

Aniela Łempicka

Nietzscheanizm Wyspiańskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 49/3, 37-66

1958

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.

ANIELA LEMPICKA

NIETZSCHEANIZM WYSPIAŃSKIEGO

O jakim nietzscheanizmie mowa

Termin „nietzscheanizm“ dla ludzi, którzy przeżyli hitleryzm, ma fatalną barwę uczuciową. W jakiej mierze historyczne koleje filozofii Nietzschego były zgodne z jej istotnymi założeniami? Lukács rzeczowo i skrupulatnie udowadnia reakcyjność nauki niemieckiego filozofa i wyciąga konkluzję, że mimo wszystkich wulgaryzmów interpretacyjnych, jakich dopuścili się naziści, są oni prawowitymi dziedzicami myśli Nietzscheańskiej¹.

Nietzsche i po ostatniej wojnie ma jednak swoich gorących obrońców. Znalazł się wśród nich również Albert Camus². Obrońcy Nietzschego próbują uratować niemieckiego filozofa od przywłaszczeń narodowego socjalizmu.

Długo pewnie będziemy jeszcze dociekać, jak wygląda cała prawda w fatalnej przygodzie nietzscheanizmu. Nie jest moim zamiarem w tej rozprawie ani podważanie oskarżeń Lukácsa, ani polemika z Camusem i innymi obrońcami Nietzschego³. Padający na tę filozofię cień krematoriów domaga się nad nią sądu myślicieli. Ale cień ów nie powinien przesłonić ani całej złożoności filozofii Nietzschego i jej późniejszych kolei, ani tego, że oprócz tragicznej służby politycznej należy w dziejach myśli

¹ G. Lucács, *Nietzsche i faszyzm*. Myśl Współczesna, 1947, nr 3, s. 305 i n.

² A. Camus, *Nietzsche et le nihilisme*. Les Temps Modernes, 1951, nr 7, s. 203: „Dans l'histoire de l'intelligence, exception faite pour Marx, l'aventure de Nietzsche n'a pas d'équivalent, nous n'aurons jamais fini de réparer l'injustice qui lui a été faite. On connaît sans doute des philosophies qui ont été traduites, et trahies dans l'histoire. Mais jusqu'à Nietzsche et le national-socialisme, il était sans exemple qu'une pensée tout entière éclairée par la noblesse et les déchirements d'une âme exceptionnelle ait été illustrée aux yeux du monde par une parade de mensonges, et par l'affreux entassement des cadavres concentrationnaires“.

³ Wymienić tu przede wszystkim wypada rehabilitującą Nietzschego monografię W. A. Kaufmanna, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton 1950.

ludzkiej zapisać na jej konto niejedno odkrycie kształtujące świadomość człowieka XX stulecia.

Właściwa filozofia Nietzschego zostaje zresztą poza ramami niniejszych rozważań. Mówiąc o nietzscheanizmie Wyspiańskiego nie mam na myśli zespołu poglądów stanowiących indywidualną własność niemieckiego filozofa. Chodzi mi raczej o jej punkt wyjścia, o założenia generalne bytu i o wizję świata, której dopracowywały się i którą przeżywały wówczas szerokie europejskie koła intelektualne. Pod piórem Nietzschego fermentujące w tym ruchu umysłowym poglądy otrzymywały tylko najbardziej nieustraszone i paradoksalny wygląd, który zapewnił im niezwykłą moc agitacyjną.

Charakteryzując w kilku punktach najważniejsze cechy rodzącego się światopoglądu należy zacząć od stwierdzenia, że centralne miejsce otrzymuje w nim problem ogólnej struktury bytu. Jest to temat epoki, tak jak do niedawna tematem epoki było społeczeństwo i jego organizm. Nie podzielałabym negatywnego stosunku Lukácsa do pasji dekadentyzmu dla generalnych zagadnień bytu i człowieka⁴. Temat ten przygotowała nauka dziewiętnastego stulecia, przede wszystkim nauki przyrodnicze, a w nich biologia i darwinizm, oraz odkrycie dialektyki. To połączenie pozwoliło na rewizję ogólnego modelu świata w skali powszechnej świadomości ludzi wykształconych. Ostatecznie staje się nieaktualny model bytu ukształtowany przez wyobrażenia tradycyjne, którym patronowała religia⁵. Jest to punkt, w którym nietzscheanizm spotyka się z egzystencjalizmem. Okrzyk Nietzschego: „Bóg umarł!” — znalazł, jak wiadomo, u egzystencjalistów duży rezonans. Oba kierunki umysłowe różnią się natomiast w postawie, jaką zajmują wobec świata uwolnionego od Boga.

Toteż jako drugą cechę nietzscheańskiego nurtu myśli trzeba wymienić — fascynację życiem. Jest to czas, w którym przez Eu-

⁴ G. Lukács, *Ideologiczne podstawy awangardyzmu*. Zeszyty Teoretyczno-Polityczne, 1957, nr 9/10.

⁵ Monografista Nietzschego (J. C. Lannoy, *Nietzsche ou l'histoire d'un égocentrisme athée*. Traduit du néerlandais. Paris 1952, s. 361) opisując rozmiary winy niemieckiego filozofa wobec światopoglądu religijnego, łączy go w prostej linii z Feuerbachem i Marksem: „Comme chez Feuerbach et Marx, cet athéisme est une émancipation de l'homme, une réhabilitation de la valeur naturelle de l'homme, valeur que la religion avait supprimée. Ainsi l'athéisme est le côté négatif de l'humanisme nietzschéen qui met l'homme au centre de l'univers, a la place qui appartient à Dieu“.

ropę przeszła burza nihilizmu. Rozpadowi wszystkich wartości wydaje się opierać jedynie wartość najbardziej elementarna. Życie — na pewno istnieje i ono jedno stanowi wartość bezsporną. Odkrycie to staje się najsilniejszym przeżyciem moderny, punktem archimedesowym filozofii Nietzschego, i nie kończy się z moderną; przeciwnie, rozwija się w dwudziestoleciu, unowocześniając z biegiem lat swój strój filozoficzny.

Trzecia cecha — to dialektyka jako zasada bytu. Nietzscheanizm przynosi wizję świata rozszarpywanego przez sprzeczności, pojmując byt jako nieustanną walkę.

Czwarta — wynika z poprzednich. Jest nią proklamowanie konieczności przewartościowania wartości i próby dokonania tego przewartościowania.

Piąta — to apostołstwo siły, postulat woli mocy. Wzór moralny aktywnej, agresywnej, ale i bohaterskiej postawy wobec życia zajmuje miejsce dawnego wzoru zaparcia się siebie dla dobra wszystkich.

W tej wersji nietzscheanizm wywarł — jak wiadomo — wpływ na pisarzy XX w. tej rangi co Gide i Mann, w bliskim związku z nim pozostaje futurizm. W różny sposób całe dwudziestolecie kontynuowało zarówno rozpoczętą w modernie pracę nihilizmu, jak ewangelię pełni życia i walczącego silnego człowieka.

Fakt, że hasła nietzscheańskie znalazły się na hitlerowskich sztandarach, zniechęcił współczesnych do manifestowania na głos postawy uznającej życie i jego siłę za najwyższe wartości bytu. To milczenie nie oznacza jednak jej nieobecności. W międzyczasie stała się ona bowiem własnością niczyją, chlebem powszednim nowoczesnego człowieka. Po ostatnich katastrofach, które zgotowała sobie ludzkość, i w obliczu możliwych nowych katastrof — wartości życia i siły utraciły wiele z pierwotnego optymistycznego sensu. Egzystencjaliści — jak wiadomo — proponują postawę bohaterską nie w wersji zaborczej, lecz obronnej — męstwo jako szansę ocalenia godności człowieka skazanego na przemoc i zagadki świata.

Przecignięta tu linia od myśli modernistycznej do współczesnej nie służy doraźnej tylko aktualizacji. Choć ciągle jeszcze mamy dla moderny tylko gest lekceważenia, to tam, od ruchów umysłowych ostatniego przełomu wieków poczyna się świadomość nowoczesnego człowieka.

Określenia „nowoczesny“ używam nie dając mu znaczenia wartościującego. Nowoczesność myśli nie przesądza ani jej słuszności, ani jej rangi. (Nowocześni są i komuniści, i faszyci.) Określenie „nowoczesny“ włącza natomiast przedmiot określenia w krąg rzeczy istotnych dla naszych czasów i w ten sposób nadaje mu jednak pewną wartość — wartość życia. Póki poznanie samych siebie będzie interesowało ludzi, słowo „nowoczesny“ ma rację bytu — nie ma co się od niego odzegnywać. W tym sensie nurt nietzscheanizmu jest niewątpliwie nowoczesny, choć przeszło półwieczna genealogia naszej nowoczesności wskazuje, że jest ona rzeczywiście już dosyć stara i że pora już może, aby znów „czasu Bóg postąpił krokiem“.

Recepcja nietzscheanizmu w polskiej literaturze modernistycznej stanowi wielki temat historycznoliteracki, nie podjęty przez naszych uczonych. Wiadomo, że popularność nietzscheanizmu była u nas olbrzymia, wiadomo również, że jego wpływ był na ogół bardzo powierzchowny. Mieliśmy dekadenski nietzscheanizm Przybyszewskiego i estetyzujący Tetmajera, udrapowany nietzscheanizm Staffa i sarmacki Nowaczyńskiego. Głębszy nurt nietzscheańskich problemów znajdziemy u Kasprowicza, Żeromskiego, Berenta. Chodzi tu jednak ciągle o postawy, nastroje, gesty, proklamacje, przeżycia. Obca nam pozostawała natomiast burza intelektualna bijąca z książek niemieckiego filozofa. Dramatyczna dyskusja z całym ludzkim dorobkiem umysłowym, jaką prowadził nieustannie Nietzsche, nie została przez nas przemyślana ani przyswojona.

