

Stanisław Lack

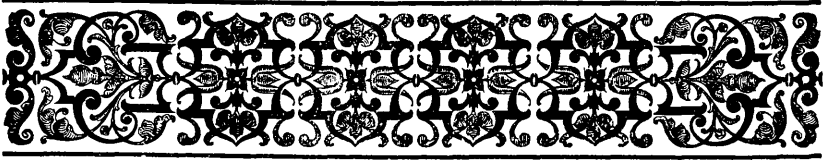
Wyspiański : (fragmenty)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 7/1/4, 123-133

1908

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.



STANISŁAW LACK.

WYSPIAŃSKI.

(Fragmenty).

W pamięci powszechnej Wyspiański będzie prawdopodobnie zawsze „twórcą Kazimierza Wielkiego“. Jeżeli się to sprawdzi, to w tej nazwie odczytamy trafne, chociaż może nieświadome odczucie intencji sztuki Wyspiańskiego. W tym wielkim kartonie sztuka Wyspiańskiego mówi najwyraźniej i najpełniej, a działa na umysł wprost paradoksalnie. Zdania, wygłaszane przez współczesnych, czasem zbyt nagle, nieułożone przez inteligencję, nie zawsze są obojętne. W tym wypadku są pełne wskazań i pouczeń. Można było często słyszeć i czytać, że ten karton sprawia wrażenie posępne i odrażające. Nie trzeba się temu dziwić: przemawia tu nie poczucie sztuki, lecz poczucie natury (a raczej postawa wobec natury); a to jest bardzo szacowne — właśnie jako symptom i wskazanie dla nas. Czego taka opinia pojąć nie może? wobec czego staje zdumiona? Mimo wrażenia posępnego i odrażającego, nie może się od tego widoku oderwać, a trzyma ją właśnie nierozwinięte i nieświadomione poczucie sztuki. Nieraz drobny wysiłek nmysłu rozjaśniłby mroki, umysł nieuparty poddałby się czarowi potęgi i łatwości, z jaką się ta potęga wyraża, więc poddałby się czarowi radości, swobody i pogody. Sekret sztuki Wyspiańskiego tkwi w tem, że ta sztuka nie jeno łagodzi, ale podnosi i opróżnia ponurość i tragizm rzeczy zdumiewającą łatwością i swobodą przedstawienia. *Ernst ist das Leben, heiter die Kunst*. Bo wszak tak należy pojąć ten wiersz Schillera, choćby go i sam Schiller inaczej pojmował? Następstwem zaś tego układu sił jest to, że groza, którą odczuwamy, jest tragiczna, że ta groza nie jest bezrozumna, czyli że niema w niej ani śladu owego pierwiastku *macabre*, który oszpeca dzieła najznakomitszych mistrzów i, który właśnie w nich

mówi o pewnej niezdolności wydobywania umysłowości z mrocznych pęt średniowiecza.

Kto patrzy na karton artystycznie, widzi figurę Wyspiańskiego niewielką, zwinną w ruchach, rzeczy można zwięzłą, jak w granatowym tużurku stoi przed dwa razy od siebie wyższym kartonem, jak wyciąga kościstą dłoń o długich palcach i z pewnością wypisuje na białej płaszczyźnie to, co się w niej kryje. Widać odrazu: ani jednej kreski ponad zamierzenie, ani jednej kreski poza zamierzeniem. Śmiałość, łatwość, pewność stają się jakimiś klasycznymi, boginiami, które kierują dłonią, wykonywującą zamierzenia już obmyślane we wszystkich szczegółach. Wyspiański pracuje w dramatycznym towarzystwie tych trzech niewieścich postaci (nazwijmyż je po staroświecku gracyami?!) Widać, że granice kartonu nie krępują myśli i dłoni, widać tylko, że ten człowiek z równą łatwością zapisałby tysiące kartonów, pokryłby kolorami tysiące wielkich ścian¹⁾, zaludniłby olbrzymie przestrzenie ludźmi pięknymi, tj. ludźmi - dziełami sztuki, zasypałby stosami kwiatów, od którychby wiała przezczysta zmysłowość. Chcąc to pojąć, trzeba przywieść na pamięć tę chwilę, w której Konrad każe „stroić narodową scenę“. Jak się tu pomysł rodzą, jak artyzm wciąga w swój obręb wszystkie przypadkowości, wszystkie szczegóły terenu, atmosfery chwili, wszystkie doświadczenia zdobyte na świecie i ludziach, jak się natychmiast realizują, z szybkością nieomal prestygitatorską. „Ledwo powiedział co, a już się stało! — Już dekorację znoszą całą; — już ustawiają, piętrzą, ładzą“. (Wyzwolenie“, a. I.). Czytając, ma się wrażenie, że ten człowiek cały jest w działaniu, w każdym szczególe wykonania, a równocześnie, że jest poza działaniem, w sytuacji tragicznej, paradoksalnej. Ma się wrażenie, że tu sama Sztuka uosobiona działa.

