Demos ukorzenia się od Mickiewicza — Chrystusa, jak ongi Szatan na puszczy. Nadto nie daje autor zupełnie odpowiedzi, czy Mickiewicz w *Legionie* odtworzony jest przez poetę na podstawie źródeł historycznych ówczesnej epoki, a jeśli tak jest, o ile Mickiewicz taki zgodny jest z Mickiewiczem, „na którym ciąży przyrost półwiekowej historii“ drugiej połowy XIX w.? Innymi słowy, jaka jest koncepcja samego Wyspiańskiego, jako twórcy *Legionu*, a jaka jest prawda historyczna i zgodność artysty z tą prawdą? Co n. p. ma znaczyć w dramacie Krasieński? Powyższe zasadnicze pytania autor pominął, a raczej — nie rozwiązał ich. To też tracą wskutek tego na wartości bystre jego spostrzeżenia odnośnie do postaci Mickiewicza-Brutusa, lub Mickiewicza, któremu podaje rękę Krasieński. Mści się błąd, popełniony w założeniu.

Stopniowo rozszerza się horyzont pracy. Poprzez Kraków ku źródłom dramatyczności dochodzi autor do określenia skali uczucia patryotycznego Wyspiańskiego, aby go wreszcie przedstawić „na tle swego pokolenia“.. Jak dotąd, podział konsekwentny. Wyspiański na tle swego pokolenia, to przede wszystkim Wyspiański, jako obywatel, a Wyspiański-obywatel „stoi w sprzeczności biegunowej z duchem swego pokolenia“. Tu źródło *Wesela*, które miało być „ironiczną opowieścią o duszy pokolenia“, rodzajem komedyi, a zarazem zwierciadłem tegoż pokolenia. *Wesele* i *Wyzwolenie* wypowiada walkę „wszechwładztwu dawności“, melancholii grobów, przeszłości, — tymczasem „kończy się na swój sposób sennym tańcem dokoła“. Sny i marzenia, któremi można i miło jest „uciec z życia“, oto co legalizuje bezwiednie, zdaniem p. S., „senna“ poezja Wyspiańskiego. Omawiając w dalszym ciągu stosunek *Wesela* do *Wyzwolenia*, uważa autor *Wesele* za „bezwiedne“ wkrażenie się twórcy w kolisko bólów i skarg pokolenia, podczas gdy *Wyzwolenie* będzie „momentem świadomości tego wkrażenia“. Konrad, „rzucony hypotetycznie w kolisko życia współczesnego“, żyjący w dzisiejszej atmosferze panrelatywnego wielobóstwa idei, sprawuje sąd nad współczesnością, tak drobną i nikczemną, że nawet Gustaw z *Dziadłów* nie mógłby się stać w niej — Konradem!... A *Warszawianka*? Czemże jest ta „pieśń z r. 1831“ w stosunku do obu wymienionych utworów? To dzieło lat młodzieńczych Wyspiańskiego, odpowie autor, to niejako szczebel na linii „młodzieńczego rozwoju poety“, lecz równocześnie i dowód związku duchowego Wyspiańskiego „z melancholijnym sztandarem pokolenia“. Wszak bluźnierstwa i przekleństwa Maryi, rozwija swą myśl Siedlecki, — to uczuciowy komentarz do późniejszych bluźnierstw Dziennikarza, z tem tylko, że „goryczny ból“ redaktora wielkiego dziennika zatracą już próbatę twórcy.