Ponieważ nie zajmuję się wpływem Nietzschego na Wyspiańskiego, lecz sprawą zaangażowania się twórczości Wyspiańskiego w nietzscheanizm — tak, jak go scharakteryzowałam, pomnę problem znajomości dzieł niemieckiego filozofa u Wyspiańskiego i ewentualne ślady tej lektury w jego utworach. Myśli, o które mi chodzi, są tak ogólne, że nie potrzeba było studiować dzieł Nietzschego, aby je poznać — stanowiły wspólną własność epoki. Zresztą w całkowitej nieznajomości utworów Nietzschego nie sposób było się w tym czasie uchować. W piśmie, które co tydzień przechodziło przez redakcję artystyczną Wyspiańskiego, mógł on czytać charakterystyczne wersety z przedmowy do Zarathustry:

— Zaklinam Was, bracia moi, zostańcie wierni ziemi i nie wiercie tym, którzy mówią Wam o nadziemskich nadziejach! To są truci-ciele — świadomie lub nie.

— Są to wzgardziciele życia, obumierający i sami zatruci, którymi ziemia jest znużona: niech więc giną.

— Niegdyś zbrodnia przeciwko Bogu była największą zbrodnią, ale Bóg umarł, a razem z nim umarli i ci zbrodniarze. Najstraszniejszą rzeczą jest teraz dopuszczać się zbrodni przeciwko ziemi i wyżej cenić wewnątrz Niezbadanego niż treść ziemi!⁶

Z tym wszystkim o wpływie nietzscheanizmu na Wyspiańskiego należałoby mówić raczej oględnie. Termin „wpływ“ sugeruje jakiś zewnętrzny element w twórczości i osobowości pisarza. Termin ten dobrze określa nietzscheanizm Staffa czy Berenta, u Wyspiańskiego można w tym sensie mówić o wpływie np. Maeterlincka. To, co nazywam jego nietzscheanizmem, jest postawą tak autentycznie jego własną i tak konsekwentnie od pierwocin twórczych mu przynależną, że słowo „wpływ“ miałoby tu jakiś sens wywłaszczeniowski.

Tragiczna czy nietzscheańska wizja bytu

Krytycy, którzy zajmowali się innymi niż narodowy tematami dzieł Wyspiańskiego, spostrzegli od dawna, że motyw życia zajmuje w twórczości jego miejsce ogromne. Najmocniej podkreśla go Tadeusz Makowiecki:

Podstawą świata wyobraźni, świata pojęć i przekonań, trzonem osobowości Wyspiańskiego, przebijającym się przez jego twórczość malarzką, poetycką i teatralną, przez jego listy i rozmowy, przez prace i zamierzenia, jest — życie⁷.

Inni zwracali uwagę na to, że wielkim motywem jego dramatów jest śmierć. Powstał stąd nawet spór, czy Wyspiański jest poetą życia czy śmierci. Stefan Kołaczkowski słusznie połączył oba motywy w całość, w jeden motyw antynomii życia i śmierci.

W literaturze o Wyspiańskim książka Kołaczkowskiego przynosi najpełniejszą i najbardziej precyzyjną charakterystykę ogólnej postawy filozoficznej poety. Toteż rozważania niniejsze z konieczności będą nieraz układać się w rodzaj dialogu z Kołaczkowskim. Często nie pozostanie mi nic innego jak pójść za nim, przypominając jego interpretacje. Piszę jednak te uwagi także po to, aby podjąć z nim dyskusję.

⁶ F. Nietzsche, *Przedmowa Zarathustry*. Życie, II, 1898, nr 47, s. 622—623.

⁷ T. Makowiecki, *Poeta-malarz*. Studium o Stanisławie Wyspiańskim. Warszawa 1935, s. 169.

Jest zasługą Kołaczkowskiego, że opisując wizję świata, jaką odczytać można z utworów Wyspiańskiego, na pierwsze miejsce wysunął w niej cechę sprzeczności jako zasadę bytu. Życie i przemijanie, triumf i śmierć, czyn i grzech — oto sprzeczne elementy świata warunkujące się wzajem. W tym nieustannym i nieprzezwycięzalnym konflikcie wartości widzi Kołaczkowski tragiczną koncepcję bytu.

Sam biologiczny proces życia, jako taki, pojmuje Wyspiański *par excellence* tragicznie. Już w jednym z najwcześniejszych utworów, *Meleagrze*, mamy ten pogląd: „Życie tak samo jest jak ogień, który zżera tej głowni wszystkie soki i miąższ po kawale; pali nas, dając nam blask i ciepło przez chwilę przemijającą“ (s. 57). Życie więc bez względu na to, co jest jego treścią, jest samo w sobie tragiczne, życie jest śmiercią, karmi się własnym spalaniem, — jest procesem nieustannego zbliżania się ku śmierci, która nie z zewnątrz, a [w] nim samym leży: „każda chwila przynosi jakieś skonanie“⁸.

Podobnie w *Wyzwoleniu* pochodnia staje się symbolem życia. Lecz ten symbol życia wyobraża jego tragiczną obosieczność:

Pochodnia, ogień, światło, żar
 Świeci i razem spala
 I ciepła razem niesie dar,
 I pożarami w gruz obala.
 Rozjaśnia, ale niszczy razem;
 Ogniem żyjącym zabić zdolna⁹.

W charakterystyce światopoglądu Wyspiańskiego nie sięga natomiast Kołaczkowski po określenie — nietscheanizm. Nazwisko Nietzschego nie pojawia się u niego bodaj w ogóle w interpretacjach szczegółowych, w rozdziałach syntetycznych spotkamy je raz z okazji *Kazimierza Wielkiego* i *Wyzwolenia* — w sensie raczej umniejszającym wagę zjawiska¹⁰. Tymczasem wizja życia-żywiołu, bogatego ale rozrzutnego, w którym najcenniejsze zjawiska powstają na gruzach uprzednich bytów i trwają chwilę, by ulec stratowaniu przez nowe kolejne byty — stanowi fundament światopoglądu zarówno polskiego poety, jak niemieckiego filozofa. Jest to zarazem wizja bytu, która razem z nietscheanizmem odegrała

⁸ S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański*. Rzecz o tragediach i tragicizmie. Poznań 1922, s. 68.

⁹ *Tamże*, s. 68—69.

¹⁰ *Tamże*, s. 53.

zasadniczą rolę w kształtowaniu świadomości filozoficznej człowieka XX wieku.

Niewątpliwie jest w tej wizji tragizm. Nie wyczerpuje on jednak jej treści. W tej samej mierze, w jakiej przejmując ją, fascynuje dynamiką i dialektyką, dziwnym porządkiem tego chaosu, w którym wszystko jest splecione ze wszystkim w jedność istnienia rozwijającego się w nieustannej walce ze sobą. Urzeka wielkością i urodą widowiska. Urzeczenie życiem stanowi uderzającą, opisywaną przez wielu krytyków cechę poezji Wyspiańskiego; Kołaczkowski wielokrotnie zresztą sam to stwierdza. I tę jednak cechę podporządkowuje on tragizmowi, który uznaje za naczelną kategorię światopoglądu poety. Pisze:

Tragikiem bowiem nigdy nie jest w mrokach pogrążony ofiarnik-asceta. Trzeba żywiłowo odczuwać moc, potęgę i urok życia, trzeba instynktem prosperowania jego wartości się dopominać, silnym, zdrowym instynktem przeciw zatraceniu się buntować, by jakąś przekorną tendencją, zmierzającą ku zagładzie siłą, wydało się to, co życie niewieczy. [...] Właśnie kwoli lepszemu zrozumieniu tragizmu podkreślam tak mocno, iż Wyspiański miał jakiś wyjątkowy zmysł dla prostej i jędrnej radości bytowania, dla zmysłowego uroku życia, dla wszystkiego, co symbolizuje „jabłko kras“, które dzierży Żywia¹¹.

Pozornie nic nie można zarzucić temu rozumowaniu. W rzeczywistości Kołaczkowski skupiając wszystkie akcenty w charakterystyce światopoglądu Wyspiańskiego na tragizmie, zmienia — moim zdaniem — w zasadniczy sposób treść postawy filozoficznej poety. Krytykowi tej rangi co Kołaczkowski wybór tematu badania nie zwięża perspektyw całości zagadnienia. Podniesienie tragizmu do naczelnej kategorii wizji świata utworów Wyspiańskiego nie jest więc, oczywiście, ubocznym wynikiem oczyszczenia pola badania z elementów nie wiążących się z obranym przedmiotem rozważań. Raczej, można przypuszczać, rzecz się miała odwrotnie: przekonany, że tragizm stanowi najbardziej istotną cechę światopoglądu Wyspiańskiego, postanowił Kołaczkowski napisać rzecz o tragedii i tragizmie. Nie darmo pozostaje Kołaczkowski pod wpływem Maksa Schelera, u którego uczyli się również egzystencjaliści. Operując dzisiejszymi pojęciami, można postawić Kołaczkowskiemu zarzut, że egzystencjalizuje Wyspiańskiego. Tra-

¹¹ Tamże, s. 56—57.

gizm wizji świata połączył on w bardzo subtelne konstrukcje z metafizycznymi sugestiami dramatów poety, przede wszystkim z ideą Boga sankcjonującego tragizm bytu dla wyższych, sobie znanych racji.