Śmiałość i siła, to są rzeczy, które może zniesie i ukocha jedynie umysł wolny. Zwykła wyobraźnia ludzka wobec śmiałości staje jak wobec prowokacji. Taka istotnie była swego czasu postawa ludzi wobec tych kartonów. Ludziom nie można się dziwić. Dla ponurego Michała Anioła niezwykła łatwość i śmiałość w podejmowaniu trudnych zagadnień, w malarskim traktowaniu wprost abstrakcyjnych idei, pewność i wdzięk Rafała, były wprost prowokacją (choć z innych powodów). Te wielkie nazwiska cisną się tu pod pióro, ponieważ Wyspiański musiał sobie dokładnie zdawać sprawę z tego stosunku, skoro rozpoczął dramat o Juliuszu II. Rafał w tym dramacie to byłby niewątpliwie sam Wyspiański. (Różnice artystycznych charakterów zaznaczymy poniżej). Powiadam: nie można się ludziom dziwić, ponieważ siła, która ma możliwość

¹⁾ Marzyły mu się może Stanze, Loggie, ale na pewno marzył mu się zamek wawelski. Jego myśl artystyczna już się zrodziła dostosowana do tych rozmiarów.

wyrażania się w pełni, działa wyzywająco. Przekonania wyrażone z mocą nietyle działają przez siłę, ile przez to, antypatycznie, że się ludzie dopatrują w tem żądzy zwalczania innych przekonań, pogardy dla innych działań. Dopatrują się mylnie. Prawdą oczywiście jest, że słabość, że niemoc czuje się upokorzoną. Posiadać prawdziwą siłę jest wadą, bo to znaczy (nieprawdaż?) nie uznawać słabości, uważać słabość za błąd. Jeśli zaś siła zwalcza cokolwiek, to właśnie słabość działania. W swoim studyum o Hamlecie Wyspiański charakterystycznie pisze: „DZIEŁO bowiem zwalcza brak talentu u każdego, kto nie jest tego dzieła twórcą“ (str. 7). Tylko, że to fałszywie ludzie pojmują, jakoby każdy był obowiązany mieć talent artystyczny. Zwalcza brak talentu! Trzeba rozumieć: „Wszystkim małym i słabym talentom, niezdolnym Dzieła, zdaje się, że je właściwie ktoś tam zwalcza“. I dlatego powstają, burzą się, replikują, niestety, nie dziełem, lecz słowami. Atoli Michał Anioł patrzył ponuro i z ukosa na młodocianego Rafaela, który z taką łatwością wyrażał wszystko, co chciał wyrazić (a widział, że nie koniecznie, ponieważ miał mało do powiedzenia) z innych powodów: nie dlatego, że sam siły nie posiadał, lecz, że ta siła była dlań ciężarem, nigdy jej całkiem nie zdołał wyrazić, więc dlatego, że tu stawał niejako przed tajemnicą, której i my nigdy nie rozjaśnimy. Tą tajemnicą była łatwość, możność wyrażania całej siły bez wysiłku. Bo i Michał Anioł i Leonardo tę siłę posiadają. Ale u nich (jak później u Goethego) był to owoc wysiłku, żmudnej pracy, uciążliwego szukania, owoc wymuszenia, czasem zgwałcenia środków, bardziej owoc zaciekłości niż swobody, bardziej już krytyki niż sztuki. U takich jak Wyspiański, jak Rafael (jak Mickiewicz w III cz. „Dziadów“) ta cała żmudna praca jakby się odbyła dawno, w tajemniczych i niedostępnych pracowniach przyrody. Dlatego lata szkolne takich ludzi o niczem nas nie pouczą w tym względzie: czy to były wogóle lata szkolne? — A któż to był owym Michałem Aniołem w stosunku do Wyspiańskiego? W 1908 jeszcze nie pora, żeby o tem mówić. Bo zaznaczamy: ta sprawa siły nie jest sprawą między publicznością a artystą, lecz sprawą (dramatyczną) między temi siłami: artystami.