To nam wystarczy na razie. Jest może w tych wywodach p. S. wiele intuicji, jest przeczcucie zmagania się Wyspiańskiego z własną naturą, jest wskazówka, gdzie należy szukać genezy *Wyzwolenia*, gdy mowa o „hypotetycznie“ rzuconej postaci Konrada, niema natomiast na to wszystko... uzasadnienia. Stąd znowu rodzą się grube nieporozumienia, w rodzaju tego n. p., że rozpacz Maryi jest kreską na manometrze sercowym poety w kierunku błuźnierstw Dziennikarza. Szczegółowa analiza wykazałaby zasadniczy błąd autora studium. Marya — to polska bohaterka, która dochodząc swej własnej *krzywdy* ujrzy ogrom krzywdy narodu i stanie się wcieleniem Polski, wieszczą Kassandrą — i taką w bólu stężeje, gdy tymczasem Dziennikarz jest próchnem i obrazem ruiny duchowej, szpetnej i wcale nie tragicznej, ruiny kompromisu pragnień młodości ze źłóbkim codzienności, nazwanej pięknie „pracą pozytywną“... Rozpacz Maryi jest rozpaczą nieszczęścia i bólu patryotycznego, rozpacz Dziennikarza rodzi się z wewnętrznej strupieszalości. Niema między Maryą a Dziennikarzem „rodowego pokrewieństwa dusz“!! To samo da się powiedzieć o analizie, jeśli takowa wogóle jest, aktu III *Wesela*, które ma „jako żałobny hymn pokolenia“, (o czym rzekomo „wszyscy wiemy — — — i odczuwamy“), oddawać „pełnym głosem akord pokolenia“. Jakżeż p. S. udowodni, że akt III *Wesela*, (o I. i II. nie mówiąc, jest tańcem sennym naszej współczesności, a nie taką właśnie „hypotetyczną“ wizją przyszłości, ze szczególnem bogactwem środków artystycznych rzuconą pokoleniu, jako *przesł'oga*? Jeśli już nie analiza utworu, to przynajmniej owa moc dziwnych zjawisk aktu III, zjawisk z Archaniołem, *notabene* oczekiwany, przesuujących się w chyżem tempie, nie mających z współczesnością aktu I. i II. nic, lub niewiele wspólnego, powinna obudzić czujność krytyka i naprowadzić go na właściwą drogę... Lecz pójdźmy dalej. Autor twierdzi, że zespolenie się poety z Wawelem jest przykuciem duszy do przeszłości — i, że Wyspiański, który przestrzega, by nie rówieńczyć się z grobami, sam zżył się z nimi. Gdzież jest dowód na to? Gdyby jednak Wyspiański mógł rzeczywiście powiedzieć o sobie; „i sam pełen winy“, wymagałoby to od krytyka poważnego uzasadnienia i silnych argumentów. Nie wystarczy powiedzieć n. p., „że w rytmie skrzypek chochołowych przyczają się *coś* i z własnych przeżyć poety, za blade jest owo „kto wie“, „może“ — i t. p., trzeba silnych dowodów, zanim, opierając się tylko na poczuciu, czy „przeczcuciu“, puści się w świat fałszywą opinię, która stanie się przez długie czasy zaporą na drodze ku zrozumieniu twórczości, najwyższej, jaka jest może w naszym pokoleniu... Darmo wreszcie szukalibyśmy w książce odpowiedzi, czy Konrad przewalczył relatywność i wielobóstwo idei pokolenia, czy też padł. Czy ma on „uśmiercić wielkość i wpływ geniusza“, który wychodzi na scenę, jako „Mickiewicz ułatwiony“ (?), „dzieło rąk cudzych“? Co to wszystko znaczy?! Lecz autor gubi się w poszukiwaniach za wątkiem myśli i ich konsekwencją w rozmowie Konrada z maskami. Nic dziwnego, można się zgubić w „labiryncie“. Nie można jednak, do krytyka to odnosi się w pierwszej mierze, przeoczać cytatów, następnie skrócone zestawiać ze sobą —

i wyciągać błędne wnioski. Oto klasyczny przykład (str. 101). Przechodząc rozmowę Konrada z maskami w a. II. *Wyzwolenia* zestawia autor następujące niezupełne cytaty: I. „warchoły to wy, co się nie czujecie Polską“ i II. „my nie tracimy przez to, że wyrabiamy niepotrzebnie w tyłu ludziach poczucie narodowości“ (maska 14, wyd. z r. 1911) — i dochodzi do przekonania, że w rozmowie Konrada z maskami, w postępie jego myśli — niema konsekwencji. Tymczasem te same pełne cytaty pozwalają dojść do innego *wniosku*: I. „warchoły to wy, co się nie czujecie Polską — *i żywym poddańs wa i niewoli protestem*“, II. „my tracimy przez to, że wyrabiamy niepotrzebnie w tyłu ludziach poczucie narodowości, *a oni nie mając charakteru, nie wiedzą co z tym począc i kapitulują*“... To znaczy więc, że poczucie narodowości należy wyrabiać w tych, którzy „wiedzą co z tym począc“, t. j., którzy będą się czuć „żywym poddaństwa i niewoli protestem“: Polską — i nie skapitulują. Tę zaś „lichą“ część, dodaje Wyspiański, będziemy mieć zawsze „do usług i rozporządzenia“, gdyż — „oni nie są *narodem*“, więc nie są Polską, chociaż mogą mieć „poczucie *narodowości*“. Wyspiański rozgranicza naród — od narodowości, i zdaje mi się, słusznie, w każdym razie... konsekwentnie... Napróżno też szukalibyśmy i dociekalibyśmy, gdzie to w duszy Konrada zachodzi tego rodzaju przemiana, która ma świadczyć o „zarazie pokolenia“ — i „bankructwie wiar“, iż mianowicie Konrad przemienia się w Gustawa. „Umarł Konrad — narodził się Gustaw“ — czyni autor niezwykle, zdumiewające nas odkrycie, na tej jedynie podstawie, iż Konrad na widok Hestyi przypomina Księdza i pustelnię. Jeśli jednak „udręką była konradowość w Konradzie“, to słusznie możnaby dodać, że jeszcze większą udręką w swoim rodzaju był werteryzm w Gustawie. Gdzież więc byłoby wyzwolenie i logika, wsteczna chyba, duchowej ewolucji Konrada! Więc jest w tem „coś“, lecz autor tego nie wyjaśnia. Zostajemy sami, niezaspokojeni w pragnieniu wiedzy, jakim jest właściwie Wyspiański „*na tle swego pokoleni*“, co czerpie, i o ile korzysta ze źródeł współczesnych, o ile może być wyrazicielem epoki „wielobóstwa“ idei, o ile zaś przeciwstawia się owej panrelatywności naszego życia narodowego. „Napróżno, napróżno“, wołać będziemy za p. S., gdyż... książka jego na te pytania zgola odpowiedzi nie daje.