W moim przekonaniu tragizm nie jest naczelną ani najbardziej istotną kategorią wizji świata utworów Wyspiańskiego, choć stanowi jedną z jej przejmujących stron. Ważniejszą niż tragizm jest sama wizja, całość obrazu. Świat ruchliwy, zmienny, pełen przeciwieństw, w którym życie powstaje w wyniku śmierci, rzeczy kruche i radosne w wyniku brutalnych, a triumf niesie ze sobą czas zagłady dla triumfatora — to świat o wielu obliczach. Przeszywa tragizmem, porywa rozmachem, siłą, wielokształtnością istnienia. Ta dwoistość oceny charakterystyczna jest właśnie dla nietzscheańskiej wizji bytu, co do której krytycy nie mogą się porozumieć, czy jest pesymistyczna, czy optymistyczna; obie klasyfikacje pasują do niej równie dobrze.

U Nietzschego — powtórzmy raz jeszcze — przeżycie filozoficzne ogólnej struktury bytu powstało w następstwie ostatecznego uwolnienia bytu od Boga. Byt został sam bez celu istnienia i nie posiada wartości poza sobą samym. Człowiek również nie posiada celu istnienia w perspektywie ogólnego porządku bytu. Dopiero wtedy jednak, kiedy życie okazuje się jedyną istniejącą wartością, staje się ono wartością bezcenną. Podobnie jak romantyzm odkrył w poezji przeżycie miłości, moderna odkryła przeżycie istnienia, poezję biologii i życia w jego najbardziej elementarnych przejawach: miłości, walki, śmierci.

Polski poeta nie zdobędzie się na proklamowanie ateistycznej genezy swojej wizji świata. Przeciwnie, chętnie sugeruje w swoich utworach obecność nadprzyrodzonego porządku rzeczy, poprzestając, co prawda, na sugestiach bardzo dalekich od dosłowności. Te aluzje czy tęsknoty pozostają jednak w niekonsekwencji z jego walką o wartość życia i jego ziemskiej treści. Podobnie jak Nietzsche i nietzscheanizm za rację decydującą w najważniejszych swoich utworach uzna rację życia, a w nim — jego siły lub intensywności.

Brutalizacja poezji

Jest rzeczą charakterystyczną nie tylko dla Wyspiańskiego, że urzeczenie życiem i siłami ziemi nie prowadzi konieczniej do zajęcia się w poezji środowiskiem jak najbardziej żywym — bo żyjącym

współcześnie. Przeciwnie: mit, baśń, legenda, motyw historyczny, parafraza literacka — stają się od samego początku ulubioną formą poetyckiej wypowiedzi Wyspiańskiego. Wskrzusza on świat umarły lub literacki, rzadko przedstawia świat autentyczny. Krytyka widziała w tym paradoks. Oto opinia Brzozowskiego:

Poeta wie, że do życia nie wystarcza pamięć mogli, że śmierć zrywa raz na zawsze wszystkie walki, że życie musi snuć z siebie własną treść, ale sam on zna tylko mowę umarłych: jest, jak żywy duch, zamknięty w sarkofagu. Jest istotnie jak Kraków, z którego wyrósł grobowiec sztydzący z żywych¹².

Przed tym wyrokiem wziął Wyspiańskiego w obronę Makowiecki. Sam on również uważa za słuszny postulat, by poeta życia zajmował się realnym życiem. Broni Wyspiańskiego udowadniając, że fantastykę jego można sprowadzić do rzeczywistych źródeł:

apologeta życia nie mógł odczuwać szczególnego pociągu do tworów urojenia, tworów, które nigdy nie żyły. Mógł i z całą pasją swej wyobraźni rzucał się w tajemnicze mroki wewnętrznego życia prawdziwych ludzi, którzy istnieli naprawdę [...].

W innym miejscu stwierdza:

Wszystkie postaci, nawet drugorzędne, ośrodek swego bytu artystycznego mają realny, prawdziwy, wzięty z rzeczywistości. Ba, nawet postaci wyraźnie fantastyczne bardzo często powstawały i otrzymały swój charakter z rzeczywistych posągów i malowideł¹³.

Obrona ta, która ma dowodzić realizmu wyobraźni i utworów Wyspiańskiego, wydaje mi się pomyłką Makowieckiego. Wspierając się o rzeczywiste źródła, fantastyka Wyspiańskiego spełnia po prostu normalne prawa fantastyki, która nie tworzy swoich wizji z niczego. Jest oczywiście rzeczą interesującą, że Wyspiański lubi układać swoje wizje dramatyczne w inscenizowane obrazy malarskie lub literackie. W utworach Wyspiańskiego nie chodzi jednak o realizm rzeczywistości dramatycznej, która jest zawsze podporządkowana wyłącznie wyrażaniu określonych treści poetyckich i ideowych. Toteż i zarzut Brzozowskiego³ jest niezupełnie słuszny. To nieistotne, że poeta sięga do motywów zamierzchłych lub nierzeczywistych, istotne jest, co mówi za ich pośrednictwem.

Użycie mitu, baśni, motywu historycznego do wyrażenia poezji

¹² S. Brzozowski, *Stan. Wyspiański*. (Wydanie pośmiertne). Stanisławów 1912, s. 129.

¹³ Makowiecki, *op. cit.*, s. 208 (cytat poprzedni ze s. 177).

życia nie jest takim paradoksem, jak by się zdawało. Ta forma wypowiedzi, służąc dogodnościami ekspresji poetyckiej, pozwala rozpatrzeć sprawy ludzkie poza komplikacjami rzeczywistości, spełniając postulat abstrakcji. Pozwala również na przedstawienie życia w jego formach najprostszych. Z podobnych powodów pierwotnych form życia szuka Reymont w środowisku chłopskim, Tetmajer w góralskim.

Inna sprawa, że nie wychodzi literaturze na dobre, jeśli za nadto usłużnie spełnia postulat abstrakcji. Przebywając zbyt długo w rejonach tak mało materialnych, zapada na anemię, której nie ukrywają najwymyślniej ozdobne szaty poetyckiej ekspresji. Utwory Wyspiańskiego niejednokrotnie ten los spotyka. Śmiało i wielkie ogólniki brzmią wtedy głośno i pusto. I w tym znaczeniu zarzut Brzozowskiego, że Wyspiański zna tylko mowę umarłych, miałyby za sobą pewne racje.

Poezja życia nie ma u Wyspiańskiego nic wspólnego z gładkością. Życie fascynuje u niego bujną siłą, z całą brutalnością żywiołu. Jego bohaterowie są gwałtowni, ich język szorstki, uczucia prostacze, akcesoria sztuki surowe. Prowadzi to poetę do brutalizacji gatunków literackich, tradycyjnie estetyzujących — baśni, mitu, legendy — w których komponował swoje dramaty.

Przykładów na to dostarcza w obfitości cała twórczość Wyspiańskiego. Ale godne podkreślenia, że fwarda wizja życia występuje od razu w pierwszych jego drukowanych utworach, nad którymi nie panuje on jeszcze jako twórca. O brutalizmach tu spotykanych nie zawsze można powiedzieć, że są wynikiem świadomych zamierzeń autora. Tym bardziej świadczą one o autentyczności treści poetyckiej, z którą wchodzi do literatury nowy dramaturg.

W *Legendzie I* dworzanie Kraka widząc, że obrona zamku nie odeprze najeźdźcy, spuszcza ją bramę, odcinając własnym żołnierzom odwrót i skazując ich na wycięcie przez wroga. Zdrady tej dopuścili się posłacie, którym autor wyznaczył w sztuce role pozytywne. Zgodziła się na nią Wanda, heroina narodowa, która za chwilę wybierze dla siebie śmierć, ponieważ taka jest cena zwycięstwa nad wrogiem. Przed Wyspiańskim sytuacja taka była nie do pomyślenia w balladzie, chyba w literaturze nieuczzonej. Zacytowany brutalizm (raczej spontaniczny niż świadomy) łamie moralno-estetyczne konwencje literatury na rzecz szczeroci wo-

bec życia. Można tu — jeśli kto chce — mówić nawet o realizmie, oczywiście o realizmie widzenia świata, nie poetyki.

Zjawisko brutalizacji poezji nie ogranicza się u Wyspiańskiego do momentów fabuły; sięga rzeczy o wiele ściślej związanych z materią poetycką: języka, rytmu, obrazu poetyckiego. Nie wyklucza jednak, przeciwnie, idzie w parze z pasją ornamentacyjną. Jeśli np. Wyspiański chce rozbudować widowiskowość legendy poetycznością głębin, nie przedstawi postaci fantastycznych typu Świtezianki lub Goplany. Jego syrena to pół-chłop, pół-ryba. Poetyczność — to grube zalecanki Rusała i Wilkołaka do dziewczek nad wodą. Oczywiście trzeba pamiętać, że tego typu wyobraźnia poetycka nie rodziła się na pustyni. Inspirowały ją współczesne tendencje artystyczne — dla *Legendy* istotne będą pokrewieństwa z Wagnerem i z malarstwem Boecklina i Malczewskiego.

W latach, w których Wyspiański pisze swoje dramaty, hasła życia i apologia jego siły stają się już sloganami. Powstaje nowy nietzscheański szablon poetycki. Znamy go np. z utworów Tetmajera, u którego w obfitości spotykamy również drastyczne momenty fabularne. Tetmajer jednak — jakże często — postępuje odwrotnie niż Wyspiański — poetyzuje gwałt i dlatego wpada w nieznośny szczebiot o rozpętanych namiętnościach. Wyspiański nie oblaskawia gwałtu, przeciwnie, eksponuje jego brutalność, każąc równocześnie widzieć w nim fragment tej samej energii, z której powstaje wzniosłość, wielkość i po prostu sam proces życia. Brutalizując poezję, dobija się Wyspiański nowych jej źródeł, tych samych, z których czerpać będzie poezja XX wieku. Co prawda, jak wiele innych, również i ten eksperyment Wyspiańskiego nie zawsze wychodzi obronną ręką z zapasów z poezją. Jego zdobycze poetyckie wynaturzały się łatwo w manierę.