* * *

Podobnie jak język, materyał poezji i prozy, nie jest własnością poety i pisarza, tak materyał malarza nie jest własnością tego, który ma z nim do czynienia. Jestto tworzywo ciągłe, które się zmienia, bogaci, przetwarza kolejno. Pytanie więc nasze jest takie: czem Wyspiański wzbogacił malarstwo? Czyli inaczej i bardziej stanowczo: o ile rozszerzył granice malarstwa? Takie pytanie, pojmiemy, stosuje się do bardzo nielicznych artystów, bo tylko nieliczni na nie odpowiedzieć zdołają. O Wyspiańskim właśnie to powiedzieć można: rozszerzył granice malarstwa, tą nową treścią,

którą z sobą przyniósł i odrazu stanął na gruncie klasycznym. Co należy rozumieć przez klasycyzm? Bo Wyspiański, zapewne nie z punktu widzenia Sztuki, nazywa się w polskiej krytyce romantykiem czy neoromantykiem. Z punktu widzenia Sztuki klasycyzm polega na zrównoważeniu sił i możliwości, bez względu na to, czym jest to, co się nazywa „treścią“. Pod tym względem, nie zaś dlatego, że się zajmował Grekami, Wyspiański przypomina Greków: umieć w granicach danego materiału powiedzieć wszystko, co się ma do powiedzenia. Właściwie mieszczą się w tem dwie propozycje: umieć dla tego, co się ma do powiedzenia, w razie potrzeby rozszerzyć granice materiału. Powtóre: nie mieć naprawdę nic do powiedzenia nad to, co się może. Stąd właśnie pochodzi osławiona „pogoda“ Greków, która się ludziom, nie patrzącym z punktu widzenia Sztuki, Nietzschemu, wydała podejrzaną. (Ale w związku z tem, co powiedziano w poprzednim ustępie, widać, że pesymizm i optymizm nic nie tłumaczą. Mówią jedynie o braku poczucia Sztuki, o pojmowaniu sztuki jako rzemiosła, jako ucieczki, rozrywki i zabawy, w tem pojmowaniu Sztuka jest rzekomo mądrzem zamykaniem oczu na prawdy życia, poważne i straszne). Stąd pochodzi Wyspiańskiego wola i stanowczość, świadome odpowiedniki greckiej pogody, której zasadą jest więc tu dla nas: twórczość czyli rewolucyjność i ascetyzm czyli miara. Temi dwiema miarami proszę zmierzyć doniosłość sztuki Wyspiańskiego (ustęp ostatni) ale proszę nie rozbierać tych pojęć wedle poczucia natury, lecz wedle poczucia sztuki. Można przedstawiać bakanalie, a można być ascetą przez godność, przez rezerwę, przez miarę, przez położenie kropki w miejscu właściwym, chociażby piękno słowa, linii, koloru porównało do rozmachu bez granic. Jeśli powiemy: Słowacki nigdy nie był ascetą, to chyba określimy dokładnie rzecz. Ale Słowacki był romantykiem.

Czem więc wzbogacił Wyspiański malarstwo? Powiedzmy na pozór paradoksalnie: tem, że je zacieśnił. W granicach materiału, który sam przez się nie jest ani polski, ani niemiecki, ani włoski, ani francuski, potrafił wyrazić swoją duszę polską, taksamo jak Grecy potrafili wyrazić swoją duszę grecką. Czyli zmusił ten materiał do przemawiania po polsku. To znaczy, że kto na jego obrazie patrzy i tę mowę słyszy, widzi równocześnie, jak mocą nieodgadnioną ta mowa się rozszerza, stwarzając pewną wspólność. Sztuka jest tworem jednostki, dusza jest tworem zbiorowym. Więc ta jednostka niezwykła każdym dziełem potrafi uzmysławiać wszystkie kolejne formy tej duszy, wszystkie te formy, które sobie stwarzała w ciągu wieków, aż do czasów zamierzchłych: od najpierwszej naiwności (w sztuce) aż do swej własnej, na teraz, ostatniej doskonałości. I to właśnie wszystkich uderza w sztuce Wyspiańskiego: dojrzałość sztuki, zamykającej w swoim obrębie i tę najdawniejszą naiwność, chociaż tu świadomą. Jeśli więc usłyszycie: Wyspiański jest „archaiczny“, „słowiański“ i t. p., to właśnie pojmijcie, że

każde dzieło Wyspiańskiego ma na sobie i w sobie harmonijną różnokolorowość przedmiotów - zabytków, które aż z mroków przedziejowych (z duszy artysty) wynurzają się i dochodzą do naszych czasów. Czasem jak sarkofag, czasem jak kwiat, który zakwita co-roczenie od tysięcy lat, czasem jak gwiazdka śniegu, tegosamego śniegu, który już padał, gdyśmy się jeszcze może naszym przodkom nie śnili. Takie jest właśnie wrażenie, które odnosi się z kontemplacyi dzieł malarskich Wyspiańskiego. Nocą Wyspiański błąka się po zaułkach, po ruinach, po pomnikach i zabytkach, po czeluściach nad rzeką, rano zaś wstaje, niejako wyłania się i kreśli na kartonach linie i formy i kolory, żółte, niebieskie, czerwone, przeczyste, przejasne, wieści z dalekiej przeszłości, wieści z głębin przyrody, formy przepojone czarem nocy i świeżej wilgoci.

