

Lesław Eustachiewicz

Spory o interpretację twórczości Wyspiańskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 50/1, 111-129

1959

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.

LESŁAW EUSTACHIEWICZ

SPORY O INTERPRETACJĘ TWÓRCZOŚCI WYSPIAŃSKIEGO

Na samym wstępie chciałbym pokrótce omówić genezę i cel swej pracy. Wyrosła ona z praktycznych potrzeb polonisty prowadzącego wykłady i ćwiczenia z zakresu Młodej Polski. Z czasem jednak ilość i różnorodność gromadzonych notatek wykroczyła poza jakąkolwiek możliwość użytkowania dydaktycznego. Natomiast zaczęła się domagać głosu wizja problemu. Olbrzymia ilość pozycji bibliograficznych składających się na literaturę przedmiotu musi każdego bezinteresownego czytelnika, jak i każdego badacza, w jakimś momencie znużyć. Postulat usystematyzowania „ogrodu nieplewionego“, dzungli przyczynków i hipotez interpretacyjnych, jest elementarnym postulatem zdrowego rozsądku. Są przecież chwile, gdy natarczywie dręczący zaczyna myśleć, czy nie najlepiej by było z rozmachem Herostratesa podpalić las książek, przekreślić wszystko, co dotąd o Wyspiańskim napisano, zostawić tylko surowy marmur tekstów i przekonać się, czy nieobrośnięty komentarzami zachowa swą sugestywność. Ale taką naiwną tęsknotę za bezpośrednim dialogiem z poetą trzeba oczywiście odrzucić nie tylko dlatego, że dzieła Wyspiańskiego nie mogą być wyrwane z gruntu, wymagają więc komentarza historyczno-filologicznego bez względu na niebezpieczeństwa wulgaryzacji, ale i dlatego, że jeśli w oszałamiającej maskaradzie interpretacyjnej niknie autentyczne oblicze poety, to zawsze w jakiś sposób wyłania się śmieszna i gorzka twarz historii społeczeństwa polskiego wśród dramatycznych perypetii naszego stulecia.

Z takich przesłanek wychodząc postawiłem sobie następujące cele: 1) określić teoretycznie znaczenie badania sporów interpretacyjnych i dać próbę systematyki tych zjawisk; 2) naszkicować w przekroju retrospektywnym najważniejsze fazy sporu o poszczególne dzieła Wyspiańskiego i sporu o metodę badania jego

twórczości; 3) wyodrębnić z analizowanego materiału węzłowe punkty nieporozumień, których ujawnienie i przedyskutowanie może mieć konkretny sens dla przyszłych badań nad Wyspiańskim.

Spośród tych trzech kręgów pierwszy i trzeci okazały się w zasadzie wykonalne. Drugi natomiast w obecnym swoim kształcie jest zaledwie konspektem dyspozycyjnym rozrastającej się i pogłębiającej opowieści czy gawędy krytycznej.

*

Badanie sporów interpretacyjnych jest taką metodą docierania do dzieła i twórcy, jaką byłoby oglądanie zamiast przedmiotu obserwacji jego odbicia w lustrze, z tym zastrzeżeniem, że lustro posiada własną indywidualność i odbija tylko to, co chce, lub to, co musi — ze względu na obiektywny charakter warunkujących jego istnienie procesów historycznych — odbić. Odbicie adekwatne w stosunku do przedmiotu byłoby zresztą w danych okolicznościach mniej ciekawe. Kierunek deformacji w różnorodnych sposobach odczytywania tekstu mówi nam nie tylko o bogactwie inspirowanych możliwości w tekście zawartych i nie tylko o osobowości badacza, ale przede wszystkim o refleksach zjawisk społecznych w recepcji literatury. Nasza wiedza o literaturze — poza warstwą filologicznej krytyki tekstu i poza materiałami źródłowymi z zakresu biografii pisarza i tła epoki — wydaje się niekiedy wielkim złudzeniem, rodzajem autohypnozy, latarnią magiczną Chochoła, który pokazuje, „co się komu w duszy gra“. W istocie jednak sprawa ustalenia kryteriów wartościowania nie przedstawia się tak mglisto i beznadziejnie, jeśli przyjmiemy za wskaźnik orientacyjny potencjalną — ujawnianą dopiero w czasie — zdolność dzieła artystycznego do metamorfozy. Jeśli funkcja artystyczno-pedagogiczna utworu literackiego przestaje ulegać zmianom, jeśli następuje stabilizacja recepcyjna, zaczyna się kostnienie i obumieranie. Lustro przestaje odbijać, przedmiot obserwacji staje się niewidzialny, traci swój indywidualny ciężar gatunkowy, jego istnienie poza lustrem jest obojętne, kończy się jego udział w historii literatury, pozostaje jako pozycja w rejestrze bibliograficznym. Stąd badanie sporów interpretacyjnych jest kontrolą stopnia żywotności twórczej tekstu lub problemu literackiego. Jest równocześnie jednym ze sposobów oznaczenia punktów zbieżnych między pozornie wyizolowaną z otoczenia krystalizacją form artystycznych a dynamiką społeczno-historycznego rozwoju.

Tymczasowa próba systematyki sporów interpretacyjnych stara się przeprowadzić ich grupowanie z punktu widzenia przyczyn, treści i celów względnie skutków. Biorąc pod uwagę p r z y c z y n y s p o r ó w, można by zaproponować następujące rozróżnienia:

1) Spory interpretacyjne mogą powstać na podłożu nowych faktów, rozszerzających wiedzę o spornym przedmiocie lub zakresie badań. Studia Brücknera nad literaturą w. XVII lub edytorska praca Badeckiego poszerzyły tak dalece sferę faktów, że oddziaływać to musiało w sposób zasadniczy na interpretację literatury staropolskiej.

2) Spory interpretacyjne mogą powstawać na podłożu zmiany gustów, tzn. zmiany poglądów i upodobań estetycznych dominujących w danym czasie. Recepcja dzieł literackich nigdy nie przebiega w sposób mechaniczny, istnieje w niej jednak jakiś rodzaj równowagi, uchwytnej dla obserwatora, a wynikającej z rytmicznej kolejności entuzjazmu i znużenia w stosunku do określonej tematyki, problematyki i techniki. W zmianie gustów będącej motorem przemian interpretacyjnych gra często pewną rolę snobizm lub oportunizm, działają prawa estetycznej mimikry, niemniej jednak pod powierzchnią narzuconych tez lub tendencji analiza potrafi zawsze wykryć sprawy istotne.