Brutalizacja poezji pełni ważną rolę w kompozycji określonej wizji świata, ewokuje mianowicie jego ziemskość. Rozrzutność wyobraźni Wyspiańskiego przedstawionemu w sztuce życiu nadaje bez trudu i bez troski o rygory dramatyczne cechy ruchliwości i obfitości. W *Legendzie* w jednej chwili zaludni autor całą scenę orszakiem Wodników, Wiślanek, Wilkowyjów, Wilkołaków, Koźłonogów, Baraniogłów, Turoniów, Wiedźm itp. odzianych, jak informuje, w skóry krowie plamiste. Ta rewia demonstrująca tłum dziwaczny, żywy, ruchliwy, od którego zakotłowało się na scenie, przedstawia w sztuce wtargnięcie sił ziemi (ziemi w znaczeniu tak szerokim, aby objęło również stworzenia wodne) w los człowieka.

Narodziny mocnego człowieka

W następnych kolejnych dramatach Wyspiańskiego coraz mniej trzeba wizję przedstawionego w nich świata rekonstruować z poetyki — przedostaje się ona coraz dobitniej do sfery problematyki jego sztuk. Już w *Kłątwie* ziemską siłą życia, w jaką wyposażył autor Młoda, stanowi motyw literacki w porównaniu z *Legendą* o wiele bardziej eksponowany. W *Legionie* scena, kiedy o zagubioną w pokusach męczeńskiego ascetyzmu duszę Mickiewicza walczą wspaniałe słoneczne pogańskie postacie poezji jego młodości, posiada doniosłą wymowę ideową. W *Bolesławie Śmiałym* siła witalna ziemi uosobiona w Krasawicy, w pogańskim otoczeniu dworu i wreszcie w samym Królu, staje się jedną ze stron w dramatycznym konflikcie sztuki.

Świat ruchliwy, zmienny, bujny i twardy wymaga partnera, który by mu sprostał, człowieka wielkiego formatu, potężnych uczuć, silnej woli. Jest rzeczą znaną, że modelowi takiemu odpowiada w sztukach Wyspiańskiego każdy niemal bohater: Wanda, Młoda z *Kłątwy*, Chłopicki i Maria z *Warszawianki*, w pewnym sensie Mickiewicz z *Legionu*, Konrad z *Wyzwolenia*, postulat wielkości programowo spełniają Bolesław i Biskup, dalej bohaterowie homeryccy, zwłaszcza dwaj ukochani: Hektor i Achilles, wreszcie Odys i jego syn. Nie ma takiego bohatera w *Weselu*, które stanowi satyrę na małość współczesnych. Bohaterowie ci zwykle, wyposażeni są przez autora w denerwującą nieraz cechę iście nietzscheańskiej arogancji. Ale prawdą jest również, że:

żyją, odczuwają i działają na szczytach możliwości człowieka, najszerzej i najmocniej, na krawędzi istnienia, o krok od zagłady, prac mimo to nieustraszenie wyżej i dalej¹⁴.

Silnym i wielkim bohaterom przypada w udziale swoją osobą i losem egzemplifikować jednostkowo siłę i wielkość świata. Zadanie to stawia ich z reguły w konflikt z otoczeniem, z gromadą ludzką, ponad którą wyrosli, z porządkiem świata, z historią i z własnym losem. Stawia ich również w konflikt z moralnością.

Charakterystyczne, że tego ostatniego konfliktu Wyspiański przez pierwsze lata swojej twórczości poetyckiej nie podejmuje; całą uwagę poety zaprzęta wielkość bohatera, siła i malowniczość jego postaci. Bohater ginie zwykle w nierównej walce ze światem, ale śmierć jego nie przekonuje do żadnej tezy moralnej, jest ko-

¹⁴ *Tamże*, s. 179.

niecznym następstwem struktury bytu, którego zasadę stanowi walka i śmierć. W *Meleagrze* Atalanta wypowiada uwagę:

takich ludzi nie ma, którzy by jakiegokolwiek dzieło spełnili bez żadnej winy lub ujemnej strony, którą starają się kryć¹⁵.

(Kołaczkowski podkreśla tragizm podobnego poglądu. Kontekst sztuki pozwala w uwadze Atalanty dopatrywać się raczej rozsądku niż tragizmu.) Za winy te przyjdzie im może zapłacić życiem, ale jest to nie tyle problem moralności, co losu. Z różnych względów ani Wanda, ani Altea, ani Chłopicki, ani nawet Młoda z *Kłatwy* — która popełnia w końcu przestępstwo wobec Boga, nie ludzi¹⁶ — nie wnoszą do sztuk, w których działają, prawdziwego konfliktu moralnego, choć nikt z nich, złapany w pułapkę losu, nie wyjdzie z niej żywy.

Dramaty ogólnej struktury bytu

Przychodzi jednak czas, kiedy Wyspiański uświadamia sobie powszechnie dziś dyskutowany konflikt między porządkiem życia i porządkiem moralnym. Jest to w ogóle czas, w którym porzuca on dystans estetyczny w stosunku do pisanych przez siebie sztuk i pisze dramaty-diskusje, podporządkowane jednej wyraźnej idei, która staje się tematem sztuki. W *Legionie*, *Weselu*, *Wyzwoleniu* i równolegle pisanych rapsodach podejmuje gorączkowo i równocześnie idee narodowe i ogólnofilozoficzne. Pozostawmy na boku problem, czy poglądy dotyczące spraw narodowych ukształtowały jego idee na temat ogólnej struktury bytu, czy odwrotnie — od przemyślenia modelu świata doszedł on do historiozofii i polityki, czy też oba ciągi ideowe rozwijały się równocześnie, przenikając się nawzajem. Dość, że rok 1902 przynosi dramat *Bolestaw Śmiały*. Potem następują *Akropolis*, *Achilleis*, *Skalka* i *Powrót Odysa*.

Literatura krytyczna o Wyspiańskim poświęcała tym utworom o wiele mniej miejsca niż *Warszawiance*, *Weselu*, *Wyzwoleniu* i *Nocy listopadowej* — sztukom, z których stworzono kanon poezji dramatycznej Wyspiańskiego. Również pierwsze sztuki Wyspiańskiego — od *Meleagra* po *Kłatwę* — cieszyły się większym

¹⁵ S. Wyspiański, *Dzieła* [= *Dzieła*]. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. T. 2. Warszawa 1924, s. 56.

¹⁶ Przedmiotem konfliktu dramatycznego jest stosunek z księdzem, nie zaś ofiara z własnych dzieci.

zainteresowaniem krytyki niż grupa dramatów od *Bolesława* po *Odysa*. Są wszelkie dane do przypuszczenia, że krytycy po prostu znacznie słabiej rozumieli te dramaty, rzeczywiście niełatwo czytelne. Dopiero Kołaczkowski śledząc element tragizmu w twórczości Wyspiańskiego odwrócił przyjęte proporcje krytyczne i zainteresował czytelników Wyspiańskiego wielką filozoficzną treścią *Bolesława*, *Skalki*, *Akropolis* i *Powrotu Odysa*.

Ale i sam Kołaczkowski, i piszący po nim nie wyzwolili się do końca z utartych szablonów krytycznych. Wymieniona grupa dramatów nie występowała w krytyce jako grupa tematycznie jednorodna. Pisano dużo i ciekawie o ogólnofilozoficznych ideach Wyspiańskiego, ale przeoczono, że istnieje szereg wielkich dramatów, w których idee te nie pojawiają się jako mniej lub bardziej akcentowane motywy ideowe, lecz stanowią t e m a t sztuki, i że podobieństwo tematu łączące tę grupę sztuk każe w nich uznać dramaty generalnych spraw bytu.

Myślę, że w odczytaniu właściwego sensu tych dramatów przeszkadzały krytyce dwa nawyki. Pierwszy kazał dopatrywać się wszędzie u Wyspiańskiego znaczeń i symboli narodowych. Drugi — nawyk odbioru literatury według zadomowionych już w niej środków ekspresji — nie pozwalał dostrzec nowej faktury dramatu, w którym wątek fabularny, z reguły wzięty z tradycji kulturalnej, stawał się tylko pretekstem dramatycznym i materia ekspresyjną sztuki, nie zaś jej przedmiotem. Opowieść o Meleagrze np. ma w tragedii Wyspiańskiego pozycję autonomiczną — jest tematem sztuki. W *Achilleis* natomiast sceniczna parafraza *Iliady* jest tylko okazją poetycką dla filozoficznych refleksji i lirycznej spowiedzi poety. Z tego typu dramatem widz się oswoił nieprędko. Dopiero rozbijająca wszelkie konwencje sztuka dwudziestolecia nauczyła rozumieć wiele wcześniejszych zjawisk poetyckich. Krytycy Wyspiańskiego, przytłoczeni i tak zawilgościami jego ekspresji, nie bardzo orientowali się w specyfice nowej poetyki¹⁷.