* * *

Czem się objawia śmiałość i łatwość takiego Rafaela? Tem, że Rafael, bez zastawiania się nad trudnością zagadnienia, zabiera się do zamalowania ścian Stanz watykańskich obrazami, jakich nigdy nikt przed nimby nie namalował. Bądź, że powiedziałby: to nie należy do zakresu malarstwa, bądź, że: nie umiałby. Łatwość objawia się tem, że niema dla niego problemu tam, gdzie dla innych jest problem. Zachodzi poprostu z innej strony, której właśnie nikt, bo jest tak prosta, nie widzi. Rafael wyraził po malarsku filozofię, poezję, wiarę religijną (Szkółka ateńska, Parnas, Disputa); odważył się na malowaną filozofię, na malowane idee. Atoli jest to określenie błędne. Rafael wcale z tej strony nie zachodził t. zn. nie myślał o treści. Malował ludzi natchnionych filozofią, poezją, wiarą religijną, filozofów, poetów, świętych, w których filozofia, poezya, wiara religijna są siłami działającymi, organizującymi w jedność i całość życie. Rafael jest tu dla nas przykładem i ilustracją pewnej metody. Bo nie zupełnie za nim iść możemy. Czego mu w naszym pojmowaniu, nieco poważnem, nieco surowem, brak, to właśnie tragizmu. Rafaelowi brak tego poczucia i dlatego jest dla nas, jako typ metody życia, przez tę swoją nieco manieryczną postawę wobec życia, zbyt jednostajny.

Wyspiański nigdy chyba nie zastanawiał się: jak przedstawić zapomocą swojej sztuki idee filozoficzne, religijne itp. Bo oczywiście przedewszystkiem sztuka nie była dla niego środkiem, lecz metodą życia — więc te wszystkie idee widział jako siły działające w pewnych ludziach, jako zasady rozszerzania się ich życia i duszy. Umieć się w ten sposób nie zastanawiać, to bardzo wiele, bo to jest jedna z szczęśliwych okoliczności, która sprzyja rozkwitowi ludzi produktywnych. Dla innych mus zastanawiania się jest ciężarem, czasem tragicznym. Wspomnijmy np. rozpisanie konkursu na witraż św. Franciszka. Możemy przyjąć, że skoro do konkursu stanął, to już wszystko w tym zakresie wiedział, że więc studia już dawniej od-

był, może przypadkowo, nie z tym celem na widoku. Dla takich ludzi wszystko jest celem. We Włoszech, w Assyżu, zwiedził kościoły, był na terenie, na którym działał św. Franciszek, obcował z nim rzeczywiście, przez sztukę przede wszystkim. Poznał żywot i obraz św. Franciszka niewątpliwie w sobie miał: ten obraz wykonał na kartonie, wedle którego wykonano witraż dla kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Co uderza w tej postaci, to całość, jedność dążenia, t. zn. że jest tu w jednym najznaczniejszym momencie cały św. Franciszek, cały bieg życia i cały wzrost i rozrost duszy aż do ostatniej chwili. Zdajmy sobie sprawę z różnicy: dla innego zagadnienie byłoby albo bardzo łatwe: namalować św. Franciszka w którejś ze znanych z legend sytuacji, namalować epizod; albo bardzo trudne: jak namalować Zachwycenie, lub: jak namalować Ascetyzm i wolę i żądzę rozwijania się, podnoszenia się duchem, uczynienia swego życia jednolitem dziełem. Dla Wyspiańskiego zagadnienie przedstawia się: jak w y k o n a ć to, co widzę, dla innych: dla innych wszystko jest zagadnieniem. Co prawda: konkurs jest ułatwieniem, o tyle już zwalnia od posiadania jakiejś idei, że ma to być ostatecznie św. Franciszek, postać znana. Trzeba tylko pewnego wyrazu. Ten wyraz Wyspiański ma w sobie. Inni szukają go po świecie w rozmaitych modelach. Bo zważmy: jeśli tylko artysta ma ideę, to modela niewątpliwie i natychmiast znajdzie. (W naszym wypadku tradycja artystyczna jest pomocną). Otóż artysta świadom swych sił i zadania w całej pełni, powie, że to ma być nie tylko osoba, ale cała przedziwna i piękna doktryna i poezja i świeżość naiwna owych czasów: ostatecznie zaś ma to być św. Franciszek. Można tu alegoryjami wszystko powiedzieć, ale idzie właśnie o to, żeby te idee namalować, żeby wykonaniem dać pojęcie tej pozornej sprzeczności ascetyzmu i żądz życia. Więc to, czegoby inni starali się dokonać (bezsukutecznie) może przez zrewolucjonizowanie materiału, Wyspiański rozwiązuje w sposób najprostsz: ma to być św. Franciszek! Nie taki, owaki i jeszcze inny, tylko ten, którego ja znam, którego mam w sobie! Ma to być św. Franciszek z duszą!