Jak widać z dotychczasowego, autor, porwany wirem zagadnień, jakie mu nasunęła twórczość Wyspiańskiego, już dawno stracił z oczu „cechy i elementy“ tej twórczości, a nieuzbrojony w krytyczną metodę badawczą i orientacyjną, zapuścił się w niedostępny bór. To też im więcej w las — tem więcej drzew. Następny z rzędu szereg zagadnień ujmuje Siedlecki magicznem słowem: „*w więzi sztuki*“... I znowu powrót do *Wesela* i *Wyzwolenia*. To ostatnie, jak gdyby ujrzone po raz pierwszy po przedstawieniu *Wesela*, gdy Konrad pozostał „sam jeden na tej scenie“, z myślą rozpaczy w duszy: „Sztuka mię czarów siecią wiąże“. Bystro ujęte spostrzeżenie! Załamię się jednak ono niebawem w dalszem rozumowaniu, że oto marzenia poety rozdzielają się i zmagają ze sobą: rojenie o „jakiemś ukamienowaniu“... ściera się... z łaknie-

niem żywota „pełnego chwały i uwielbienia“... Z tego konfliktu zrodzić się miał ów okrzyk: „poetyo! jesteś tyranem!“ Tu ma być źródło żądy wyzwolenia z pęt poezji, a wskutek niemożności wyzwolenia myśl o hypotetycznym Konradzie, (coby też on poczał w podobnym położeniu), — i oto geneza *Wyzwolenia*... Tak kombinuje p. S., chociaż w *Wyzwoleniu* niema ani jednej wzmianki, któraby upoważniała krytyka do wyszukiwania tego rodzaju rzekomych konfliktów.

Jednakowoż owo „tyraństwo artystyczności“ i „wszechwładza poetyczności“, która niewiedzieć na czym ma w *Wyzwoleniu* polegać, jest, zdaniem autora, błogosławieństwem wieku XX., gdyż Wyspiański podniósł „intencję“ sztuki polskiej do wyżyn, do jakich żadna inna sztuka europejska dziś nie dochodzi.. Lecz... tylko „intencję“, bo większość utworów Wyspiańskiego „nie nadąża za śmigłym lotem koncepcyi“ i załamuje się w szacie sztuki modernistycznej. Myśli i uczucia proste zjawiają się w perspektywach analogii i przenośni. Stąd owe Hestye, Rycerze Czarni, Niki, Pandory, Pallady, Aresy. Te wszystkie „analogie i przenośnie“ nie podobają się p. S., zgoda, — lecz gdybyż ich rola w toku akcji dramatów Wyspiańskiego była przynajmniej przez krytyka należycie, t. j. zgodnie z treścią utworu oceniona! I tu odbija się fatalnie brak analitycznej podstawy, nieznanostć tych związków, w skład których wchodzi poszukiwane „elementy“. Jakżeż n. p. ocenia p. S. — Aresa? Ares, według niego to bóg szału wojennego, „na plac go żenie fizyczny zmysł krwi“; — — to „nawskrós żołdacka“ akcyja, żądna krwi dla krwi. Takby wynikało z przeciwstawienia Aresa — Palladzie. Czyż taką jest rola Aresa w *Nocy Listopadowej*? — Z treści dramatu wynika, że Ares jest uosobieniem „chuci bojowej“, ale wyłącznie polskiej, podczas gdy interpretacya autora przedstawia go jako akcyę ogólną, „nawskrós żołdacką“, a więc akcyę zarówno polską, jak rosyjską. W tym duchu rozwija autor swą myśl w dalszym ciągu, opierając się znów niefortunnie na odpowiednim cytacie, że mianowicie Ares „w otoczeniu batalionów Żymirskiego“ — prowadzi wojska w otoczeniu *Nik*, (które przecież, jak wiadomo, zeszyły z Olimpu, by także pomóc... Polsce), na pomoc W. Ks. Konstantemu: „Do Belwederu“!! Wystarczy jednak przeczytać dokładniej odnośną scenę, by z przeoczonego cytatu poznać ogromny błąd takiej interpretacyi:

tam oni
kolumny mnogie rycerzy,
w zaślepieniu idą na Belweder.