¹⁷ Próbując na przykładzie zjaw *Wesela* scharakteryzować podobny sposób kształtowania przedstawianej w sztuce rzeczywistości, mówiłam o jej literackim charakterze. Literackość polega, po pierwsze, na tym, że literatura eksploatuje tu sama siebie — mit, legendę lub po prostu znany motyw literacki; po drugie, że używa takiego motywu niemal zupełnie bez troski o iluzję realności przedstawionego na scenie świata, obnażając jego funkcję poetycko-ekspresyjną. Osiągnięto w ten sposób nowy stopień umowności fikcji dramatycznej, nie znany przed moderną. Wykorzystał go w pełni

Tak powstał usankcjonowany przez całą krytykę pogląd, że *Akropolis* jest dramatem narodowym. Pisano często i trafnie o powracającym w utworach Wyspiańskiego motywie życia i śmierci. Powołując się na *Akropolis* pisał o tym Stanisław Brzozowski¹⁸. Sinko tytułuje poświęcony tej sztuce rozdział: *Poezja życia i życiorodnej śmierci*¹⁹; mówi o *Akropolis*, że jest wielkim hymnem na cześć życia — Tadeusz Makowiecki²⁰. Okazuje się jednak, że i Brzozowski, i Sinko pojmują sztukę jako dramat narodowy. Brzozowski mówi o niej, że to „obchód żałobny po Polsce historycznej, tej, co umarła, i tej, co życiem swym życiu urąga“²¹. Sinko widzi w *Akropolis* dalszy ciąg *Wesela* i *Wyzwolenia*, wizję przyszłości, w której nastąpi uwolnienie narodu od klątwy-niewoli²². Makowiecki tłumaczy kompozycję sztuki koncepcją „coraz wyższego budzenia się do coraz wyższego życia“, ale nie wiadomo, czy i w jakiej mierze jest to koncepcja przeciwstawna interpretacji *Akropolis* jako sztuki narodowej; w końcu jedność kompozycyjną utworu dostrzega wyłącznie w muzycznej orkiestracji motywów dramatycznych²³. I nawet Kołaczkowski, który tak wnikliwie pisze o tragizmie bohaterstwa Hektora i o wzniosłej walce Jakuba z Aniołem Konieczności, umieszcza *Akropolis* wpośród „utworów poświęconych zagadnieniom życia narodu“²⁴.

Bolesława Śmiatego i *Skatkę* powszechnie uważa się za *sui generis* dramaty historyczne z dziejów polskiego średniowiecza, tyle, że *genre* poetycki zwalnia je z wierności wobec realiów epoki i ścisłości w stosunku do przekazów naukowych. Pojmuje się je

później teatr Giraudoux i jego dzisiejsi kontynuatorzy — Anouilh, Sartre. O pretekstowym charakterze mitologicznej legendy w tym teatrze pisze Thierry Maulnier w kwartalniku *Le Théâtre dans le Monde* (nr VI/4). Zob. *Mity w dramacie współczesnym*. Dialog, III, 1958, nr 3, s. 130—131.

¹⁸ Brzozowski, *op. cit.* (rozdział: *Życie i śmierć w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*).

¹⁹ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*. Wyd. 2, uzupełnione i rozszerzone. Warszawa 1922, s. 194.

²⁰ Makowiecki, *op. cit.*, s. 175.

²¹ Brzozowski, *op. cit.*, s. 128.

²² *Dzieła*, t. 4, s. CXX—CXXI.

²³ T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń 1955, s. 82, 83.

²⁴ W grupie pod takim tytułem Kołaczkowski (*op. cit.*, s. 159—189) omawia *Warszawiankę*, *Lelewela*, *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Akropolis*.

jako udratyzowane dzieje terenu i udratyzowane legendy narodu, przy czym Ostap Ortwin stwierdza w nich rygor ścisłości szczególnego rodzaju:

Ze zaś wśród takich wcieleń rozmaitych formacyj świadomości powszechnej nie ma miejsca na indywidualne i subiektywne kombinacje, że tutaj dany materiał obiektywnie wyobraźnię wiąże i krępuje, tym się tłumaczy ta niesłychanie ścisła, wyjątkowa obiektywność Wyspiańskiego, tym znaczenie i rola jego dramatu jako dramatu zbiorowego i narodowego²⁵.

Tak pojmowano dramaty bolesławowskie. Natomiast *Achilleis* i *Powrót Odysa* określano zwykle, posługując się klasyfikacją formalną, jako dramaty osnute na motywach greckich.

Tymczasem cała ta grupa dramatów otrzymuje zupełnie inny sens, jeśli ich tematu poetyckiego nie pojmujemy w sposób formalny. Jeśli uwolnić je od bezpodstawnie narzuconej symboliki narodowej, stają się one dramatami przejrzystymi (oczywiście w granicach, w których sztuki Wyspiańskiego dopuszczają użycie tego określenia) właśnie jako dramaty generalnych zagadnień bytu. O nietzscheanizmie Wyspiańskiego pisze się najczęściej z okazji jego narodowych proklamacji ideowych w *Kazimierzu Wielkim* i w *Wyzwoleniu*. Ale to tu, w tych dramatach Wyspiański najgłębiej przeżywa i poddaje dyskusji filozoficzne propozycje nietzscheanizmu.

Kryterium mocy

W przeciwieństwie do *Akropolis* i *Achilleis* dramat *Bolesław Śmiały* jest istotnie w jakiejś mierze poetyckim dramatem historycznym. Taki zamysł autora można odczytać w słowach *Not do „Bolesława Śmiałego“*:

jeszcze napiszę, gdy mi się spodoba,
grać w wyobraźni mej zacząć postacie,
jaka to Piastów była pierwsza doba,
wszak nic nie warto to, co dotąd macie
w sferze dramatu, o Mieszku, Ryhezie,
Ottonie trzecim, wielkim Bolesławie,

²⁵ O. Ortwin, *O „Skalce“ Wyspiańskiego*. W książce: *Próby przekro-
jów*. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią. 1900—1935. Ze słowem
wstępnym Juliusza Kleiner'a i Władysława Kozickiego. Lwów 1936,
s. 103.

jacy (...) byli sprytni knezie,
jak ślubowali Piastowicze Sławie²⁶.

Jednakże nad intencją oddania głosu historii i jej bohaterom wzięła górę wola autora, by przemówić od siebie i napisać dramat o bardzo generalnej problematyce filozoficznej, do której zresztą historia i legenda bolesławowska dawały znakomitą okazję. Tak też ujmuje kwestię Kołaczkowski, pisząc o obu bolesławowskich dramatach, że „historię traktuje [w nich Wyspiański] jako fundament pod zrąb tragedii metafizycznej [...]”²⁷. W książce jego znajdziemy również gotową precyzyjną interpretację obu utworów. Choć zamiarem Wyspiańskiego było uczynić z tych dwu sztuk jeden dramat, wolę w omawianiu ich utrzymać porządek chronologiczny, aby nie mącić linii rozwoju postawy filozoficznej poety. Zajmijmy się więc na razie wyłącznie *Bolesławem Śmiałym*.

Zgodnie z interpretacją Kołaczkowskiego, Król i Biskup reprezentują dwie odmienne postawy i dwie odmienne idee porządku świata. Biskup przedstawia ideę chrześcijańską, chrześcijański Kościół wojujący, Król zaś, gwałtownik i samodzierżca, reprezentuje ideał władczej, srogiej mocy. Po jego stronie opowie się Krasawica — wcielenie pogańskiej, ziemskiej potęgi i urody życia.

Wybieraj krew, wybieraj krew,
krew wybierz, królu krwawy!
Nie błąkaj się, nie spieraj,
jeno dobądź miecz prawy
i tniej a tniej na przełaj²⁸.

W dialektyce świata proklamowanej w *Bolesławie Śmiałym* przypomina się Słowacki, który w dramacie tym spotyka się z Nietzschem²⁹. Jakkolwiek jednak o wiele łatwiej niż ślady lektury Nietzschego wskazać można w dziełach Wyspiańskiego piętno poezji Słowackiego, widoczne również i w motywach metafizycznych eksponowanych przez Wyspiańskiego, takich jak palingeneza, przeznaczenie oraz pojęcie Boga realizatora pozamoralnego porządku świata — jest jedna bardzo zasadnicza i znamienna różnica między ideami obu poetów.

²⁶ *Dzieła*, t. 7, s. 270.

²⁷ Kołaczkowski, *op. cit.*, s. 207.

²⁸ *Dzieła*, t. 3, s. 302.

²⁹ O motywach ideowych Nietzschego i Słowackiego w twórczości Wyspiańskiego por. W. Barbarz, *Wyspiański na tle romantyzmu*. Lwów 1932, rozdział VII.

U Słowackiego dobroczynność owej okrutnej dialektyki świata sprawdza się na losie ogółu. Nawet wybrani — mocarze, króle-duchy — mają znaczenie nie sami dla siebie, lecz na skutek roli, jaką pełnią wśród ludzkiej gromady. Poza tym nawet najkrwawsza „męka ciała“ nie jest czymś ostatecznym w modelu świata, w którym najwyższym sensem bytu jest duch. U Słowackiego rozwija się on w walce z ziemią, wydzierając jej w bólu coraz nowe i wyższe formy istnienia.

Wyspiańskiemu chodzi o wartości ziemskie. Będzie się o nie spierał z romantyzmem, który w jego mniemaniu niebacznie i wręcz zbrodniczo od nich się odwrócił. Mocna indywidualność w ujęciu Wyspiańskiego ma znaczenie sama dla siebie — jako wspaniały fragment życia. Jeżeli ideą jej jest działanie zgodne z dobrem gromady, wśród której żyje, jest to jej własna sprawa. Z perspektywy modelu świata nie gromada jest ważna, lecz bohater. Nie Trojańczycy ginący po kłęsce, lecz Hektor, który wybierając swój los, czyni to dla siebie, nie dla rodaków. W rozmowie z Priamem mówi:

HEKTOR

Moja wola!
Walczyć!

PRIAM

Za nas? Za miasto?

HEKTOR

A czemu wy jesteście?
Ten podły gach z niewiastą,
co się stroi w obrony
fircynela, — wam miły; —
to ja mam moje siły
dla was ważyć? [...]

Sława mnie rodzi.
Tu stoję jej na straży³⁰.

W *Bolesławie Śmiałym* w postaci władcy, wojownika, bohatera i tyrana ukazuje Wyspiański wspaniałe bogactwo energii życiowej. Oto człowiek — sam żywioł życia, człowiek nieulekły, twardą ręką kształtujący świat według swej woli. Pozostaje on w nieprzewidywalnym konflikcie z Biskupem. Ideał pełni, mocy, działania przeciw ideałowi dobra. Ideał walki przeciw ideałowi spokoju.