Wyspiański rozwiązuje zagadnienie (ale nie, jak my tu, analitycznie, lecz naodwrot): jak malować idee, doktryny w ten sposób, że maluje biografie. Te malowane biografie mają przemawiać w miejscach, w których się zbiorowości gromadzą, więc mają być dekoracyjne, czyli mają p r z e m a w i a ć razem z miejscem, w którym się znajdują. Więc mają być zapisaniem pewnej oznaczonej przestrzeni (oznaczonej nie tylko technicznie, ale i wewnętrznie: mają swoją historię). Dekoracyjność wszędzie indziej znaczy ogólność: zacieranie rysów jednostkowych, doprowadzenie do pewnej pięknej schematyczności, do ornamentacji. Popadają tu z jednej strony w suchą alegoryczność, z drugiej w pewne ogólne wrażenia: spokój, cisza i t. p. Wyspiański, usposobiony dramatycznie, nie umie wprost zacierać rysów jednostkowych, zacho-

wując zaś charakter, przeobraża dekoracyjność na monumentalność: zachowując to, co, mówiąc po malarsku, jest potretem. Portret Wyspiańskiego, monumentalnie, to jest właśnie biografia. Można łatwo pojąć, że te wszystkie portrety, których taką mnogość zostawił Wyspiański, domagają się jeno otoczenia, żeby się stać monumentami. Tak, jak są, mówią, monologizują, są to rozwieszane po ścianach *dramatis personae* tego dramatu, powiemyż dramatu życia, który jest nie napisany? Więc po literacku: iluż to ludzi zadawało sobie na próżno pytanie, jak przedstawić mesyanizm, lub idee kościoła i państwa, zwalczające się wzajem, błędnie i tragicznie? Błąd tkwi w samym postawieniu kwestyi. Trzeba umieć widzieć przedewszystkiem ludzi i te siły, któremi są natchnieni, te idee, te doktryny, które w nich działają. Wyspiański rozwiązuje to zagadnienie po prostu: wcale z tej strony nie zachodzi. Pisze „Legion“, pisze „Bolesława śmiałego“, pisze „Skałkę“. A to właśnie znaczy, po malarsku, że Wyspiański rozszerzył granice malarstwa: nie przez rozbijanie form, przez rewolucjonizowanie materiału, lecz przez zdolność pojmwania rzeczy ogólnych w sposób konkretny.

Tak więc Wyspiański potrafi to, co się udaje jeno nielicznym: maluje wielkich ludzi (królów, świętych, poetów, filozofów, ideologów). Rozwiązuje więc zagadnienia, których inni rozwiązać nie potrafią, bo je stawiają błędnie. Wychodzą z pojęć: wielkość i wpadają w alegoryczność i tracą grunt pod nogami. Wyspiański właśnie dopiero w jednostce to zagadnienie rozwiązuje. Co rozumieć należy przez biografię? Bo otatecznie te postacie, św. Stanisław, św. Franciszek, św. Salomea, nigdy takimi w życiu nie były. Upozowane zaś nie są. Atoli w każdym momencie ich życia tkwił, niedobyty formą, niezrealizowany, ten pierwiastek wielkości, sławy, ten pierwiastek ogarniający całość i panujący nad całością życia, który się domagał formy, realizacji, spełnienia. Życie samo nie jest spełnieniem, życie przemija. Zapewne, ten pęd niepowstrzymany chwil przelotnych i przepadających w niepamięć w zasadniczych rysach reprodukuje spełnienia: ci ludzie nigdy tem nie byli i zawsze tem jedynie byli, atoli do swych spełnień doszli dopiero u Wyspiańskiego i w Wyspiańskim. W nim to odbyli swój żywot bohaterski i z niego na jaw wyszli. Tu dochodzą do tej pełni, do tej swobody, i nieograniczoności, której w życiu nie osiągnęli, bo na to trzeba nieśmiertelności formy (ludzkiej). Więc tu dochodzą do tego momentu najwyższej świadomości, w której widzą się same w chwili osiągnięcia sławy. W tej postaci nie tylko artysta sam, nie tylko my wszyscy widzimy ich we wszystkich zdarzeniach ich życia, ale oni sami we wszystkich zdarzeniach swego życia tak się przewidują: czyli są.

