

# Przemysław Mączewski

---

## "Pogrobowiec romantyzmu. Rzec o Stanisławie Wyspiańskim", Józef Kotarbiński, Warszawa 1909 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 9/1/4, 603-623

---

1910

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Józef Kotarbiński, Pogrobowiec romantyzmu. Riecz o Stanisławie Wyspiańskim. Warszawa, 1909, 8°, s. 370.**

W odczuwaniu dzieł Wyspiańskiego i w myśleniu o nich zbliżamy się do pewnego uspokojenia. Trzy lata upływają od zgonu i uroczystego pogrzebu poety, trzy lata ciszy w ziemskiej twórczości ducha, który wprawdzie dopiero po śmierci wróżył sobie wyzwolenie i pełny byt wiekuisty w zaświatach, jednak dawnym swym językiem do nas żywych już nie przemówił. Księga twórczości jego zamknięta — a to, co ogłosili i ogłosić jeszcze obiecali przyjaciele, nie przyniosło i nie przyniesie zapewne nic takiego, coby złamało linię orientacji, która się ustala o dziełach Wyspiańskiego powoli i dochodzi do kształtu trwalszej opinii literackiej. W takim mniemaniu utwierdza choćby zwarty atak na oślawione artykuły p. Weysenhofa, jednego z nielicznych przeciwników tej opinii. Jej wyrazem na ogół jest też książka p. Kotarbińskiego. Na końcu pracowitego dzieła czytamy: „Po genialnych poetach romantycznych Wyspiański z największem napięciem wyraził współczesne stany ducha polskiego, zwłaszcza jego ból i rozłam. Wśród nowoczesnego zdrobienia życia zachował poczucie wielkości, nosił w duszy nieśtumioną chęć dla majestatu narodowej niedoli“. Jakkolwiek autor nazwał Wyspiańskiego na tytułowej karcie *Pogrobowcem* romantyzmu, na szczęście nie usprawiedliwił tego fałszywego tytułu w swych zasadniczych wywodach. Przeciwnie — częściej przeciwstawiając poetę romantyzmowi, niż go z romantyzmu wywodząc, utrwalił utartą już opinię o anty-romantyzmie Wyspiańskiego.

Recenzję książki p. Kotarbińskiego piszę dla tych czytelników, którzy ją już przeczytali i znają dzieła Wyspiańskiego. Więc nie będę jej streszczał. Pominę te ustępy, na które na ogół się piszę, również i te, które dopełnień koniecznych nie wymagają. To też charakter tego omówienia jest przedewszystkiem polemiczny i dopełniający.

\* \* \*

Zaraz w „Słowie wstępnem“ czytam o „drgnieniach instynktów nieświadomych“ w utworach Wyspiańskiego. Zwrot to modny dziś w krytyce, zwrot już zdawkowy, a jednak ryzykowny. P. Kotarbiński zatrzymuje się przed progiem tych „instynktów“, bo „trzeba szanować *sancta sanctorum* poezyi i nie wdzierać się do nich ze szwargotem zdawkowej egzegezy“. Oczywiście — „szwargot“ jak w każdym wypadku, tak i w egzegezie jest rażącym, tak samo i wszelka zdawkowość słabo przekonywująca. Ale to wszystko można zrobić bez szwargotu i bez zdawkowości, o którą się nieopatrznie potrąca, wskazując „drgnienia instynktu nieświadomego“. Możliwość tak nazwać od biedy chyba widzenie ks. Piotra w Działach i kilka momentów twórczości Słowackiego w całej naszej li-

teraturze pięknej. Nie „łudził się“ Wyspiański, gdy twierdził, „że zdaje sobie sprawę w każdej chwili z tego, co robił i jak robił, aż do najmniejszych szczegółów“ (str. 327). Nie uważał pracy twórczej za rodzaj misteryum. Znamionowała go ścista refleksya i ciągła praca myśli, wstępującej na coraz wyższe szczeble kształcącej się świadomości (wybitny rys Konrada w dyspucie z Maskami). Styszałem raz, *ex re* niezwykłości pewnych pomysłów Wyspiańskiego, opowieść o Minervie, wyskakującej z głowy Jowisza. Niema zgoła racji to porównanie. Poeta przygotowywał się do aktu twórczego sumiennie, drobiazgowo, nieomal pedantycznie; zbierał materyał, układał sceny i rozmowy osób, a jakkolwiek ostatecznie czekał, aż „zaczyna mu one same mówić“, to nawet i to końcowe posłuchanie obejdzie się bez „nieświadomego instynktu“. Kto widział autografy dramatów Wyspiańskiego, kreślone ręką pewną, piśmem na ogół bardzo czytelnem, nawet w tych ustępach, które dla czytelnika w zrozumieniu są niejasne, nabrał silnego przekonania o pełnej świadomości piszącego.