3) Przyczyną sporów interpretacyjnych w literaturze bywa ostre ścieranie się antagonizmów politycznych, dążenie do podporządkowania dzieł literackich apriorycznym sądom lub emocjonalnym uprzedzeniom krytyków.

Z punktu widzenia treści sporów o interpretację można by wyróżnić: 1) spory o terminologię estetyczną, np. spór o pojęcie baroku; 2) spory o periodyzację literatury, np. spór o granice między renesansem a barokiem; 3) spory o genezę historyczno-społeczną dzieła, np. spór o przynależność Reja do średniowiecza względnie renesansu lub spór o *Lalkę* Prusa; 4) spory o genezę formalną, artystyczną, np. wszelkie spory o wpływy i zależności, jak o *Prolegomena do „Pana Tadeusza“* Windakiewicza, o rodowód i kolidację komedii Fredry itp.; 5) spory o zawartość treściową konkretnej warstwy utworu — przy czym przez zawartość treściową rozumiem w tym wypadku zarówno fabułę, jak i tendencję ideową — np. spór o *Pana Jowialskiego* lub o *Dzieci* Prusa; 6) spory o zawartość treściową metaforycznej warstwy utworu, np. o alegoryczność *Myszeidy*, o aluzyjność *Faraona*, o przenośnie *Skarbu Staffa*; 7) spory o zasady kompozycyjne i spory o walor ekspres-

syjny dzieła — czasem odrębne, często powiązane ze sobą; np. o spistość i ekspresję *Księgi ubogich* lub *Mojego świata* Kaspro-wicza; 8) spory o stylistyczną i stylizacyjną warstwę utworu, np. o artyzm i język *Satyr* Krzysztofa Opalińskiego; 9) spory o propo-zycje rekonstrukcyjne, np. spór Brücknera z Windakiewiczem o teatr staropolski, spór o *Bogurodnicę* itp.; 10) spory o użytecz-ność pedagogiczną dzieła lub nurtu estetycznego.

Ten ostatni typ sporów znajduje się na peryferiach ściśle lite-rackich dyskusji, niemniej jest to najczęstszy i najbardziej namiętnie prowadzony rodzaj kontrowersji. Tu zaklasyfikować moż-na różne fazy sporu o Sienkiewicza czy sporu o Żeromskiego, spór o poetykę symbolizmu, spór o pojęcie naturalizmu, o walory artystyczne literatury dwudziestolecia międzywojennego i wiele innych. Spór o pojęcie naturalizmu np. jest tylko pozornie polemiką o granice i definicje terminologiczne, istotne jest w nim to, co się wiąże z ograniczeniem zasięgu obserwacji w literaturze współczesnej i z konsekwencjami tego stanu rzeczy.

Z punktu widzenia celów względnie skutków sporów interpretacyjnych dałoby się ustalić przede wszystkim trzy grupy: 1) spory dążące do zmiany konwencjonalnej hierarchii zjawisk literackich; 2) spory dążące do zaostrenia precyzji pojęć lub pre-cyzji kryteriów wartościujących; 3) spory dążące do zasymilowa-nia politycznego ideowo odmiennych a sugestywnych artystycznie pisarzy i dzieł (tu mieści się większość tzw. aktualizacji).

W polemikach rozwiniętych wokół dzieł Wyspiańskiego znaj-dziemy niemal wszystkie z wyżej wyodrębnionych grup przyczyn, grup zawartości i grup celów interpretacyjnych.

Przyczyna sporów

1) Nowe fakty zmuszające do zmiany stanowiska towarzyszą niemal całym dziejom ustosunkowania się krytyki i historii litera-tury do Wyspiańskiego. Bezprzykładny sukces *Wesela* stał się bo-wiem powodem, że autor znalazł się w centrum żarliwej uwagi współczesnych — w momencie, gdy twórczość jego była dopiero u początku dojrzałości. Każdy nowy dramat zmuszał do rewizji wcześniejszych ustaleń. Po śmierci poety rolę podobną odegrały teksty rękopiśmienne, a zwłaszcza korespondencja, jakkolwiek fragmentarycznie tylko publikowana lub wykorzystywana.

2) Dzieło twórcze Wyspiańskiego znalazło się w ciągu minio-nych 50 lat przynajmniej dwukrotnie wobec radykalnej zmiany

gustów, zakłócającej współczesny poecie stan równowagi estetycznej. Jedną była fala psychologicznych zainteresowań w okresie międzywojennym, napór pirandellizmu na dramat i powieść, toteż należy podkreślić, że za Wyspiańskim nie stoi dziś zaplecze afirmujących pisarza gustów dwudziestolecia; Wyspiański — poeta barokowej wizji, twórca monumentalnych syntez historiozoficznych, samotny tragik-moralista, był całkowicie obcy literaturze drobiazgowej, rozkruszającej analizy, literaturze, której sztandarem był Proust, Joyce czy André Gide, a której reprezentatywnym dziełem dramatycznym mógł być u nas *Dom kobiet* Nałkowskiej. Drugą mutacją upodobań stał się zrewidowany naturalizm (czy pseudonaturalizm) naszej powojennej powieści i dramatu — jak bardzo odbiegający od Wyspiańskiego, tego nie trzeba szerzej dowodzić.

3) Wyspiański od epoki *Wesela* po dziś dzień był ulubionym pretekstem dla upraszczających zjawiska literackie polemik politycznych. Niektóre cechy stylu lub techniki dramatycznej poety ułatwiały i ułatwiają przy tym pracę wulgaryzatorom, choć podkreślić należy, że w żadnej mierze nie można tych doraźnych interpretacji ułożyć w łatwe i przejrzyste cykle jakiegokolwiek białocznego schematu.

Treść sporów

Z punktu widzenia treści sporów o interpretację można w literaturze o Wyspiańskim dostrzec:

1) Spór o terminologię estetyczną, choćby w polemice o rodów Wyspiańskiego z XVII wieku. Zainicjowany przez Adama Grzymałę-Siedleckiego, spotkał się ze sprzeciwami, z sarkastyczną niekiedy krytyką, np. w książce Stanisława Kolbuszewskiego¹, zyskał natomiast nową podbudowę w uwagach Wilhelma Barbasza i Tadeusza Makowieckiego². Barbasz pisał przy charakterystyce teorii dramatu u Wyspiańskiego:

Coś niesamowitego wieje z dramatów Wyspiańskiego; trudno w nich odróżnić kamienie i ludzi, każdy kamień może nagle zacząć się ruszać, każdy człowiek może nagle skrzepnąć w posąg³.