Więc nie „do Belwederu“, by nieść pomoc W. Ks. Konstantemu, lecz „na Belweder“. Do Belwederu — na Belweder, w zaślepieniu, by zgodnie z naturą Aresa, który walczy wstępny bojem, uderzyć wprost na W. Księcia, czemu ostrożna Pallada sprzeciwiła się jako przedsięwzięciu nagłemu i niebezpiecznemu. Pallas chce najpierw uzbroić lud, („do Arsenalu“), podczas gdy Ares gardzi tłumem i zamierza zwyciężyć za jednym uderzeniem wojsk regularnych. Przeto Pallas, bogini przezorności

i przemyślności, zapalająca płomień wśród mas, przestrzega, nie bez zawiści zresztą, Aresa słowy:

Rozłączasz się z rozumem
szaleństwem oszłomiony.

Lecz tych wszystkich momentów nie uwzględni p. S., stąd też płyną dalsze błędne wnioski, że n. p. „Ares spał, (więc tym razem już „spał“), w Warszawie w nocy z dnia 29. na 30. listopada 1830 r.“, zgodne może z wykrzyknikiem Mochnackiego, iż „miasto spało“, lecz nie z koncepcją *Nocy Listopadowej* w duchu Wyspiańskiego. —

Świat symbolu w twórczości Wyspiańskiego jest zdaniem autora, (nie oryginalnem zresztą), „zwykłym wkroczeniem rzeźby lub malarstwa, nie zaś idei lub symbolu“! Nad światem marzeniowym w dramatach Wyspiańskiego — czytamy w dalszym ciągu — zaciężył „widocznie“ wpływ teatru greckiego, lecz nie greckiego dramatu. Chór jego tragedii to ów przeważnie „wzgardzony świat realny“, odwrotnie, niż n. p. w *Prometeuszu* Ajschylosa Okeanidy. W tragedii greckiej wogóle ma chór uosabiać mądrość, wolną już od żądz i pokus, które gubią bohatera dramatu... U Wyspiańskiego natomiast „człowiek zwykły“, n. p. nauczyciel, sędzia, aptekarz w *Sędziach* staje się w wykonaniu poety karykaturą. Nawet humor Wyspiańskiego nie jest humorem *Pana Tadeusza*, ale ma w sobie sarkazm, „komizm misyjny“... Ostateczny wniosek jest taki, że równej fantazyi, jak Wyspiańskiego, należy szukać chyba u Słowackiego, lecz do poznania i przejrzenia tej twórczości jest droga przez uczucie, bo nie „głęb intelektualna jest wagą sztuki Wyspiańskiego — lecz tętno wzruszenia“. Najsilniejszy „puls dramatyczny“ jest wszelako w tych utworach Wyspiańskiego, które czerpią treść sztuki nie z pamięci estetycznej, lecz z życia: *Wesele*, *Kłątwa*, *Sędziowie*... Wreszcie ukochanie piękna jest u Wyspiańskiego olbrzymie, jest to fanatyzm piękna, który pozwala nadać poecie miano „budowniczego piękna w Polsce XX. stulecia.“

O powyższych poglądach autora da się powiedzieć, że o ile chodzi o stronę estetyczną oceny twórczości Wyspiańskiego, są one słuszne, gdzie jednak sądy odnoszą się do świata idei i owej głębi intelektualnej jego twórczości, gdzie chodzi o świat symbolu, który przez p. S. jest nazwany sztucznym dodatkiem, wziętym z dziedziny obcej wyobraźni, należy owe zdania uważać za pokutujące wśród pewnego odłamu naszej krytyki mniemania, nieoparte na żadnej podstawie. I u p. S. nie są one oparte na jakiejś trwałej argumentacji i nie czerpią uzasadnienia z pracy analitycznej nad twórczością poety, która powinna poprzedzać wszelkie syntetyczne rzuty, mimo to przerodzić się mogą z czasem w utarte fałszy, których wykarczowanie wymagać będzie wielkiego nakładu energii i długiego czasu.

Uwagi o pierwiastkach architektonicznej struktury dramatów Wyspiańskiego ujmuje autor tytułem: „instynkt teatru“. Sceniczność dramatów twórcy *Wyzwolenia* polega na większej sumie wrażeń wzroko-

wych, aniżeli słuchowych; jego instynkt teatralny: to potrzeba „widzenia dramatu“. Reformatorem teatru współczesnego, zdaniem autora, Wyspiański nie jest, gdyż jego reformatorstwo ogranicza się do piękna dekoracji i kostymów, nie wnosi jednak nowych elementów „piękna scenicznego“. W dodatku „żaden realizm zakulisia nie jest w stanie wykonać w nim legendy o teatrze“.