Zupełna zgoda na to, że dla czytelnika niejeden z ustępów dzieł Wyspiańskiego jest zagadką i może nią na zawsze zostanie mimo „szwargotu“ egzegezy, ale rzecz dla mnie pewna, iż Wyspiański nawet w najgorszych chwilach, o ile mógł pisać, pisał z pewną świadomością nawet to, czego swemu czytelnikowi nie chciał, czy też nie umiał wyrazić w sposób jasny. Oczywiście, uważam to za najgorsze *minus* dzieł jego, gdyż, skoro drukował książkę dla publiczności, to nie pisał jej tylko dla siebie.

W rozdziale I, w ustępie o malarstwie Wyspiańskiego, czytam na str. 33 o braku prostoty w rysunku i słowie. Pomijam „rysunek“, gdyż się na tem nie znam, ale stoję w obronie „słowa“. Wyspiański zostawił przepyszne wzory tej „prostoty“ słowa i to nie tylko w dramatach lechickich, w Kłątwie i chłopskiej mowie Wesela. Studium o Hamlecie jest pisane z prostotą, w tego rodzaju dziełach wyjątkową; jedynie Meleager, monologi Tersytyesa w Achilleis i po części tłumaczenie Cyda, mają jako rzeczy stylizowane, zwroty wyszukane i niezwykłe. W ujemnej ocenie ilustracji do Iliady ma autor dużo słuszności, lecz gdy na świadectwo ogłady i wysokiej kultury Greków z pod Troi, przywołuje przykłady z późniejszej Odyssei, lub przypomina scenę pożegnania Hektora z Andromaką, zachwycającą „szlachetnością uczuć“, to świadczy tylko Grekom z Odyssei i Trojanom, a nie Grekom z Iliady, których właśnie Wyspiański rysował. Te więc dowody chybiły.

Pojęcie śmierci przez Wyspiańskiego „jako mocy wyzwalającej i tryumfującej nad życiem“ nazywa p. Kotarbiński „dekadenckiem“. Nie wiem jasno, co tym przymiotnikiem pragnął określić; jeżeli zrozumiemy go w znaczeniu utartem, jako definicyę odłamu pewnego nowszej literatury – to wolałbym nazwać to pojęcie śmierci raczej średniowiecznem, chrześcijańsko-ascetycznem.

To, co autor pisze o „zupełnym braku pierwiastku subiektywnego“ w poezji Wyspiańskiego należało wyrazić ostrożniej i ściślej. Pomijam oczywiście drobny i skąpy zbiór liryków, lecz w wielu dramatach, nawet w książce o Hamlecie, chociaż brak „fragmentów własnego życia“ (są jednak w Kłątwie!), jest przecież bardzo wiele pierwiastku osobistego. Na podobieństwo własne tworzył Wyspiański swych bohaterów, prawie identycznych w wielkich zapasach z Losem, tych samych w dumnej rezygnacji, wobec poznanego przeznaczenia i naprzeciw kroczącej Śmierci. W Konradzie, w Achillesie, w Hektorze tkwi najgłębsza tragedia Wyspiańskiego artysty, Polaka, człowieka. W rozmowie Konrada z Maskami i w Psalmodyi Harfiarza (Akropolis) uderza pierwiastek osobisty nawet w szczegółach, mimo, że nigdzie ni tu, ni tam, słowa „ja“ nie słycać. Podobnym jest więc Wyspiański pod tym względem do wielkich romantyków naszych, ale jego subiektywizm jest inny, niż egotyzm wielu poetów współczesnej doby.

Przechodzę do interpretacji i oceny dramatów przez p. K.

\* \* \*

#### L e g e n d a.

Pan Kotarbiński pominął, czy też nie dostrzegł oryginalnego związku między losami Kraka i Wandy a przesileniem wiosennem w naturze (Legenda II). Zostało to w sposób silny uwydatnione w dramacie: topienie Marzanny — Martwicy — Kraka w przeddzień Rusalnych Świąt, które rozpoczynają w naturze wiosnę, święconą Ładzie i Żywi, Pora rozkwitania, początek nowego życia na ziemi Wiślan, w dniu ich zwycięstwa nad Niemcami i sławna Śmierć poświęconej Żywi, córki królewskiej, najdostojniejszej Ifigenii w legendzie polskiej. Krak „jak gwiazda zaranna gorzał i gasł przy tem wschodzącem Słońcu i wiedzieli to już w jego narodzie, że pomrze“ tak czytamy na wstępie dramatu. Są to wskazówki nader ważne. Kończyła się martwa zima, marł Krak i że zamrze — to wiedzieli w jego narodzie. Budzi się wiosna i wstaje Słońce w bohaterskiej postaci Wandy — kielkuje samopoczucie, samowiedza i ideał w tem plemieniu, które urośnie w potężny naród i państwo. Śmierć Wandy okupuje się wizją przyszłego Wawelu. Los daje Wandzie śmierć, w którą ją pędzi własny ojciec — Martwica, ale śmierć rodzi jej Sławę a narodkowi dzikich Wiślan gotuje przyszłość wielkiego narodu.