¹ S. Kolbuszewski, *Stanisław Wyspiański a romantyzm polski*. Poznań 1928, rozdz. XII.

² T. Makowiecki, *Poeta-malarz*. Warszawa 1935.

³ W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*. Lwów 1932, s. 332.

W tej niepewności granicy między światem żywym i skamieniałym jest coś z *Metamorfoz* Owidiusza, barokowo-baletowa wizja Dafnis przemieniającej się w drzewo bobkowe. Analogie z Calderonem — jak chce Grzymała-Siedlecki — zapewne, ale i coś z *Atlasowego trzewiczka* Claudela. Hiszpański barok jako podświadomy ideał emocjonalno-artystyczny. Jedną przecież z najbardziej istotnych właściwości artyzmu Wyspiańskiego jest zwichnięcie równowagi między myślą a obrazem, między ostro zarysowanym kształtem realnej problematyki i konkretnej sytuacji a mglistą metaforą i alegorią. Tyle dygresji o baroku Wyspiańskiego.

Spór o genezę historyczno-społeczną dzieła występuje przede wszystkim w studiach o *Weselu* — w najnowszych publikacjach szczególnie ostro. Niebezpieczne jest przy tym pomieszanie trzech spraw: politycznej genezy, obiektywnej wymowy dzieła i możliwego społecznego zużytkowania. Dlatego zgodziłbym się z Anielą Lempicką w stwierdzeniu, że *Wesele* należy do licznej gromady dzieł prawidłowo oceniających rzeczywistość z pozycji ideowych konserwatywnych. Natomiast wątpię, czy prawidłowa ocena rzeczywistości może być dokonana „w interesie klas reakcyjnych“. Zapewne z prawdą, którą sztuką mówi społeczeństwo, jest trochę jak z moralizatorskim działaniem Grzegorza Werle w *Dzikiej kaczce* — prawda to okrutna i groźna w skutkach zabawa, ofiarą jej pada Jadwinia, a Hjalmar Ekdal pozostanie poza zasięgiem tragicznego oczyszczenia. Mimo to jednak, iż małoduszna kołtuneria czy ciasny egoizm ubezpieczają przed prawdą — w żadnej mierze nie mogą jej pragnąć ani nią posłużyć się dla powstrzymania historycznego rozwoju. Toteż prawda *Wesela* była owocna w historycznie dodatnie wyniki.

3) Spory o genezę formalną zjawily się w studiach dotyczących różnych dzieł Wyspiańskiego. Zaliczyłbym tu spór o arystofaneizm *Wesela*, spór o filiacje *Kłątwy*, o reminiscencje tekstów romantycznych, wreszcie o reminiscencje wrażeń plastycznych, np. w *Nocy listopadowej*.

4) Spory o zawartość treściową konkretnej warstwy utworu objęły m. in. fabułę *Kłątwy* i *Powrotu Odysa* (np. różne komentarze do III aktu *Powrotu Odysa*), tu należy zaliczyć też spór o ideologię *Legionu* i o ideologię *Sędziów*.

5) Spory o zawartość treściową metaforycznej warstwy utworu ogniskują się w sporze o symbole *Wesela*.

6) Spory o zasady kompozycyjne rozwinęły się w związku

z *Wyzwoleniem* i *Akropolis* (by wskazać choćby tezę o muzycznym charakterze kompozycji obu tych dramatów rozwiniętą w studium Tadeusza Makowieckiego, opatrzoną zastrzeżeniami Henryka Markiewicza, a zupełnie odmienną od tradycyjnego dopatrywania się w *Wyzwoleniu*, a zwłaszcza w *Akropolis*, chaosu).

7) Spory o walory ekspresji dramatycznej dotyczą niemal każdego utworu Wyspiańskiego; szczególnie charakterystyczne były w związku z *Klątwą*, *Sędziami*, *Warszawianką*, *Legionem*. Dla sporu o *Sędziów* znamienna jest ocena Backvisa:

[to] dramat potężny, jeden z najbardziej godnych uwagi w literaturze europejskiej tej epoki, być może, najbardziej bezsporne dzieło Wyspiańskiego. [...] Tak jako dramat atmosfery, jak i jako dramat przeznaczenia *Sędziowie* przedstawiają jeden ze szczytów dzieła Wyspiańskiego i teatru polskiego⁴.

8) Spory o stylistyczną i stylizacyjną warstwę utworu dotyczą języka Wyspiańskiego, niekiedy również teatralnego wyrazu jego dzieł.

9) Spór o użyteczność narodowo-wychowawczą twórczości Wyspiańskiego przebiegał szczególnie ostro w kręgu bezpośrednio rezonansu *Wesela* (by przypomnieć stanowisko Włodzimierza Spasowicza) — i w latach ostatnich.

Cel sporów

Z punktu widzenia celów względnie skutków spory o Wyspiańskiego najwyraźniej występują jako propozycje aktualizacyjne z dużą skłonnością do wulgaryzujących uproszczeń.

W ten sposób w wielkim skrócie można by odpowiedzieć na pierwszy z trzech dezyderatów postawionych na wstępie. Z kolei szkic retrospektywny wypadnie zacząć od *Wesela* i na nim go przede wszystkim przedstawić.

*

Fundamentem dla przyszłych interpretacji *Wesela* stało się studium Rudolfa Starzewskiego. Stylistycznie zawily szkic Lacka pojął dramat aktu II jako urojenie Chochoła-twórcy. Piotr Chmie-

⁴ Zob. C. Backvis, *Le dramaturge Stanislas Wyspiański. 1869—1907*. Paris 1952, s. 149 i 150: „un drame puissant, l'un des plus considérables dans la littérature européenne de cette époque, peut-être l'oeuvre la plus indiscutable de Wyspiański. [...] Tant comme drame d'atmosphère que comme drame du destin, les Juges représentent l'un des sommets de l'oeuvre de Wyspiański et du théâtre polonais“.

owski w *Dramacie polskim doby najnowszej* starając się zrozumieć i obiektywnie ocenić *Wesele* posiłkuje się pożyczanym autorytetem* Antoniego Potockiego, by w końcu zbłądzić na manowcach takich wniosków:

Pochop do napisania tego dziwnego utworu dały Wyspiańskiemu przykłady żenienia się ludzi wykształconych i utalentowanych z chłopkami. [...] Nie tylko zbratanie się, lecz najściślejsze zjednoczenie z ludem, wszelkimi sposobami, a więc i przez małżeństwa, powinno się stać celem dążeń narodowych. *Wesele* jest wynikiem takich i tym podobnych rozmyślań⁵.