Przykładem klasycznym „żądzy widowiska“, górującej wybitnie w twórczości poety nad „dramatyczną wagą“ utworu — ma być *Achilleis*.. Achilles niknie na scenie wobec fał Skamandru, śpiewających pieśń jego duszy... Stajemy tu wobec problemu dramatów Wyspiańskiego, który można nazwać „walką dramatu z teatrem“. Instynkt teatru wkłada się zawsze w kompozycję dramatyczną, pierwiastek reżyserski warunkuje żywotność dramatów, których teatr jest początkiem. Teatr — nieraz identyfikowany z Polską. „Ojczyzna że to moja w złomie!“ — szmerze duch Potockiego, wpatrzony w złomy kolumn scenicznych.

W powyższych krytycznych uwagach pomija autor jedno: enuncjację samego Wyspiańskiego w studium o Hamlecie, o zespoleniu na scenie wszystkich sztuk w jedną całość, o tem marzeniu Wyspiańskiego, by oddziaływać na widownię i wrażeniami wzrokowemi i słuchowemi, przez malarstwo, rzeźbę, muzykę — i przez... żywe słowo! W twórczości Wyspiańskiego dramat stwarza teatr, a nie odwrotnie. Wystarczy wżyć się w jego sztukę intuicyjnie, by oświadczyć się za równorzędnością impulsywnego czynnika dramatycznego tej twórczości z czynnikiem dekoracji, która służy do oddania zaklętych w akcji sił przez wyrażenie ich pod postacią form, niedostępnych dla słowa, a ze słowem harmonizujących.

Z zastrzeżeniami w dalszym ciągu przyjąć należy uwagi autora o t. zw. „smutku twórczym“ twórcy *Nocy Listopadowej*. Czy „Nika z pod Cheronei w tych scenach dramatycznych ma być Wyspiański sam, jego smutek, po przez który „widział ludzi, rzeczy i zdarzenia?“ Dotychczas krytyka polska, zostająca „pod hypnozą“ skutków (!) poezji Wyspiańskiego, proklamowała go jako poetę życia i czynu. Brała ona — powiada Siedlecki — marzenia Wyspiańskiego za jego instynkt, „poszczególne szarpnięcia duszy“ za stały pęd ku życiu i jasności. Tymczasem, chociaż prawie każdy dramat Wyspiańskiego kończy się „jakiś zapewnieniem radości“, niejako w epilogu, czy „w luźnym przypisku“, — czynem i życiem Wyspiańskiego była jego „kontemplacja piękna“, skąd jest jednak przepastna droga ku czynowi, „czynowi w Mickiewiczowskim znaczeniu“. A szczęście? — Niema na świecie szczęścia, głosi poeta Wyspiańskiego, „należy więc szukać życia ponad szczęściem“. To jest ów „smutek twórczy“ poety, i jeżeli krytycy nazywają ten stan duchowy czynem, „można się z nimi zgodzić“. Czyn Wyspiańskiego w tem słowa znaczeniu jest przewycięzeniem grozy śmierci, wywyższeniem śmierci nad życie. Otóż Kora w *Nocy Listopadowej* może świadczyć, że „królowaniem życia jest świat pozagrobowy“ (czy odwrotnie?). *Skalka* już, rozwija autor swą myśl w dalszym ciągu, „będzie tym utworem, przez który do nas prawi świadomy zamiar Wyspiańskiego,

zamiar mówienia o tej właśnie „*misyjności śmierci*“, zamiar skryształizowany w formie dramatycznej widowiskowej. *Skalka* ma być równocześnie prologiem i obramieniem do dawnego dramatu o Bolesławie Śmiałym (*Czy odwrótnie?!.* Akt I, „noc, mrok, gwiazdy“, to właśnie chwila, która ma poprzedzić akcją *Bolesława Śmiałego*, dramatu w którym dusza poety „najsilniejsze zakładała protesty przeciwko grozie śmierci“, uosobionej w srebrnej trumnie, dźwiganej przez aniołów. W miarę jednak, jak poeta w ciągu życia zawierał stopniowo „przymierze ze zgonem“, rozpocznie się też ono w jego twórczości, wreszcie wyrazi się w akcie II *Skalki*. I oto, zresztą w myśl potrzeby „moralnego uzupełnienia dramatu o Królu i Biskupie, następuje przemiana duchowa bohaterów w obliczu śmierci. „Powaga zgonu“, groza śmierci czyni, że Biskup i „legenda słowiańska“ (Rapsod i Krasawica), podają sobie ręce. Rapsod otrzymuje z rąk Biskupa swą lirę i idzie „na ofiarę męczeństwa za naród, za legendę“. U boku Biskupa, świętego polskiego, staje Śmierć, również u szczytu wzniesienia i heroizmu świętości. Biskup urasta o tyle, o ile „pogody i ukochania śmierci przybyło uczuciom Wyspiańskiego“...