³⁰ *Dzieła*, t. 4, s. 511—512.

Zupełnie słusznie interpretuje Kołaczkowski, że sprzeczność ta bierze początek w „prazródle“: i Król, i Biskup powołują się na misję, którą powierzył im Bóg. Ale od tego miejsca — koniec zgody! Kołaczkowski wyrzuca ze sztuki całą jej treść nietzscheańską, budując na opróżnionym miejscu zawiłą konstrukcję metafizyczną. Według niego, postawa Króla, rola, jaką wyznaczył mu w dramacie autor, i misja, jaką sam Śmiały świadomie podejmuje, misja walki o rozmach i moc życia — okazują się tragiczną pomyłką. Był on bowiem jedynie narzędziem Boga, który dla siebie tylko znanych celów posługuje się wybranymi przez siebie ludźmi i ich dziełami w sposób osobliwy.

[Bolesław] Popełnia [...] zbrodnie, bo sądzi, że popełnia je w imię Boga, wierzy, iż cokolwiek czyni pomazaniec — słusznie czyni. Jest on winien i niewinien: — istotnie jakieś przeznaczenie Boga spełnił, ale nie to, o którym sam myślał. Mniemał, że Bóg z nim „zbrodnie dźwiga“, — Bóg zaś czyni go za zbrodnie odpowiedzialnym. Tragizm tej pomyłki zwiastuje mu już wieszcz-Rapsod.

Ty jako boży sierp chcesz żąć,
Wiedz, żeś jest tylko zbrodzień³¹.

Zdaniem moim, Kołaczkowski nie tylko egzystencjalizuje, ale i spirytualizuje dramat Wyspiańskiego. Akcent ideowy sztuki nie pada wcale na konstrukcję metafizyczną, której subtelna logika jest o wiele ponad stan filozoficznej zawartości sztuki. *Bolesław Śmiały* nie jest dramatem o dziwnej władzy Boga, jest natomiast dramatem dwu racji i dwu porządków świata. Mówiąc o porządku świata, średniowieczny król i średniowieczny biskup mówią o wyrokach Boga. Nie chcę twierdzić, że są to w sztuce jedynie pojęcia umowne; intencje Wyspiańskiego w tej materii są zawsze trudne do sprecyzowania.

Jeżeli postać Bolesława jest tragiczna, jest to tragizm nie pomyłki, lecz prawdy. Właśnie dlatego, że sprzeczność dwu porządków i dwu sił ma swoje poświadczenie w „prazródle“, że pochodzi od Boga, obojętne, czy pojmovalibyśmy go jako symbol porządku świata, czy bardziej dosłownie i metafizycznie. (Obie wersje są równouprawnione przez autora.)

Dwa przeciwstawne porządki przedstawione w dramacie nie pozostają ze sobą — wbrew poglądom Kołaczkowskiego³² — w peł-

³¹ Kołaczkowski, op. cit., s. 213. Podkreślenie Kołaczkowskiego.

³² *Tamże*, s. 207—208.

nej równowadze. Postać Króla góruje nad Biskupem rozmachem, urodą, wielkością. Prawda Króla jest również bardziej sugestywna, choćby dlatego, że w stosunku do ideałów Biskupa jest nowa. Słowem, widać, że Wyspiański miał dla niej więcej serca. Jednak, choć dramat jest programowym utworem konfliktu mocy i moralności, i choć Wyspiański solidaryzuje się z ideałem mocy, nie rozstrzyga dramatu w sposób jednokierunkowy. Po wspaniałej scenie kłątwy akt III przedstawia Króla-olbrzymą w opuszczeniu i pustce. Oczywiście jest to inscenizacja historycznej legendy o zagrobowym zwycięstwie świętego³³. Legenda potępiła w ten sposób Króla. W dramacie niewątpliwy jest los Króla, potępienie natomiast problematyczne. Nie, darmo krytycy mówią o rehabilitacji Bolesława. Jakże różna jest wymowa obrazu poetyckiego legendy i sztuki Wyspiańskiego. Tam po śmierci Biskupa dzieją się cuda — przejaśnienie łaski boskiej: pocięte szczątki świętego zrastają się w ciało. Dramat przedstawia triumf — trumny.

Rozstrzygnięcie jednoznaczne znajdziemy w równocześnie piśnianym (ale nie drukowanym) rapsodzie *Św. Stanisław*. Dokonało się jednak ono na innej płaszczyźnie zagadnień — tematem rapsodu są wyłącznie losy narodu. Na tej płaszczyźnie autor rozstrzyga konflikt między obu postaciami bez wątpliwości — przeciw Biskupowi, który stanąwszy na Polski cmentarzu spowiada się ze swojej winy:

Polska zaś cała w moim już imieniu
rozkochana i do mnie modląca,
gdy ja pamiętny krzywd w złąłym sumieniu
i gdy sumienie to Świętość odtrąca [...].

Przekląłem króla, ja niepomny,
że z królem naród pada [...] ³⁴.

³³ Warto przypomnieć opinię Ortwiną, *op. cit.*, s. 109: „Tragizm Bolesława Śmiałego u Wyspiańskiego [...] zasadza się na przedziwnie trafnej, naturalnej i wedle dzisiejszego stanu sprawy jędyńie racjonalnej koncepcji króla, który z wiarą w słuszność i uprawnienie swego stanowiska podejmuje beznadziejną walkę z wrastającą i wzmagającą się z biegiem dziejów legendą, co się toczy jak lawina, aby go wreszcie ciężarem swym przynieść i pokonać. Walka zatem, jaką w dramacie stacza [...], odbywa się na przestrzeni wieków w świadomości powszechnej, która w tym konflikcie wyznacza czynom jego taką, a nie inną rolę“.

³⁴ *Dzieła*, t. 7, s. 93 i 96.

Kryterium życia

Postać Bolesława była może zbyt krwawa, by autor, niezależnie od rygorów legendy, chciał przy niej zostawić zwycięstwo. W *Akropolis* problem zostanie ujęty inaczej.

Plastyczne wyposażenie katedry dostarczyło wątku czterem przypowieściom-parafrazom o jednej idei przewodniej. *Akropolis* — jak już mówiono — jest istotnie jednym wielkim hymnem na cześć życia. Wtargnęło ono do starej, pełnej pamiątek świątyni, ożywiło posągi i obaliło jej mroczny ład. Narodowe obsesje traktuje tu Wyspiański żartobliwie. Oto ożywiony posąg z któregoś nagrobka — Panna — podchodzi do posągu Włodzimierza Potockiego i puka w płaszcz złożony u jego stóp.

POSAĞ WŁODZIMIERZA POTOCKIEGO

Sławo!

PANNA

Ja nie sława. [...] zeszłam, bom zakochana.
A ty? —

WŁODZIMIERZ

Mam odeprzeć tyrana!!

PANNA

Jakiego? Kogo? — Nie ma.
Nikogo nie ma. — Ty się mylisz.
Pochyl się! — Gdy się pochylisz,
ujrzysz, żem jest tu sama
przy tobie, w ciebie patrząca.
Zestąp! [...]

WŁODZIMIERZ (*zeskakuje*)

Otom przy tobie.

PANNA

Co? — Widzisz to, żem ładna?³⁵

W akcie II, w następnej przypowieści parafrazującej historię trojańską z gobelinów katedry, pochwałę prostych wartości życia wyraża Wyspiański w prowokacyjnym zakłóceniu hierarchii wartości, uświęconej w uciemionym kraju. Na Wawelu-Akropolis radosne głupstwo rozkochanej pary, Heleny i Parysa, otrzyma tę

³⁵ *Tamże*, t. 4, s. 497—498. Wprowadzono tu poprawki według pierwodruku — A. Ł.

samą lokatę wśród wartości świata co heroiczny los Hektora, obrońcy ojczystego miasta, ukochanego bohatera Wyspiańskiego.

W stosunku do *Bolesława Śmiałego* obraz życia w *Akropolis* przesuwają akcent z momentu mocy na moment radości, wielokształtności i obfitości istnienia. I tu jednak życie jest żywiołem surowym i gwałtownym. Miłosna przygoda Parysa i Heleny jest jedynie uroczym fragmentem świata, tym cenniejszym, że kruchym i bezbronny wobec losu. Za chwilę Hektor podejmie swoje fatalne bohaterstwo, a potem wszystko strąca nieunikniony bieg historii. Nawet wesoła pochwała życia z aktu I sztuki daleka jest od sielanki. Życie jest tu przecież wydarte śmierci, jest kontrastem do stuleci martwoty. Zostawiając trumnę biskupa swoim losom, używając całunu na miłosne posłanie, anielscy kochankowie wesoło i beztrąsko depcą dostojną treść katedry, dokonują zamachu na historię. A autor ich błogosławi. Aby istnieć, życie musi deptać i burzyć. Im pełniej żyje, tym lepiej burzy. Świt zmartwychwstania zwali w gruzy całą katedrę.

Problem Bolesławowy — konflikt życia i moralności — wróci w dziejach Jakuba³⁶. Jakub nie jest krwawym władcą, pracą pomnaża swoje bogactwa, ale jeśli nie może inaczej, wydziera światu swój łup przez bezprawie. Oszustwem zagrabił bratu pierworództwo, oszustwem zagrabił ojcowskie błogosławieństwo. Wyspiański, podobnie jak i w bolesławowskim dramacie, nie stara się złagodzić sensu czynów swego bohatera. Sam Jakub nazywa swój występki po imieniu i męczy się wstydem grzechu. Błogosławieństwo życia zasobnego w bogactwa i płodnego w mnogie pokolenia jest szansą, za którą warto jednak zapłacić cenę oszustwa. Jakub wybiera życie za cenę grzechu i wybierać tak będzie jeszcze wielokrotnie. Biblijny szachraj mężnie walczy o swoje ziemskie cele. Stopniowo staje się wzniosły. W scenie walki z Aniołem Jakub urasta do wyraziciela ziemskiej mocy człowieka. Zuchwały, siłą chce zmusić Anioła do błogosławieństwa. A gdy ten odmawia:

Nie rzekę słów zbawienia
Ty kłamca, ty przeklinany³⁷.