Pogrobowiec romantyzmu Józefa Kotarbińskiego ukazał się w r. 1909, ale geneza poglądów autora bliska jest chronologicznie raczej Chmielowskiemu. O scenie z Wernyhorą czytamy:

Szkoda... że scena się wlecze za leniwo, że nie ma dość siły sugestywnej, że autor powtarza niepotrzebnie kilka wierszy, które płyną potocznie, sennie. Da się to jednak psychologicznie wytłumaczyć tym, że wizja wydobywa się z głowy artysty-szlachcica odurzonego winem, a w takim stanie ludzie czasem lubią uparcie powtarzać pewne wyrazy albo zdania. Tak jest — pan Włodzimierz dobrze sobie pozwolił, pociągnął z flaszki pełnym haustem. Więc zagrała w nim dawna fantazja szlachecka. Gorzka, bolesna ironia! Jego marzenia o dawnej wielkości Polski są majaczem mózgu zamroczonego alkoholem [...]⁶.

W kilkadziesiąt lat później Konstancy Puzyna zaaprobuje zdanie Lacka, że Chochoł to sam Wyspiański, a nastrój weselno-pijacki rozłoży na akty, akt II określając, niemal jak Kotarbiński, jako pijackie monologizujące rozpamiętywania. W sporach interpretacyjnych o twórczość Wyspiańskiego raz po raz spotykamy podobną sytuację: sposób opisu utworu i sądy wartościujące powtarzają się w różnych przecięciach spirali. Żaden z momentów zewnętrznych — ani chronologia wypowiedzi, ani postawa filozoficzna czy przekonania polityczne autorów — nie stanowi czynnika predysponującego do określonej postawy krytycznej. Komentatorzy Wyspiańskiego krążą od lat w niesamowitym tańcu, jak gdyby pod wtór skrzypiec chocholich. Wciąż od nowa zaczyna się ta lub tamta melodia, grana niegdyś u samego początku najbardziej wstrząsającej przygody, jaką przeżyła polska literatura dramatyczna. Wróćmy do *Wesela*. Prokeschowe złudzenie, iż całość

⁵ P. Chmielowski, *Dramat polski doby najnowszej*. Lwów 1902, s. 171.

⁶ J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*. Warszawa 1909, s. 117—118.

mimo drobnych dysonansów kończy się wesołym oberkiem, na pewno nie towarzyszyło Spasowiczowi. Na wstępie artykułu o *Kazimierzu Wielkim* i *Weselu* petersburski krytyk uderzył w ton manifestacyjnie podkreślanego entuzjazmu:

Przejęci jesteśmy radością wielką: objawił się niezwyklej miary poeta, który od razu został sympatycznie przyjęty i uznany⁷.

W zestawieniu z dalszym ciągiem rozważań Spasowicza słowa wstępne trudno pojąć inaczej niż jako chwyt wytrawnego taktyka, który wie, że najłatwiej unicestwić przeciwnika, jeśli się go dostatecznie zręcznie i nieobowiązująco pochwali. Stwierdziwszy, że *Legion* i *Warszawianka* były próbami niedojrzałymi, Spasowicz *Wesele* uważa za ciąg dalszy *Kazimierza Wielkiego* — w sensie ideowej oczywiście, a nie formalnej łączności. Krytyk chwali Wyspiańskiego za zobjektywizowanie wewnętrznej wizji, przezwy-ciężenie egocentrycznego liryzmu.

Od tych, którzy bywali na przedstawieniach *Wesela*, słyszałem, że znajdowali się jakoby pod urokiem czaru. Nie chce się wierzyć, że drużba na *Weselu*, Jasiek, zgubił złoty róg Wernyhory: róg ten jest w posiadaniu Wyspiańskiego, a tajemnica wywołanego przez dźwięki jego czaru daje się z łatwością wytłumaczyć. Autor nie stęka, nie użala się, nie płacze nad sobą; jego „ja“ znika w utworze⁸.

Niezbyt uczulony na to, co w zakresie techniki dramatu przyniósł Maeterlinck, Spasowicz dopiero w *Weselu* dostrzega nowy sposób pojmowania akcji.

Wyspiański dokazał jednej z największych sztuk [...] wywołał żywe zainteresowanie się taką na scenie niespodzianką, jak przedstawienie sceniczne bez dramatycznego wątku, bez zawiązku, bez intrygi, [...] zapoczątkował może jakiś nowy gatunek w dramaturgii⁹.

Ten statyczny teatr dynamizuje się w akcie II. Spasowicz pisze:

Bez widm drugiego aktu ogólne wrażenie *Wesela* byłoby tylko takie, jakie byśmy odnieśli na hiszpańskiej walce byków, w której, wskutek jakiegoś dziwnego przypadku, nie oglądalibyśmy, bo ich nie było, ani jednego byka puszczzonego na stracenie, i ani jednego torreadora. a bawiliby nas bez krwi przelewu tylko czulosy i pikadorowie¹⁰.

⁷ W. Spasowicz, *Dwa utwory St. Wyspiańskiego: „Kazimierz Wielki“ i „Wesele“*. W: *Pisma*. T. 8. Petersburg 1903, s. 91.

⁸ *Tamże*, s. 92.

⁹ *Tamże*, s. 103.

¹⁰ *Tamże*, s. 106.

Temu słusznemu spostrzeżeniu, iż II akt *Wesela* pulsuje krwią refleksji historiozoficznej, nie towarzyszy jednak aprobata poszczególnych epizodów. Większość widm uznaje Spasowicz za „widziadła papierowe, mogące straszyć nie ludzi, ale chyba wróble [...]”¹¹. Szczególnie irytuje go Wernyhora. Rzuca retoryczne pytanie:

co ma wspólnego Wernyhora z krakusami?¹²

W scenie z Wernyhorą widzi echo tendencji romantycznych polonizujących historyczne tradycje kozaczyzny.

Brzmi tu nuta muzyczna śpiewu tak fałszywa, jak i ta, na którą była napisana dumka o hetmanie Kosińskim¹³.

I tak krok po kroku analiza Spasowicza przechodzi od entuzjazmu do krytycznej polemiki. O akcie III pisze niemal jak Prokesh:

Z tych uchybień i nieporozumień wywiązuje się poczesne *imbroglio*, wodewilowa farsa, przeprowadzona z wielką werwą i mistrzostwem, trwająca aż do zapiania kura, aż do dnia białego, pod muzykę czarodziejską chochoła, grającego na skrzypcach. Cały trzeci akt sztuki pozbawiony jest głębszej treści, ale niezmiernie zabawny i komiczny¹⁴.