Praktycznie teraz mówiąc, gdybyśmy mieli przedstawić po malarsku Sztukę, to, metodą Wyspiańskich, Rafaelów wiedzeni, nie stwarzalibyśmy zagadnienia: jak taką ideę abstrakcyjną, sztukę, zrealizować. Bo orientując się szybko i zwinnie, artysta mający

w sobie idee, a troszcący się o ich życie, namalowałyby człowieka natchnionego Sztuką: Wyspiańskiego.

* * *

Witraz ś w. Stanisława. — Król mówi: „Człowiek mocny nigdy nie może popaść w konflikty skrajne, któreby mogły go narażać na puszczenie w niepamięć swej pasyi życia, któreby mogły go zepchnąć z jedynej drogi, prowadzącej do dzieła, będącej dziełem.

Trumna odpowiada: „Nie masz racyi i na tem właśnie polega moja sława“.

„Nie masz racyi“ — odpowiadają zdarzenia i Bolesław Śmiały w owej wizyi, która jest III aktem dramatu poznaje wreszcie tę tajemnicę fatalną, którą chował w duszy, że został zepchnięty z drogi, ale że właśnie siły w nim tkwiące ku temu zdążyły. Tak — ale zgodzić się na to! raczej wszystko przekląć i wszystkich. „Ja tu nie pragnąłem więcej niż mogłem, miałem rzeczywistą siłę, więc i miałem tę moc niezastanawiania się nad każdą drobnostką. Nie szukałem, lecz działałem z tem przekonaniem, że cokolwiek zdziałam, nie wyjdzie poza plan mego życia. Więc tak nie jest? Na taką niesprawiedliwość zgodzić się nie mogę. Przeklinam“.

* * *

Kazimierz Wielki. — Na kartonie przedstawiony jest szkielet króla w resztach płaszcza, z koroną na głowie, z berłem w kościstej dłoni. Tak jak go przypadkiem znaleziono w r. 1869. Przypadkiem! Dla umysłu takiego jak Wyspiański nic się nie dzieje przypadkiem. Po śmierci, wówczas, przed wiekami, król nie mógł znaleźć spokoju, jakaś mara odganiała go od letejskiego źródła zapomnienia. Wołania „wracaj“, nie dały mu umrzeć: zapomnieć. I w ten sposób po wiekach wrócił. „Teraz rozumiem..., wracaj... skąd wołano. — Teraz, gdy na mnie, jako orkan bucha — narodu zgodny jęk, rozkaz i miano“ („Kazimierz W.“ strofa XXLII). Co miał zrobić ten narodowi powrócony król, wiadomo. To, co zrobił Wyspiański swoją sztuką. I dlatego to w obliczu tego kartonu, którego dość dobrą reprodukcję mam zawsze przed sobą, myśl błąkająca się po tych uwagach, niejako się krystalizuje, niejako już uzyskuje pełnię wyrazu (która jest znamieniem Stylu). Na tym kartonie właśnie, w tych płaszczyznach płaszcza, w tych świecidłach korony widzę tę dalekość, tę zamierchłość, z której to dzieło do nas dochodzi. Ma na sobie wszystek czar minionych czasów i wszystką potęgę młodej siły. Widzę w nim całego Wyspiańskiego, od chwili w której usłyszał w sobie głos powołania. Jeszcze wówczas nie rozumiał dobrze, co znaczą te sprzeczne głosy, które naokół słyszał,

jeszcze nie rozumiał, a już wołał: pomsty. Z czasem jednak pojął, że jest powołany, aby w ten chaos zdań, opinii, sądów, wprowadzić ład. Żeby tem stać się, trzeba odbyć długi żywot. Ten długi żywot pogrobowy postać Kazimierza W. odbyła w samym Wyspiańskim i w 1900 wyszła na jaw, i jednym zamachem położyła kres rozpasaniu epigonów szkoły krakowskiej: t. zn. skierowała umysłowość polską na drogę życia czynnego. Ta postać ma na sobie tę całą długą przeszłość, ma w sobie tęsamą tajemnicę, której nie możemy rozjaśnić, ale którą czujemy, tajemnicę pochodzenia. W chwili, w której ta postać wyłania się na kartonie, już odbyła długie życie i w tej jednej chwili można ją odczytać w całości. Ten rys znaleźliśmy poprzednio na każdym dziele Wyspiańskiego: wewnątrz i zewnątrz. Postaci z niego wychodzą, gdy już w nim żyły, gdy już są zdolne każdym słowem, każdym gestem o sobie mówić: gotowe dzieła sztuki, pewne, wymowne, monumenty wewnętrzznego życia.