Powyższy rozdział studium p. S. jest klasycznym przykładem, jak autor, utworzywszy sobie z luźnych wyjątków, bez względu na ich łączność z całokształtem poszczególnych utworów i twórczości poety w ogólności, doktrynę o askezie i smutku Wyspiańskiego, płynącym z jego „ukochania utopii“, używa wszelkich możliwych wysiłków, by znaleźć poparcie w tekstach dzieł poety. Nie można zaprzeczyć, że był w duszy Wyspiańskiego smutek, którego przewyciężanie było walką, a tem samem twórczością, której następnie poeta nadawał artystyczną formę bytowania. Jednakowoż taka walka była i jest udziałem każdej wielkiej twórczości, jak jest zresztą udziałem życia. Tych momentów zmagania się i przewyciężania, śladu tej walki w dramatach Wyspiańskiego, autor nie uwydatnił, aczkolwiek z drugiej strony łatwo mu to przyszło w stosunku do lirycznej twórczości autora wiersza „*Ach, któryż jestem żywy*“.. Lecz nawet w tym wierszu nad uczuciem „smutku twórczego“ dominuje to ogromne raczej nie „powitanie wymiarów od dawna znanych“ śmierci, że poeta „zmarł szczęśliwy“, lecz przeświadczenie, że „duch niesie pełny snop“, że na marach leży ciało, „lecz duch, jak ognia słup“... Nie „*wywyższenie to śmierci*“, lecz wiara i przekonanie, że duch pójdzie w lepszy świat z obfitym plonem pracy. A to wielka różnica. Czyż nie tędy wiedzie droga ku koncepcji postaci Kory z *Nocy Listopadowej*, która ma oznaczać, że w poezji Wyspiańskiego świat zagrobowy nie jest „królowaniem życia“, lecz przejściem ku nowemu życiu, czemś w rodzaju próby grobu Krasińskiego.

To samo należy powiedzieć odnośnie do próby syntezy *Skalki*, jednego może z najtrudniejszych do interpretacji utworów Wyspiańskiego. P. S. rozsnuwa nad *Skalką* sieć domysłów, które pomimo kilku nader ciekawych zestawień, nie mogą być przedmiotem krytycznego rozpatrywania. Darma też dochodzić, co może znaczyć n. p. ów „świat legendy słowiańskiej“ — w *Skalce* i chociażby ów Rapsod, który „idzie na

ofiarę męczeństwa za naród, za „*legendę*“...?! Legendą przeto wydaje się być sąd autora o *Skatce*.

Ciekawe koncepcje rozwija autor w ustępie, zatytułowanym: *Rodowód z XVII w.* Poezja Wyspiańskiego to nie neoromantyzm, lecz preromantyzm, a miejsce poety nie w XX w., lecz w XVII, w towarzystwie Szekspira i Kalderona. Czy tylko chodzi o „towarzystwo“? Autor rzecz głębiej ujmuje, z punktu widzenia powinowactwa poezji Wyspiańskiego z Renesansem. Wyspiański w XIX w. „dochowuje w sobie radość renesansową“, wprowadza do swej poezji „metaforę mitologiczną“, jako coś naturalnego, wszystkim zrozumiałego. To pietyzm XVII w. dla hellenizmu. Lecz co ważniejsze, między Wyspiańskim a duchowem obliczem XVII w. zachodzi „powinowactwo istoty duchowej“... Nowe „pogłębienie chrześcijaństwa“, przeniesienie poczucia religijnego z dziedziny kodeksu kary i winy (Dante) — w dziedzinę sumienia jednostki (Kalderon); wytyczne drogi od materializmu estetycznego, od owego ukochania ciała w malarstwie włoskiem, — ku poszukiwaniu ideałów świata wewnętrznego, ideałów kontemplacyjnych, ku dziedzinie wieczystej inteligencji ludzkiej Descart'a i Berkeleyya: oto znamiona w. XVII. Temu to obliczu duchowemu odpowiada, zdaniem autora, idealizm Wyspiańskiego. Jeśli jednak mimo to twórczość jego wstrząsa nami i w w. XX, to znowu dowód, że „w najbardziej archiwalnych ideach ludzkości spoczywa nieśmiertelna siła życia“.