Powiedziawszy w ten sposób to, co było dla niego najważniejsze, Spasowicz wraca do charakterystyki aktu II i zaostrza jeszcze poprzednie zastrzeżenia:

W drugim akcie, poświęconym hecy duchów, okazuje się, że ta heca jest niedorzecznością, bo żadnego celu nie miała i do niczego nie prowadzi¹⁵.

Po przekreśleniu aktu III jako karnawałowej maskarady i aktu II ze względu na niedołęstwo lub fałszywość koncepcji historycznego bilansu, Spasowicz dochodzi do konkluzji, iż *Wesele* jest wadliwe w konstrukcji, a ratuje je tylko lotna fantazja Wyspiańskiego. Jakże jednak ten komplement pod adresem fantazji pogodzić z twierdzeniami, jakoby wyobraźnia poety wydała tylko szleszczące papierem majaki i jakoby spod batuty ucznia czarno-księskiego wymknęły się wszystkie zamierzone melodie, by

¹¹ *Tamże*, s. 108.

¹² *Tamże*.

¹³ *Tamże*, s. 108—109.

¹⁴ *Tamże*, s. 110.

¹⁵ *Tamże*.

zetrzeć się w chaotycznej kakofonii? Podsumowaniem rozprawy jest słynne zdanie, które najbardziej rozgoryczyło Wyspiańskiego:

Pisał utwór artysta wielkiej miary i ogromnie obiecujący, niezmiernie oryginalny, ale mamy przed sobą nie arcydzieło, lecz tylko śliczne bawidełko [...] ¹⁶.

Szkic Spasowicza zawiera dwie przede wszystkim spośród tych cech, jakie występować będą w sporach o interpretację różnych dzieł Wyspiańskiego: 1) dążność do podporządkowania utworu konsekwentnej w sensie racjonalistycznym koncepcji; 2) analizę rzeczywistej lub urojonej treści politycznej przy niemal całkowitej bezradności lub obojętności krytycznej wobec poetyki dramatu. Ale z jeszcze jednego — i to bardziej zasadniczego — powodu zasługiwał na obszerniejsze, nasycone cytatami, przypomnienie. Jest on bowiem tym, co moglibyśmy określić jako pierwsze rozbrojenie ładunku tragicznego *Wesela*.

Jeśli społeczeństwo, jak pacjent poddany psychoanalizie, broni się przed ujawnieniem swoich kompleksów, przed poznaniem siebie samego, to obrona ta występuje zarówno wobec lekarza stosującego satyryczną terapię drobnych zastrzyków, jak i wobec lekarza stosującego metodę tragicznych wstrząsów. W *Weselu* zastosowane zostały oba środki dążące do obnażenia źródła zatrucia. Toteż dziwne byłoby, gdybyśmy nie spotkali na polu walk interpretacyjnych krytyków starających się rozminować teren. Z historiozoficznej syntezy Wyspiańskiego robi się zabawę w krakowskie czy galicyjskie plotki — w obawie, by widownia nie zastygła w dreszczu, gdy jej poeta ukazuje przerażającą twarz Gorgony. Proceder nie zamknięty po dziś dzień; zmieniły się tylko akcesoria. Wyraz „bawidełko“ zastąpić miały określenia takie, jak „mistyka“ czy „reakcjonizm“.

Między Starzewskim a Spasowiczem znajdziemy miejsce dla innych ocen — aż do zgonu poety. Te dwa ujęcia wyrażają bieguny wahadła. Za pierwszą stabilizację sądów krytycznych uznać wypada rozprawę Walerego Gostomskiego *Arcytwór dramatyczny Wyspiańskiego „Wesele“* ¹⁷. Gdy się ta rozprawa ukazała, wszystkie elementy sytuacji składały się na to, by zapewnić trwałość kompromisowym tezom. Toteż Gostomski lawiruje między sąda-

¹⁶ *Tamże*, s. 113.

¹⁷ *Pamiętnik Literacki*, 1908.

mi entuzjastycznymi a sceptycznymi, z wyraźnym zresztą przechyleniem się ku tym pierwszym. Metody opisu i sądy wartościujące osiągnęły w rozprawie Gostomskiego pewną równowagę. Późniejsza interpretacja *Wesela* idzie w trzech kierunkach: 1) objaśniania symbolów takich, jak Chochół, Wernyhora, złoty róg; 2) poszukiwania dla *Wesela* genealogii w wątkach i postaciach literatury romantycznej; 3) komentarza anegdotycznego w rodzaju *Boya Plotki o „Weselu“*.

Komentarz anegdotyczny operował ograniczoną ilością możliwości, toteż został w zasadzie wyczerpany, ostatnio rozszerzył się na drobne realia galicyjskiego życia politycznego i na relacje o premierze *Wesela* oraz scenicznych dziejach utworu. Genealogia wątków i postaci, przy znanej skwapliwości, z jaką tego rodzaju tematy podejmują historycy literatury, także doszła do jakiejś ostatecznej w sferze rozsądku granicy. Natomiast interpretacja symbolów pozostaje otwarta.

W stosunku do Chochóła interpretatorzy *Wesela* dzielili się w przybliżeniu na trzy grupy: 1) tych, którzy podobnie jak Lack i Puzyna widzą w Chochole albo samego Wyspiańskiego, albo przynajmniej jakiegoś reżysera wydarzeń pozostającego w stosunku do nich w pozycji niezależności twórczej; 2) tych, którzy widzą w nim symbol złowrogi lub przynajmniej ujemny; 3) tych, którzy interpretują Chochóła w sensie częściowo przynajmniej optymistycznym.

Tę dwoistość interpretacji odnajdujemy także w związku ze złotym rogiem, przy czym jednak odczytanie tego symbolu jako siły dodatniej jest częstsze. Analogiczna sytuacja występuje w związku z Wernyhorą.

Krańcowym przykładem niebezpieczeństw, jakie czyhają na odczytującego tekst polonistę — bo na pewno nie na niezaangażowanego w teoretyzowanie czytelnika lub widza — była rozprawa Eugeniusza Kucharskiego *Wernyhora i złoty róg*. Interpretacja symbolów *Wesela*, na którą odpowiedź dał Karol Wiktor Zawodziński. Kucharski analizował akt II według zasad ścisłego logicznego powiązania nie tylko myśli poety, ale nawet każdego zwrotu stylistycznego. W tym oświetleniu kłębowisko sprzecznych sugestii w rozkazach Wernyhory nabiera demonicznego zabarwienia. Gmatwanina staje się zamierzoną demagogią szatańską. Następuje całkowita przemiana układu wartości w stosunku do finału aktu III. Zdaniem Kucharskiego:

Zatrata złotego rogu ocala właśnie Jaśka przed pogrążeniem się w truchobrotach chocholego tańca¹⁸.