— Jakub mu odpowiada:

³⁶ Kołaczkowski (op. cit.) akcentuje w historii biblijnej Jakuba zagadnienie: człowiek i los. Widzi w historii tej świadectwo tragicznej koncepcji świata skazanego na walkę przeciwieństw, i życia, które „jest jednością kryjącą rozłam i niedosyt i nieskończoność pragnień“ (s. 189).

³⁷ *Dzieła*, t. 4, s. 581.

Władczą człowieka potęgą,
 pan nad stworzeniem żywym,
 z tobą się zmierzę straszliwym,
 twego uroku potłumię.
 Ty, co nie znasz litości
 i chadzasz w anielskiej dumie
 lotów wielkimi skrzydłami...³⁸

Anioł ma na imię Konieczność; oto jej wyrok:

Godzinę twoją odwlekasz
 na zbrodnie, na nowe czyny.
 Przez wieki pójdiesz walczący,
 jakoś się zmagał ze mną,
 w bólu na byt nieśmiertelny,
 w pracy i rąk ciągłym trudzie
 i w twoim rozpoznasz ludzie
 twój trud i oręż daremny.

JAKUB

Błogosławieństwo to twoje?³⁹

I choć Jakuba wyrok ten przygniata, dla czytelnika pytanie otrzymuje sens wcale nieretoryczny. Wyrok Anioła to wróżba dziejów nie tylko Izraela, lecz opis doli człowieczej i losów ludzkich w ogóle. Złych czy dobrych?

Dwuznaczność wyroku Anioła dotyczy dziejów ludzkich, natomiast cały sens przypowieści potwierdza rację Jakubowego wyboru. W konflikcie życia i moralności decydujące jest kryterium życia.

W zakończeniu *Akropolis*, w dzień zmartwychwstania Salwator-Apollo druzgoce swoim rydwanem mury katedry, ustanawiając triumf życia nad jego najdostojniejszymi więzami. Symbol ten zawiera jednak element odbierający piorun obrazoburstwu autora. Jest nim synteza Chrystusa-Apolla. Jak całe zakończenie sztuki, synteza ta podana została na prawach marzenia o możliwości pełnego radosnego triumfu życia, w którym weźmie udział również zmartwychwstała Polska. Ale osoba Chrystusa ma również sens pojednania między skłóconymi wartościami życia i dobra. Pojednanie to wprowadzone w sytuację, w której nic się nie jedna — przecież podwójne *deus ex machina* dokonuje aktu zniszczenia na

³⁸ *Tamże*, s. 582.

³⁹ *Tamże*, s. 584—585.

rzecz triumfu życia — sprawia wrażenie jakiegoś tuszowania odwagi idei dramatu. Zjawisko często u Wyspiańskiego spotykane wbrew gestom nieustraszoneści ze strony autora.

Heraklitowa rzeka życia

Z zadumy poety nad generalnymi problemami życia powstało również *Achilleis*. Do sztuki tej, podobnie jak do *Powrotu Odysa*, szczególnie dobrze pasuje uwaga Fabre'a o analogii między Wyspiańskim a Sartrem i Giraudoux w podjęciu dialogu współczesnych z Grekami⁴⁰.

W tej opowieści, w której autor bawi się tym, że postępuje krok w krok za *Iliadą* i jednocześnie wlewa w te kanonizowane formy treść poetycką XX w., przedmiotem dramatycznym jest zadziwiająca rzeka życia. Zadziwiająca ze względu na obfitość i różnorodność swoich nurtów. Oto bohaterowie spod Troi — każdy żywy, namiętny, skory do czynów wielkich i do małych złości, i każdy inny, na swój własny sposób cieszący wyobraźnię autora. Oto sławni najeźdźcy i sławni oblężeni, dwa wrogie obozy, dwa narody różnego stroju, wierzeń, obyczaju. I choć inaczej układają ręce w powitaniu i innemu bogu składają ofiary:

Taka różnica was jednych od drugich,
że Grecy w lokach krótkich, a wy w lokach długich.
Wy się z takich śmiejecie, co głowy nie zdobią;
a tam śmiech, że Trojanie pudło ze łba robią⁴¹.

W tym żywym tłumie ludzi i narodów współzawodniczą ze sobą różne racje, tak jak konkurują różne kształty życia, układające się coraz to inaczej w każdej z postaci *Iliady*. Mamy rację Priama i rację obozu najeźdźców, rację Hektora i rację Parysa, Laokooona i Achilleisa. Ścierającym się racjom swoich bohaterów odmawia autor jakiegoś nadrzędnego, porządkującego klucza. Życie znajduje miejsce dla Hektora i Parysa, i nie wiadomo, który z nich bliżej jest prawdy świata i wznioślejszy w wyborze sposobu swego uczestnictwa w życiu. Wszak Parys uroczyście głosi, że to nie patriotyzm Hektora, lecz jego własne misterium miłości jest tarczą obrony dla Troi. Conocny jego związek z Afrodytą każdego dnia odracza — na dzień — wyrok zagłady dla Ilionu.

⁴⁰ J. Fabre, *Wyspiański i jego teatr*. Pamiętnik Teatralny, VI, 1957, z. 3/4, s. 403.

⁴¹ *Dzieła*, t. 5, s. 286.

Wskrzeszona raz jeszcze do życia w teatrze, historia trojańska raz jeszcze zamyślić się każe nad zasadą wszelkiej historii i wszelkiego życia — przemijaniem. Od kłótni Agamemnona z Achillem historia trojańska przez klęski, triumfy, przez czyny swoich bohaterów toczy się nieuchronnie do fatalnego końca. W finale sztuki cały teatr zmieciony zostaje z areny życia. Wyspiański z pewną melancholią akceptuje ten heraklitowy bieg rzeczy. Śmierć, zawsze poważna i dramatyczna w wymiarze jednostkowych bohaterów, otrzymuje w *Achilleis* inną jeszcze perspektywę. Oglądana w kontekście długiego ciągu historii lub kosmicznego porządku rzeczy, układa swe oblicze w kształty niemal pogodne. Tę tonację poetycką iliadowego igrzyska życia odczytać można nie tylko w niezwykle lekkim, tanecznym niemal układzie materii dramatycznej, ale także i w końcowym akordzie sztuki, wieńczącym ją triumfem Afrodyte-Heleny.

Wyjście poza nietzscheanizm

Konflikt życia i moralności jest naczelnym konfliktem dramatu *Bolesław Śmiały* i jednym z głównych motywów ideowych *Akropolis*. W obu wypadkach Wyspiański stawia pod sąd moralny swoich bohaterów reprezentujących porządek życia i, nie uwalniając ich od odpowiedzialności za zbrodnie, afirmuje racje mocy i życia. Te racje — mocy i życia — stają się przedmiotem i ideą obu sztuk. Stanowisko to pokrywa się całkowicie z istotną treścią nietzscheanizmu i znaczeniem, jakie otrzymał on w kolejach myśli ludzkiej.

Niebawem jednak przeciwieństwo dwu kryteriów ocen postawione zostanie w twórczości Wyspiańskiego inaczej. Wybór racji życia pozostanie nie tylko bez zmiany, ale będzie nawet jaśniejsze i bardziej bezkompromisowo sformułowane, natomiast zainteresowanie Wyspiańskiego — jego osobiste zaangażowanie się — z racji życia przenosi się coraz bardziej na rację moralności.

Konflikt życia i moralności dopiero teraz staje się konfliktem naprawdę tragicznym. W poprzednich wypadkach tragizm nie był bowiem jedyną konkluzją dramatu. Skłócone wartości nie pozostawały ze sobą w pełnej równowadze. Życie i jego moc były ważniejsze niż krępująca je moralność. Ich triumf był słuszny; pokazywały prawdziwy porządek świata, burzyły jego sztuczne, choć dostojne zapory. Ale oto słabnie w dramatach Wyspiańskiego moment

urzeczenia życiem. Uchodzi jego radość i rozmach, zostaje racja istnienia, siła, moc, które razem składają się na wielkość nieco mroczną. W wyniku konfliktu między racją życia a postulatem moralnym zostaje teraz w dramacie tragizm, którego inne elementy nie zdołają już zrównoważyć. Dlatego interpretacje Kołaczkowskiego dotyczące ostatnich dramatów z omawianej grupy — poza znaną już sprawą supermotywacji metafizycznej — przylegają teraz ściślej do tekstu.

Skalka rozbudowuje temat sprzed paru lat od strony racji Biskupa. Dramat Biskupa polega na tym, że jego anielska prawda okaże się prawdą martwą. Kiedy Biskup zażąda nad sobą bożego sądu, zjawi się Śmierć, aby ogłosić wyrok. Jest nim czterowiersz, jeden z najbardziej wstrząsających w poezji polskiej ostatniego półwiecza:

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

Biskup nie może pogodzić się z tym wyrokiem:

Przecz prawda moja?

SMIERC

Prawda twa

we Śmierci jeno wiecznie trwa. [...]

BISKUP

Z piekielnych do mnie idziesz dróg.

SMIERC

Piekła i Niebios jeden Bóg⁴².

Tej samej idei poświęci Wyspiański nowy dramat, uwolniony tym razem od aluzji narodowych i dlatego podający konflikt życia i moralności w najbardziej czystej ogólnofilozoficznej postaci. *Mowa o Powrocie Odysa*.