* * *

Dla nas ponadto z dzieł Wyspiańskiego musi się przedewszystkiem wyłonić metoda życia. Jestto człowiek wyjątkowy i z daru przyrody i z woli utrzymania się na kierunku jedynie dlań prawdziwym. Nie przez to wyjątkowy, że miał talenty wyjątkowe, lecz przez to, że nie szukał i nie stwarzał sobie fikcyjnie poglądu na świat, wedle którego miał żyć, lecz, że wyzyskał te środki i okoliczności, które zastał w sobie i poza sobą. W granicach danego życia, danych warunków i przekazanych stosunków, bo wszaki życie nie jest własnością tego, który żyje, umieć opowiedzieć siebie całkowicie, z bogacić życie i tem samem rozszerzyć jego granice, otworzyć dla przekazania nowe warunki, nowe układy sił i wrażliwości¹⁾. W sobie zaś zastał talent i od razu pojął, że jego poglądem na świat i życie ludzi jest sztuka. Ogólnie mówiąc: działanie, czyn. Więc wszystko, czego się tknął, było już sztuką, mocą tego niejako przedhistorycznego przemyślenia, które się w nim odbyło. Stajemy jakby wobec zagadki: kiedy się ten człowiek kształcił, kiedy uporządkował swój stosunek do świata i ludzi, kiedy więc poniekąd przeszedł z teorii do praktyki. z prozy do poezji, z absolutu do świata względnego. Tego właśnie przejścia, które istnieje u wszystkich umysłów rozdwojonych, a które kończy się nieuchronnie kompromisem, niema u Wyspiańskiego. Jego życie jest ciągłą praktyką, ciągłym porządkowaniem stosunku do świata i ludzi, ciągłą poezją. Niema tam najpierw i potem, niema tam rzeczy,

¹⁾ W obecnej chwili łatwo o nieporozumienie, więc wyjaśniam, że przez dane warunki wcale nie rozumiem naszego położenia politycznego. To jest ohydne i o wyzyskaniu go mowy niema. Można jedynie bez względu na ten stan działać.

*

które muszą być załatwione najpierw, żeby potem mógł się jąć innych. Sztuka rozwiązuje wszystkie trudności i stwarza tę jedność. Wyspiański nie szuka żmudnie. Maluje n. p. kronikę całego tygodnia. Kronika ta, wygląda tak, że na siedmiu kartonach widać jeden i tensam pejzaż (widok z okna mieszkania przy ul. Krowoderskiej w Krakowie) w przeróżnych oświetleniach, w przeróżnej atmosferze dnia i pory dnia. Tosamo robią impresyoniści francuscy, pejzażyści ze szkoły Stanisławskiego i sam Stanisławski. Atoli oni wszyscy właśnie szukają. Malują te pejzaże dla rozwiązania pewnych zagadnień kolorystycznych. Wyspiański maluje kronikę i właściwie nie wie, do czego go to zawiedzie, tak samo jak odbywa wszelakie studia, nie zastanawiając się, do czego go to zawiedzie. Ufa zaś temu swemu instynktowi, że to, co robi, nie może wyjść poza właściwy plan życia, że wszystko w tym planie musi się zmieścić, w którym są już przewidziane i ostateczne konsekwencje. U Wyspiańskiego wszystko jest produkcją. Gdzie inny pyta: jak robić? tam Wyspiański zawsze produkuje to „jak zrobić?” Produkuje pytanie i odpowiedź, wątpliwości i pewność, szukanie i znajdowanie. Wszystko, co robi, jest dlań celem ostatecznym, nie jest środkiem do celu. Bo jeśli tylko cel jest ważny, a środek nie, więc chyba jest zbyteczny, pocóż więc mieć środki? Produkcją rozjaśnia wszystkie mroki, usuwa wszelkie trudności. Nie mam dość miejsca, żeby na podstawie doświadczeń jednostki wykazać rozrost jednostki do takiej postaci monumentalnej, jaką mamy u Wyspiańskiego. Uczynię to na innym miejscu i po części już uczyniłem. Tu dla nas ważną jest rzeczą poczucie tajemnicy, jakie stwarzają tacy ludzie. Tajemnicą bowiem zawsze będzie, dla wszystkich czasów, skąd tacy ludzie wychodzą. Odbieramy bowiem wrażenie, jakby nigdy nie zaczynali, jakby zawsze już od najdawniejszych początków byli w trakcie roboty zaczętej w jakiejś zamierzchłej przeszłości i dawności. Potrafią zawsze w każdym t. zw. „stadium swego rozwoju“ powiedzieć to, co mają do powiedzenia. Rosną razem z materiałem, niema szukania, niema przygotowań do wyrażania dzisiaj tego, czem się było wczoraj. W każdej chwili są całkowicie rozwinięci. Już w pierwszych „początkach zawodu“. Taki „Daniel“¹⁾, jedno z najwcześniejszych dzieł Wyspiańskiego, jest dziełem zupełnem. To znaczy: w chwili, w której go tworzy, nie ma nic nad to do powiedzenia, co właśnie mówi, i ten materiał artystyczny, którym rozporządza, wystarcza mu zupełnie i wystarczy mu sposób, w jaki nim rozporządzać umie. W każdej chwili swego pochodzenia jest pełny, całkowity, klasyczny. Nie uzupełnia się nigdy: niema w tych dziełach niedomówień, któreby domagały się uzupełnienia, a których istnienie częstokroć bywa jedynym motywem u innych dla podejmowania coraz to nowych prac. Tak mówiąc opisujemy właściwie sekret Stylu. Tylko nie należy nigdy wołać,