Zawodziński polemizował z tymi tezami z pewną dozą ironicznego galanterii, której kunszt zatracili całkowicie dzisiejsi polemisi. O konstrukcjach metodologicznych Kucharskiego pisze (co zresztą można by uogólnić i zaktualizować):

są oparte zwykle na bardzo wąskiej podstawie, uznanej za niewzruszoną; ich śmiałość przypomina pewność człowieka, który skacze przez przepaść, albowiem taką samą szerokość przesadzał na miękkiej, bezpiecznej skoczni¹⁹.

Po szczegółowej analizie tez przeciwnika Zawodziński konkluduje:

Tak więc pomimo niezwyklej przenikliwości studium [...] może lepiej będzie zaufać interpretacji, którą bez protestów autora stosowały tłumy widzów i czytelników jemu współczesnych [...] ²⁰.

To ujęcie nazwałbym drugą (po Gostomskim) stabilizacją recepcyjną *Wesela*: jest nią uznanie tradycyjnego pojmowania dzieła za słuszne, odcięcie się od jałowej zabawy w rozwiązywanie faktycznych lub urojonych zagadek. Jeśli pierwsza faza równowagi interpretacyjnej przeciwstawiła się dyskwalifikowaniu walorów dramatycznej sugestii dzieła, druga przeciwstawia się zmianie ustalonych proporcji w odbiorze tekstu i widowiska teatralnego. Ponadto — jeśli ujęcie Spasowicza uznaliśmy jako próbę rozbrojenia ładunku tragicznego *Wesela*, to szereg ujęć późniejszych stanowi próbę rozbrojenia ładunku historyzoficznego. Mnogość szyfrów interpretacyjnych i ich różnorodność zaprzecza bowiem skuteczności analizy błędów narodowej historii, dokonanej w akcie II. Zamazywał się w ten sposób wielki dramat zmarnowanych możliwości i zatracających się złudzeń, jakim jest *Wesele*.

W latach nam najbliższych ponownie zaatakowano zarówno tragizm, jak filozofię patriotyczną *Wesela*. Atak na dramatyczną ekspresję dzieła załamał się i w polemice krytycznej, i na scenie. Mimo całej urzekającej barwności i plastyki aktu I *Wesele* nie

¹⁸ E. Kucharski, *Wernyhora i złoty róg*. Przegląd Współczesny, 1932, nr 128, s. 334.

¹⁹ K. W. Zawodziński, *W obronie tradycyjnej interpretacji „Wesela”*. Tamże, 1933, nr 129, s. 140.

²⁰ Tamże, s. 144.

jest komedią polityczną. A mimo kolorytu lokalnego i kolorytu epoki, w której powstało, *Wesele* zawiera w sobie dostateczną dozę uogólnienia poetyckiego, by jeszcze dziś wytwarzać ferment, niepokoić, zmuszać do rachunku sumienia narodowego. Żadne z dzieł naszego teatru nie jest tak żywe i wciąż obecne przy wszystkich naszych klęskach i nadziejach.

Zanim pożegnamy burze papierowe szalejące nad bronowickim dworkiem, wypadnie podkreślić aktualne znaczenie interpretacyjnych propozycji Anieli Łempickiej²¹. Wartość tej książki podkreślił Henryk Markiewicz²², słuszne zastrzeżenia metodologiczne sformułowała Irena Sławińska²³. W *Twórczości* znajdujemy ciekawe studium Łempickiej o fantastyce *Wesela*²⁴. Interesuje w nim przede wszystkim teza o literackim charakterze fantastyki dramatu, przekreślająca urojoną sprzeczność między racjonalistyczno-psychologicznym a realistyczno-metafizycznym interpretowaniem zjaw aktu II. Śmiała i subtelna analiza prowadzi do wniosku, że dwoista motywacja zjaw unicestwia się wzajemnie, a wartość poetycka aktu polega na oryginalnym przemieszaniu skali kameralnej i monumentalnej. Wątpliwości budzą się dopiero, gdy autorka rozszerza strefę tekstu uznaną za zamierzoną konwencję baśniową, włączając do niej Chochoła. Słuszne uwagi o stylizacji, w której tylko smutna pedanteria polonistów dopatrywała się symboli, nie zatrzymują się przy szczegółach opowieści Jaśka o zgubieniu złotego rogu, ogarniają i koszmar finału. To, że Chochół zjawił się w wyobraźni Wyspiańskiego gdzieś wprost z ogrodu widzianego z okna izby weselnej — jak to przypuszczał już Grzymała-Siedlecki — nie dowodzi jeszcze niczego. Geneza wyobraźniowa postaci nie przesądza o jej funkcji dramatycznej. Migotliwa zmienność znaczeń Chochoła również nie przeszkadza temu, że najtrwalej pozostanie on w pamięci nie jako żartem zaproszony przez Rachelę gość i nie jako lekceważony przez Isię intruz, lecz jako jedyny uczestnik gorzkiej baśni aktu II, który w r a c a. Instynkt kompozycyjny Wyspiańskiego, o którym dawniej niejednokrotnie powątpiewano, ale który dziś coraz rzadziej jesteśmy skłonni przy rozważaniach analitycznych pomijać, nie mogłoby

²¹ A. Łempicka, *O „Weselu“ Wyspiańskiego*. Wrocław 1955, zwłaszcza rozdz. 10.

²² H. Markiewicz w *Roczniku Literackim*, 1955, s. 273—277.

²³ I. Sławińska w *Pamiętniku Teatralnym*, 1957, z. 3/4, s. 657.

²⁴ *Twórczość*, 1957, nr 10/11.

w finale tragedii dać tak reprezentatywnej roli Chochołowi, gdyby była w nim tylko marionetkowa treść rekwizytu baśniowego. Ale to są już załączki nowej dyskusji — a celem moim jest tylko spojrzeć na dawne.