Na szczegółowe potwierdzenie swej tezy szuka autor dowodów w utworach poety. Tak więc twierdzi, że n. p. *Achilleis* nie posiada piętna „badawczości archeologicznej“ w. XX., jakie widać n. p. w dramatach Hugona Hoffmannsthal'a. Hektor i Achilles Wyspiańskiego nie są barbarzyńcami, poznanymi „w świetle nauki“, lecz łączą w swej osobie boskość bohaterów Homera z sumieniem i moralnością Kalderona. Tersytes Wyspiańskiego, to zawsze taki Tersytes, jak go przedstawia Homer, to jest tchórz i nikczemnik, lecz nie, jak u Zweiga, „Judasz z tęsknotą chrystusowości w duszy“... Słowem zdumiony jest krytyk, że Wyspiański skłania się raczej ku koncepcji twórczej Homera i tradycji ludowej, aniżeli ku nowoczesnym pomysłom i „badaniom“, w świetle których Sienkiewicz „realniej“ pojmuje Hektora, każąc mu kochać się w... Helenie... A *Klątwa*? Nie jestże ona klasycznym przykładem tej walki nowej świadomości, pojętej w duchu Kalderona, ze średniowieczem, pokutującym w duszy wieku XVII... Wreszcie „owo rozdarcie szat w *Weselu* mogło bezpośrednio zrodzić się z czytania Frycza Modrzewskiego, lub z lektury *Kazań sejmowych*, — aniżeli w w. XX (ciągle ten wiek XX!), „w okolicznościach tak przedziwnie dalekich od motywu dramatu“. (!) Skarga Matejki — dodaje autor — jest jednym z utajonych współtwórców *Wesela*. Ta sama tu jest skargowska obojętność na prawdę, że Polak jest tylko... człowiekiem. Wyspiański jest zatem tem ogniwem, które łączy Renesans z Mickiewiczem i Słowackim. Spóźniony chronologicznie, lecz nigdy kulturalnie, gdyż kulturalnie spleca swą twórczością dług Polski wobec Europy wieku XVII.

Hypnotyzują te wywody, hypnotyzują na pierwszy rzut oka. Bo

gdy rozpatrzmy się w nich i rozglądniemy bliżej, przekonamy się, że autor sam dostarcza nam dowodów na ich zakwestyonowanie. Sam autor przyznaje, że *Wesele* godzi w „nieśmiertelność wad duszy polskiej“, że są pewne „archiwalne“, mimo to nieśmiertelne idee świata, i takowym daje wyraz twórczość Wyspiańskiego, że jest w tych ideach „nieśmiertelna siła życia“ i t. p. Czyż nie byłby to jedyny, zgodny z rzeczywistością punkt wyjścia w ocenie dzieł i twórczości autora *Wyzwolenia*? A w takim razie paradoksalny wywód, czy rodowód artysty, żyjącego w naszym pokoleniu, z epoki wieku XVII, upada siłą faktu. Co więcej, powiedziałbym, że A. G. Siedlecki mógłby sobie pozwolić na wytyczenie linii od renesansu i klasycyzmu w XVII po przez romantyzm Mickiewicza i Słowackiego — ku syntezie i zespoleniu tychże czynników i „nieśmiertelnych“ sił żywiołowych w potężnej twórczości Wyspiańskiego. Nie jest Wyspiański ani pre- ani po-romantykiem, jest klasykiem i romantykiem w jednej osobie, jednoczy w sobie dwa światy, dwa odwieczne ścierające się ze sobą czynniki, dwie nasze kultury: ludową, romantyczną, przewrotową i żywiołową — z arystokratyczną, klasyczną i zachowawczą. To też nie dziwi nas uchochanie piękna hellenizmu u Wyspiańskiego. Trudno zaś żądać, by poeta piszący bądź co bądź dla warstw conajmniej średnio inteligentnych, dawał do swych dzieł objaśnienia z dziedziny mitologii greckiej. A jeśli on ujrzał w postaciach Nik, Pallady, Aresa, Pandory, i t. p. także pewne „nieśmiertelne idee życia“, to już to nie są „metafory mitologiczne“, ale przeżycia, obleczone w gotowe, a doskonałe formy artystyczne.