Konflikt życia i wartości moralnych nie zostanie tu rozbity na dwa głosy, jak w dramatach bolesławowskich, lecz przeniesiony do wnętrza jednego człowieka. W fatalnym połączeniu zbrodni i życia urasta Odys — jak poprzednio Jakub — do rangi przedstawiciela gatunku człowieka na ziemi, staje się żywym wyrazi-

⁴² *Tamże*, t. 3, s. 424—425.

ciem negodnych warunków, jakimi świat obwarowuje swój dar życia.

Odys z tego dramatu jest człowiekiem wielkim. To homerycki bohater, o którym śpiewają pieśni, którego sława zostanie wśród ludzi przez wieki. Ale za wielkość zapłacił cenę jedyną, jaką świat pozwala zapłacić — zdobył ją przez oszustwo, grabież, morderstwo. Sam rozdarty jest między dumą ze swego czynu („Troję zdobyłem!”) a świadomością, że jest zbrodniarzem, świadomością, z którą nie może żyć.

Bodajem nigdy z domu nie był chodził,
Bodajem lepiej szczeł tu — — w zapomnieniu! —
 (ślabnąc w zapędzie)
sam czysty, — — na tej piędźzi ziemi, — w mym sumieniu;
niżli w tej walce tam —
 (drwiąc)
 syty we chwale,
gdy za mną gonią klątwy, — krzywdy, — żale, —
przekleństwa ludzi [...] ⁴³.

Odys wie jednak, on wie najlepiej, że wbrew naukom katechetów zbrodnia w świecie popłaca. Podejmując decyzję zemsty nad grabieżcami domu, odczuł Odys skupioną radość przed cynamem i pyta siebie, czy sprawiła to może tęsknota ku rzezi,

 w której Bóg pomoże;
 (z goryczą)
pomagał mi w tym zawsze Bóg, —
 (w groźbie)
 Znam dzieła Boże!
 (ze wstrętem)
Widziałem okrąg ten, — jak ludzie żyją,
i wiem, że krzywdą można żyć; — jak tuczą się i tyją
w błogosławieństwie Boga, — co przeklina
tym, że pomoże w złem! ⁴⁴

Odys chce ustrzec syna przed swoim losem. Decyduje się na nowe krwawe dzieło — w miłości ojcowskiej oszczędza syna przed

⁴³ *Tamże*, t. 5, s. 436.

⁴⁴ *Tamże*, s. 460—461.

Tu Kołaczowski (op. cit.) rozwija subtelną koncepcję metafizyczną o wieczystym rozłamię „między złem i dobrem, które z sobą walczy, karze samo siebie i samo do grzechu pcha“ (s. 142). Ma się ono wyrażać w transpozycji metafizycznej: „Bóg karze za to, co stworzył!“ (s. 141) Cała ta koncepcja wydaje mi się zbędna, Bóg (pojęty dosłownie lub metafizycz-

klątwą mordu.

(*gwałtownie*)

Ja biore na się

wszystko —

(*szybko*)

Ty ino stań po moim boku.

(*ostro*)

Jeno nie działaj nic, —

(*z naciskiem*)

byś był bez winy.

Dla ciebie ino plon, — a dla mnie czyny!⁴⁵

Ale jakież dzieła pozostaną człowiekowi do dokonania i jaki los zgotuje on sobie, jeśli wybierze dla siebie „czystość rąk“? Jest to stan dziecka, los słabych. Telemak, póki nie dorósł do męża, żył bez winy i w udręce bezsilności znosić musiał swoją upokarzającą pozycję w domu. Któż szlachetny zgodzi się na życie niegodne, kto dzielny zgodzi się na beczynność? Czyn i zbrodnia to dwie nazwy tego samego zjawiska. Bezsilność jest podła, dzielność zbrodnicza. Tę dialektykę w burzy uczuć uświadamia sobie Telemak, kiedy pierwszy raz zabił człowieka.

(*w lęku*)

Zabiłem.

(*w radości*)

Ojcze! Ojcze! [...]

(*wskazując siebie*)

Krew mego ojca!

(*w radości*)

Czyn!

(*z trwogą*)

Przekleństwo w rodzie!⁴⁶

Powrót Odysa przynosi dylemat, który historia i nam dotkliwie narzuciła i którego my również nie umiemy rozwiązać. Wyspiański i w tym dramacie, tym bardziej, nie rehabilituje swego bohatera, ale i tu także na szalę porządku życia rzuca całą wielkość Odysa. Szkoda, że autorowi nie starczyło męstwa, by nie szukać złagodzeń dla mądrości swej sztuki. W ostatnim akcie

nie) reprezentuje tutaj — podobnie jak w dramatach bolesławowskich — ustrój świata, ustrój, który każe życie okupywać zbrodnią. Doskonale służy tej tezie za symbol Odysowa klątwą krwi.

⁴⁵ *Dzieła*, t. 5, s. 461.

⁴⁶ *Tamże*, s. 454.

wróżby nowych wcieleń niosą pociechę utrudzonemu wielkością i zbrodnią, a spragnionemu czystości duszy Odysowi.

Polityczne konsekwencje nietzscheanizmu

Omówiłam tu szereg dramatów, w których nietzscheański nurt myśli dał — moim zdaniem — niezwykle interesujące rezultaty. Niemiecki filozof odważniej prowadził dramatyczną dyskusję z ludzkim dorobkiem myślowym niż polski poeta, który ostrze swoich obrazoburczych odkryć często owijał w ochronną gazę metafizyki. Ale i tak w poezji polskiej tej epoki w generalne problemy bytu — coraz bardziej to widać — najgłębiej i naprawdę na miarę swego czasu zaangażował się właśnie Wyspiański. Aby przestąpić próg nowoczesnej świadomości, trzeba było dokonać rewizji tradycyjnego obrazu bytu i w konsekwencji przewartościować wartości. Trzeba było wydrzeć życie spod opieki wielu pojęć — nianiek ustanowionych na jego straży w ciągu stuleci umysłowego dojrzewania ludzkości, i rzucić je w kosmos — jako wartość jedyną. Trzeba było uznać w następstwie kryterium życia, a w nim najgłówniejsze kryterium jego mocy, choćby prowadziło to do prawd, z których okrucieństwem nie wiadomo co począć. Wyspiański w swoich dramatach ogólnofilozoficznych nie dokonał tej pracy w pełni, ale dokonał z niej tak wiele, że dopiero dziś stałyby się one naprawdę pasjonującą lekturą, gdyby czytelność ich była mniej żmudna.

Nietzscheanizm Wyspiańskiego nie kończy się jednak na ogólnych zagadnieniach bytu, stanowi również fundament jego idei narodowych, i tu przede wszystkim zawsze go dostrzegano⁴⁷. Narodowa ideologia Wyspiańskiego stanowi osobny temat, nie składa się na nią sam nietzscheanizm. W ramach niniejszej pracy problem ten się nie mieści. Trzeba jednak już teraz powiedzieć, że w ideologii narodowej spotkała Wyspiańskiego przygoda dosyć podobna do tej, jaka później w polityce stała się udziałem filozofii Nietzschego.

Kryterium życia i mocy pojęte w sposób jak najbardziej ogólny jest logiczne w równie ogólnym układzie: człowiek i świat. Jest jednak rzeczą bardzo niebezpieczną przenosić go do układów jako-

⁴⁷ Obszernie pisze o nietzscheanizmie narodowych idei Wyspiańskiego Cz. Łatawiec, *Walka o duszę narodu w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Poznań 1930.

ściowo odmiennych, takich jak człowiek i zbiorowość lub wzajemny układ ludzkich zbiorowości, zwłaszcza jeśli jest to zarazem przeniesienie na płaszczyznę problemów szczegółowych. Nie dlatego, by kryteria te nie mogły i tam być racją ostateczną, ale dlatego, że raczej te wymagają przekładu na realia i procesy skomplikowanej materii życia, pominiętej w abstrakcjach układów generalnych. Dokonanie takiego przekładu nie jest łatwe, wchodzi się bowiem od razu w dżunglę sporów o prawdę historii społeczeństw oraz jednostki ludzkiej umieszczonej między tymi dwoma młyńskimi kamieniami. Gdybyśmy, uniknąwszy najgorszych zasadzek, dokonali możliwie prawidłowo takiego przekładu, i wtedy przy końcu naszych trudów raczej życia i mocy ukazałyby nam niejeden szyderyczy węzeł sprzegający razem wielkość i bezwzględność, życie i okrucieństwo.

Wypiański ominął pracę przekładu. Bezpośrednio przetransponował postulat życia i mocy na naród. Ale w nowym, konkretnym układzie historii współczesnej ogólnikowy postulat życia staje się albo frazesem (— jakąż drogę wskazuje Wypiański do wyzwolenia?), albo zgodą z zasadą siły przed prawem. Zgodą niewczesną. Czym innym bowiem jest zgoda na zło, jeżeli ono jest kosmiczną i wszelką inną, ale nieuniknioną koniecznością, czym innym udział w złe, którego konieczność jest dyskusyjna. (Problemu konieczności zła w konkretnym historycznym modelu świata Wypiański nie podejmuje.) W pierwszym wypadku zgodę na zło można, jeśli kto chce, nazwać realizmem poznawczym, historycznym, politycznym, etycznym. W drugim — jest to tylko realizm polityczny w określonym historycznym znaczeniu, nazwa dobrze znanej myśli politycznej sprzed półwiecza.

Realizm reprezentowany przez Konrada w *Wyzwoleniu* w rozmowie z Maskami jest realizmem tej drugiej kategorii. Antydemokratyczne proklamacje Konrada są tylko prostą konsekwencją postulatu siły potrzebnej narodowi w takim modelu świata. Sensu ideologii Konrada nie zmienia fakt, że chodzi o naród rozszarpany przez innych, który musi przede wszystkim zdobyć dla siebie miejsce na ziemi.