Dyskusja o *Weselu* może służyć jako przykład sporów interpretacyjnych wokół twórczości Wyspiańskiego. Stale powtarzają się w nich pewne znamienne nieporozumienia: 1) dążność do wytłumaczenia dzieł poprzez analizę tekstu oderwaną od spraw inscenizacyjnych, od wizji teatralnej; 2) dążność do podporządkowania dzieł ideologii wyznawanej przez badacza, przy czym to, co nazywam podporządkowaniem, może wyrażać się tak w ich aprobacie, jak i w negacji.

W związku z *Wyzwoleniem* najczęściej interesowały egzegetów sprzeczności w rozmowach Konrada z maskami, finał aktu III, stosunek Konrada do Geniusza, a ich obu do romantyzmu i Mickiewicza. Pomysł Michała Waligóry, by w *Geniuszu* widzieć Przybyszewskiego, pozostał odosobniony. *Wyzwolenie* obok *Warszawianki* i *Legionu* dostarczyło pretekstu do nie kończących się polemik o stosunek Wyspiańskiego do romantyzmu. Mieszano w nich kilka różnych zagadnień: 1) problem genezy formalnej szeregu wątków i postaci u Wyspiańskiego — tu związek z romantyzmem jest bezsporny i ścisły, choćbyśmy nawet kwestionowali niektóre paralele proponowane np. przez Backvisa; 2) problem posługiwania się postaciami z historii polskiego romantyzmu dla celów poetyckiej analizy i syntezy współczesności polskiej; stąd wielkie doświadczone laboratorium, jakim jest *Legion*, nie ma istotnego związku z romantyzmem, ale jest eksperymentalnym poszukiwaniem wizji teatralnej i propedeutyką historiozofii *Wesela*, którą właśnie rozpoczyna wstrząsający symbol narodu (Rapsod — Lazzarone) i tragiczny symbol losu narodowego (sc. 12 *Legionu*); 3) problem poszukiwania przez poetę źródeł marazmu współczesnej mu rzeczywistości; inaczej przebiega ten proces w *Daniele*, inaczej już w *Warszawiance*, a znowu całkowicie odmiennie w *Akropolis*.

Jednym z zasadniczych przedmiotów sporu o Wyspiańskiego jest jego poetyka i walor ekspresji dramatycznej poszczególnych dzieł, różnie oceniany — zależnie od stopnia wrażliwości odbiorczej. Pouczający przykład stanowi lektura *Pogrobowca romantyzmu* Józefa Kotarbińskiego; można żartobliwie nazwać tę książkę pierwszą syntezą Wyspiańskiego z pozycji antagonistycznych, tak jak monografia Grzymały-Siedleckiego była pierwszą syntezą

z pozycji entuzjastycznych. Dla Kotarbińskiego słabymi utworami są *Achilleis*, *Akropolis* i *Noc listopadowa*; zachwyca się *Danielem*. Sposób wartościowania najzupełniej w kontekście historycznym zrozumiały. Bolesne jest natomiast stwierdzenie, że właściwie tak wiele na lepsze nie zmieniło się przez te niemal 50 lat, które nas od opinii Kotarbińskiego dzielą. Toteż książka o artyzmie Wyspiańskiego to chyba najważniejszy postulat chwili. O ideologii pisarza napisano już tyle, że starczy dla dwu przynajmniej pokoleń, jako wesołe widowisko, dramat satyrowy z wielu historykami literatury i krytykami w rolach głównych²⁵. W monografii Wyspiańskiego-artysty może by znalazło się miejsce nawet na rehabilitację *Lelewela*, którego chóralnie obwołano najslabszym dramatem poety, i wyrok bez rewizji przechodzi z ust do ust, z pióra pod pióro.

*

W oczekiwanej monografii poetyki czy też kilku poetyk Wyspiańskiego wypadnie zastanowić się nad tym dziwnym faktem, że poeta artystycznie obcy swemu czasowi, swemu pokoleniu, tak sugestywnie nad nim zapanował. Bo w istocie, gdy Wyspiański wszedł do polskiego teatru, panowały w nim dwie poetyki, w zasadzie narracyjne: naturalizm i rozpoczynający się choćby u Przybyszewskiego psychologizm. Wyspiańskiego oceniano przy ich teoretycznej pomocy (ileż szkody i w późniejszych czasach wyrządziły próby naturalistycznego objaśniania np. *Kłatwy*). Ponadto Wyspiańskiego nie można zamknąć w wygodną formułkę symbolizmu, w którą zmieści się *Skarb* lub *Godiwa* Staffa, ale nie *Noc listopadowa*. Należałoby chyba poszukać innych terminów. Moglibyśmy więc w dramatach Wyspiańskiego mówić o prawach poetyki snu, o prawach poetyki kompozycji muzycznej i o swoistej poetyce masek, najbliższej tradycyjnemu pojęciu techniki symbolizmu.

Poetyka snu polegałaby na: swobodzie konstrukcyjnej, swobodzie w wiązaniu wątków i motywów wyzwolonych z tradycyjnych konwencji. Jej niesprawdzalność w doświadczeniu apercyjnego czytelnika lub widza ma jednak granice w założeniach kompozycyjnych poety i w tendencjach jego twórczej wyobraźni.

²⁵ Dla uniknięcia nieporozumień chciałbym stwierdzić, że powyższe zdanie nie kwestionuje potrzeby nowych studiów nad ideową zawartością dzieł Wyspiańskiego; podkreślam jedynie dysproporcję między badaniami historiozofii i badaniami techniki pisarza.

Dlatego wbrew anegdocie nie w każdej sztuce tygrys może spacerować po scenie²⁶. Toteż poetyka snu nie jest równoznaczna z chaosem, z całkowitą dowolnością skojarzeń. Rzeczą egzegezy krytycznej jest w każdym konkretnym wypadku starać się wyjaśnić przyczyny łańcuchów asocjacyjnych.

Niesprawiedliwość poetyki snu nie równa się jej niekomunikatywności. Poetyka snu może być komunikatywna w odniesieniu do określonych grup odbiorców. Liczebność i jakość tych grup — to odrębne zagadnienie. Poetyka snu w czystej formie „łatwiej“ występuje w liryce niż w dramacie. U Wyspiańskiego wypełnia *Legion*, *Noc listopadową*, *Achilleis*, *Skalkę*, a zabarwia *Wesele* i *Wyzwolenie*. W czym tkwi źródło poetyki snu, którą po Wyspiańskim odnajdziemy w sztukach Stanisława Ignacego Witkiewicza, niekiedy u Cocteau (np. w *Orfeuszu*), nawet u Pirandella? Niewątpliwie wynika ona z artystycznego protestu przeciw strukturze świata. Przesłanki socjalne tego protestu istnieją, za każdym razem inne. Istotna jest jednak ponad wszystko artystyczna konieczność odnowy kostniejącej wrażliwości. Toteż poetyka snu właściwa jest przede wszystkim tym epokom i tym twórcom, których chłonność została w jakiś sposób zahamowana. Byłby więc w tej postawie twórczej pewien ekwiwalent za ograniczenie możliwości bezpośredniego poznawania i przeżywania. Kwaśne winogrona zatem z punktu widzenia realisty; jednakże w świetle sztuki mają one przedziwną barwę i smak.