Na tem możnaby zakończyć przegląd rozdziałów pracy i przystąpić do pewnego rodzaju poglądu na całość, gdyby nie „zakończenie“, w którym autor daje *sui generis* rozbiór *Sędziów* i uwagi o fragmentach dramatu o Zigmuncie Augustcie i Barbarze. Nam chodzi przede wszystkim o *Sędziów*. Autor sięga głębiej, nawiązuje do swoich poprzednich spostrzeżeń, i dochodzi wreszcie do przekonania, że jak w ogólności, tak i w *Sędziach* występuje to podstawowe poczucie osobowości Wyspiańskiego, iż nieszczęście jest „moralnym czynnikiem w życiu ludzkim“. Dziad, Jewdocha, czy Samuel dochodzą przez nieszczęście ku człowieczeństwu, ku „zgodzie duszy z Bogiem“. Jest to spostrzeżenie o tyle stosowne, że w każdej tragedji, a *Sędziowie* mają tytuł: tragedia, — człowiek dochodzi do kresów niedoli i nieszczęścia wskutek zatargu z bogami, lub — Bogiem. Jednakowoż, mimo, iż założenie, z jakiego wychodzi Siedlecki odnośnie do *Sędziów*, jest dobre, interpretacja tego dramatu mijają się i tym razem z faktycznym stanem rzeczy, t. j. z istotną treścią utworu, dzięki sprzeczności i niezgodzie autora z. . . tekstem. Odnosi się to przedewszystkiem do stosunku Joasa do Samuela, — o czem jednak będzie mowa na innym miejscu.

Jak więc sformułować ostateczny sąd o studjum p. S.? Niepodo- bieniem było, czytając tę książkę, przejść obok błędnych wniosków autora o tak wybitnej kulturze literacko-artystycznej, nie poświęciwszy im baczniejszej uwagi w celu wykazania i podkreślenia ich błędnych przesłanek. Książka p. S. nie mówiąc już o innych wybitnych jej zale-

tach, hipnotyzuje wyrafinowaniem mistrzostwem w zestawieniu tych właśnie.. „cech i elementów“, cech niejednokrotnie pozornie tylko występujących w organizacji artystycznej poety. W toku pracy jednak rodzi się z tego stopniowo wielkie zło: skostniały błędny pogląd na twórczość Wyspiańskiego, może źródło tych wielu fałszywych mniemań, jakie słyszy się i czyta o jego twórczości wokół siebie. Piszemy się przeto na wywody autora o „liryźmie Krakowa“, o „skali uczuć narodowych“ poety i t. p., zgodzić się można poniekąd na szereg spostrzeżeń, zestawień, porównań i uwag natury estetycznej, jak to uwidoczniło w toku recenzji, nie można jednak zaaprobować stanowiska autora, że indywidualność twórcza danego osobnika stoi poza obrębem jego twórczych czynów, jego dzieł...

Pozatem studium ma wartość i znaczenie jako właściwy wstęp do badań krytycznych nad całością sztuki i twórczości Wyspiańskiego, nie mówiąc już o innych zaletach układu, zdradzających wybitny smak literacki, o jasnym i przejrzystym stylu — i t. p.

Tłumacz.

Stanisław Kotowicz.

Brzozowski Stanisław: *Stanisław Wyspiański* (Wydanie pośmiertne). Literatura i sztuka t. VIII. Nakładem księgarni Maryana Hasklera w Stanisławowie. E. Wende i Ska w Warszawie. Drukiem Anczyca i S-ki w Krakowie, 1912 r., 8-vo. Stron XI+177.

Tomik VIII wydawnictwa „Literatura i Sztuka“, z przedmową K. Irzykowskiego, obejmuje w cz. I. fragment rozprawy Brzozowskiego o Wyspiańskim, pochodzący z r. 1908. Poprzedza ją również niedokończony wstęp „teoretyczny“. W cz. II. pomieścił wydawca artykuły Brzozowskiego: „Wyspiański o Hamlecie“ (znany z „Krytyki“), „Śmierć i życie“ w twórczości W-iego“ (z r. 1907) i wspomnienie pośmiertne o Wyspiańskim, zatytułowane „Budowniczy dumy narodu“ (z r. 1908).

Już teoretyczny wstęp daje nam poznać, z jakich założeń wykreślać się miało niedokończone „studium“ Brzozowskiego. Geniusz, talent w ogólności, każdy pisarz jako zjawisko i żywa jednostka jest wytworem życia zbiorowego; kultura, sztuka, literatura i t. d. — jest życiem i życiem się mierzy. Brzozowski wierzy w dziejowe posłannictwo sztuki, jako siły historycznej w postępie ku owym szczęśliwym czasom, „gdy wolność i duma człowieka rozwijają się i rósć będzie, gdy stanie globowa republika narodów“, a ludzkość „rozmodlona i rozśpiewana“ dojdzie do jakiegoś cudownego, żywiołowego zjednoczenia się ze sztuką.*) Tok życia i dziejów zmierza ku tej krainie po przez szczyble absolutnie wartościowego stanu świadomości ogólnoludzkiej. W obręb tego rodzaju absolutnie wartościowego stanu świadomości wchodzić musi zasada opanowania przyrody przez wolę ludzką, przy równoczesnym

*) Por. Słowackiego „Wykład nauki“.