¹⁾ Ogłoszony w odcinku krakowskiego „Naprzodu“.

jak to wielu czyni obecnie, o styl polski. Stylu polskiego niema, taksamo, jak niema stylu francuskiego lub włoskiego i t. d. Styl bowiem jest właśnie dokładnym obrazem metody życia jednostki — nigdy nie może być dziełem zbiorowem. Styl u jednych artystów jest rzeczą niemal przyrodzoną, tak u Wypiańskiego, u innych owocem pracy, żmudnych starań i wysiłków. O tych to właśnie mówią, że „geniusz jest jedynie cierpliwością“. Ale można mówić o sztuce polskiej, a w jej obrębie o tylu odmiennych stylach, ilu jest artystów, styl posiadających. Styl zbiorowy, to jest właśnie szablon i zadawanie kłamu wszelkiemu artyzmowi. Żądać „jedności stylu artystycznego“ znaczy jedynie: żądać jednostajności. Styl posiadają jednostki najdoskonalsze. Atoli w tem wołaniu o styl polski (pojęcie niezrozumiałe) jest prawdą jedynie tyle, że jednostka posiadająca styl pobudza do zastanowienia się nad własnym życiem wewnętrznym i do ukochania go w formach widzialnych, pięknych. Taka jednostka budzi w innych idee, budzi duszę i twórczość. Im więcej ludzi wszelkiego rodzaju, — nie tylko artystów — posiada styl, tem większa właśnie jedność powszechna. Jedność polegająca na tem, że wszystkie jednostki zbiorowości są twórcze, żyją poważnie, każda w swoim zakresie. Więc to jest jedność stylu: zbiorowość złożona z jednostek czynnych, twórczych. A te ogólne rysy, które mienią się narodowością, rasowością, więc w naszym wypadku polskością, odnajdą się z konieczności same, bo są wytworem różnorodnych czynników, działających trwale, nieustannie i ciągle. W tem jest sekret Grecyi i jej życia z czasów rozkwitu. Jako metoda Grecya jeszcze nie przekwitła dla nas — nie trzeba tylko wmawiać w nią tajemnic zawiłych i nieodgadzionych. W jedności czynnej, poważnej, nie mogą się nie odnaleźć rysy zbiorowości, kraju, ziemi.

Pojmiemy więc, że tylko tacy ludzie wpływają na bieg spraw ludzkich, na kulturę i życie wogóle. Ich metody specjalnej, ich metody tworzenia nie nauczymy się nigdy. Ta metoda nie jest owocem pracy, lecz darem. Atoli przez kontemplowanie ich dzieł (więc ich życia) i przez skrzętne notowanie zdarzeń własnego, codziennego życia wewnętrznego, możemy ich metodę pojąć, możemy uczestniczyć w ten sposób w życiu szerszem, bogatszem, pełniejszym, możemy w ten sposób siebie kształtować, siebie tworzyć. Te wielkie duchy skłaniają nas do życia i do wyzyskania życia, a jedną z form wyzyskania życia, jest właśnie: pojmowanie swego własnym życiem życia wyższego. Te wielkie duchy skłaniają nas do stworzenia sobie metody życia.