Poetyka snu występuje u Wyspiańskiego w połączeniu z poetyką kompozycji muzycznej. Przez tę ostatnią nie rozumiałbym librettowych skłonności, wyrażonych w *Danielu* i *Legendzie*, mniej wyraźnych w *Protesilasie* i *Laodamii* i *Legionie*, obecnych jako relikw w niemal wszystkich utworach dramatycznych, ale ten typ konstrukcji, jaki Tadeusz Makowiecki opisał w związku z *Wyzwoleniem* i *Akropolis*. Dotarcie do twórczych intencji poety może przecież odbyć się nie tylko poprzez streszczanie fabuły i analizowanie zawartej w niej ideologii, ale i poprzez śledzenie przemian motywu dominującego²⁷.

Trzecia propozycja to określenie techniki Wyspiańskiego terminem: poetyka masek. Zapewne — teatr w ogóle wyszedł z maski. Magiczna zmieniła się w konwencjonalną, a konwencjonalna w meta-

²⁶ Aluzja do znanego powiedzenia Sobiesława o *Weselu*.

²⁷ Do bliższej charakterystyki obu proponowanych terminów chciałbym powrócić przy innej sposobności.

foryczną, abstrakcyjną. Poetyką masek można by więc nazwać albo poetykę alegorii i symbolu (a więc zarówno *Skarb Staffa*, jak *Marchołta Kasprowicza*), albo poetykę obnażania zatajonych kompleksów życia jednostkowego lub zbiorowego. Są to zjawiska niewspółmierne: technika obrazowania i formalnej syntezy z jednej strony, a z drugiej *sui generis* pedagogia czy terapia społeczna. Może więc poetyka masek byłaby terminem przydatnym tylko wtedy, gdy w konkretnym przykładzie łączyłoby się specyficzne obrazowanie ze specyficzną problematyką — w wypadku Wyspiańskiego więc w grę wchodziłyby takie dramaty, jak *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Legion*.

Jeśli dla współczesnych Wyspiańskiemu poetyka snu była drażniącym dziwactwem (jej skuteczność estetyczną, jej mądrość i piękno dopiero zaczynamy odkrywać), jeśli poetyka kompozycji muzycznej wymykała się uwadze, jej walor polega bowiem na tym, że wiązadła konstrukcyjne są ukryte (gdyby je było zbyt łatwo dostrzec, straciłyby swój sens, nie spełniłyby swej funkcji), to poetyka masek, alegorie i symbole rozrywające rany narodowych wspomnień, rozkruszające iluzje narodowych nadziei — oto, co zdobyło dla Wyspiańskiego jemu współczesnych i co jeszcze dziś wzbogaca się coraz to nowymi akcentami refleksji apercepcyjnej i interpretacyjnej. Tu zresztą tkwi sedno bolesnej sprawy — długotrwałej nieobecności poety na polskich scenach. Wydaje się, że podstawowym momentem tego, co już dziś nazywamy renesansem Wyspiańskiego, jest wzrastająca dojrzałość społeczna. Przestajemy obawiać się Wyspiańskiego jako eksplozji niepożądanego szeregu asocjacyjnych. Rozmowy Konrada z maskami w *Wyzwoleniu*, finał *Wesela*, poszczególne sceny *Nocy listopadowej* lub *Legionu*, początek *Lelewela*, nastrój *Warszawianki* — każdy z tych i innych jeszcze przykładów może unaocznić punkt krytyczny problemu.

Oto teatr wypełniony widzami, każdy z nich przyniósł na widowie dramatu własnego życia, przyniósł indywidualny sposób pojmowania przeszłości i teraźniejszości narodowej, osobistą wizję jutra. Ze sceny padają słowa, które nie są na tyle ostre w swej precyzji, by nie pozostawiały wątpliwości co do swej treści. Te słowa pobudzają do myślenia, ale niczego za nas nie wykonują, nie zdejmują więc z nikogo odpowiedzialności. Co z nich może wyrosnąć, gdy każdy za nimi stawia własne rozgoryczenia i lęki, własne sny i wspomnienia? Wyspiański jest wielkim poetą, ale tylko dla takiego społeczeństwa stworzył i takiemu może być uży-

teczny, które w sztuce widzi Norwidową chorągiew na prac ludzkich wieży, a nie błazna, kupionego po to, by rozśmieszał i pouczał ściśle według regulaminu musztry.

Trudno zgodzić się ze zdaniem, że utwory Wyspiańskiego są tylko partyturą teatralną. Mimo wszelkich zastrzeżeń, jakie można wysunąć pod adresem jego języka lub wersyfikacji, czytamy go w tym napięciu, które zapowiada zetknięcie się z wielkim dziełem poetyckim, choć wszyscy zgadzamy się, że większość czytelników nie jest zdolna do wewnętrznej, wyobrazeniowej wizji teatralnej i dlatego miejsce takiej poezji jest na scenie. Scena jest najbardziej właściwym polem batalii, tak że spory interpretacyjne powinny wybuchać na gorąco po spektaklach; uniknęlibyśmy wtedy wielu kompromitujących pomysłów egzegetycznych.

Na zakończenie jedna krótka paralela. We Florencji w kościele Santa Croce jest grób Dantego, w którym nie ma ciała, pozostało bowiem w Rawennie. Ale Florencja wzniosła pomnik symboliczny; obok Dantego znajdują się dwie postaci kobiece. Jedna z dumnie wzniesioną głową to Italia, szczęśliwa, że wydała takiego syna; druga, opadająca do stóp poety w prześlicznym geście żalu i żałoby, to Florencja, wiecześnie smutna, bo wyгнаła największego ze swych synów z miasta jego młodości. Zastanówmy się przez chwilę, czy kiedyś nie wystawimy nie na Skałce, ale przed teatrem narodowym, podobnego pomnika, w którym jakiś w rzeźbę przemieniony alegoryczny kształt naszej epoki pochyli się przed Wyspiańskim, zapomnianym, odrzuconym banitą, który doczeka się jednak zwycięstwa.