Twierdzą stanowczo, że legendę, połączoną ściśle ze zmianą pór roku (podobnie w Nocy listopadowej i Akropolis) należy tłumaczyć symbolicznie i to w dwojakim kierunku: 1) Krak i Wanda mają w dramacie charakter pół-bogów chtonicznych dawnych Wiślan i personifikują elementarne zjawiska przyrody. W podobny sposób pojmowali legendę niektórzy mitologowie już przed Wy-

spiańskim. 2) Krak i Wanda (Zima — Wiosna) są też symbolem przełomowej chwili w życiu narodu.

Jest nadto w Legendzie motyw Klątwy w stylu starożytnej tragedii greckiej. Jest zemsta Bogini Żywi, ciężąca nad rodem Kraka, „który ofiar jej przeczył i zabijał święte gady“. Boskie, tajemnicze pochodzenie Wandy jest znaczone wyraźnie. Matka „ją znaję chowała“, córkę Kraka i rusałki Wiślany, czy też samej bogini Żywi. Boskie pochodzenie Wandy wytknęło jej niezwykły, bohaterski bieg życia: wraca w nurty fal wiślanych, skąd wzięła życie. Śmiercią pozyskała Sławę, nieśmiertelność i zbudziła ducha swego narodu.

Rękopis Legendy II odkrywa nam ciężkie łamanie się pomysłów poety, wiele w nim zmian i wariantów, świadczących, jak z pierwotnego operowego widowiska w rodzaju Wagnera, mającego działać przedewszystkiem melodyą i fantastyczną dekoracją, wyrastał kształt prawdziwej tragedii, którą *Mit, P o r a r o k u, L o s, Ś m i e r ć i S ł a w a* wprzęgły w szereg „typowych“ dramatów poety.

Legenda I pierwszy utwór Wyspiańskiego (nazwa pierwotna=Wanda) podobnie jak wczesny *D a n i e ł*, przeznaczona na tekst niedosłej opery, różni się wybitnie od wszystkich następnych dzieł poety. P. Kotarbiński chwali gorąco Daniela i żałuje, że poeta nie poszedł dalej w tym jasnym kierunku, lecz wpadł w „mgły mistycznych oparów“. Doprawdy szkoda, że prosta linia Daniela i jego przejrzystość nie przeszły do następnego okresu, który góruje nad temi bądź co bądź pierwszemi próbami i wyrobioną, oryginalną formą, tragizmem i ideologią, która, bez względu na jej wartość logiczną i etyczną ocenę, stała się podstawą swoistości dramatów Wyspiańskiego, ujmując je w kształt *s t y l o w y*.

\*

#### W a r s z a w i a n k a .

Rozbiór jej i ocena na ogół trafne, mam jednak kilka zastrzeżeń, z których wynikną i drobne dopełnienia w interpretacji utworu. P. Kotarbiński wytyka ostro Chłopickiemu retorykę i szumny patos w duchu pseudo-klasycznym, w guście Kornela i Rasyna i zapewnia, że w epoce działalności dyktatora na terenie rewolucji „przemiana smaku literackiego była już dokonaną“. Zbyt śmiało zapewnienie! Tak to może wygląda dziś, z daleka. W istocie, ogół wykształconych Polaków, a zwłaszcza wojskowych i to nie tylko starych napoleończyków, lecz również rycerskiej młodzieży, tkwił jeszcze silnie w kulturze klasycznej, czy też pseudo-klasycznej. Ten ton uroczysty, patetyczny, panuje w Warszawie; Wyspiański wprowadza go tu słusznie, jako element stylu, przeciwstawiając w postaci Maryi ducha nowy, manifestujący szal i ogień uczuciowego romantyzmu. Z nowych, dzisiejszych źródeł sływa „nastrój“ na Warszawiankę — wszak Wyspiański był w tym czasie wielbicielem Maeterlincka —, ale i tu znalazł podłoże historyczne; więc snuje nastrój

z współczesnej wypadkom ody Delavigne'a, w której błyszczą klasyczna „tarcza Franków“ i drga tragiczny dźwięk całej późniejszej twórczości naszego poety, w tych kilku słowach: „Kto przeżyje, wolnym będzie — Kto umiera, wolnym już...!“ Pieśń Delavigne'a stała się nie tylko nastrojowym „leitmotywem“, ale też podniętą utworu. Brzmiały w niej trąby bojowe Marsa z powagą klasycznego Peanu i szeleszczą czarne skrzydła nieubłaganej Śmierci bohaterów.

Uparta i zamknięta dusza Chłopickiego zainteresowała Wyspiańskiego przede wszystkim — w Nocy Listopadowej spróbował po raz wtóry rozwiązać zagadkę. Można się spierać, czy Chłopicki deklamuje w Warszawiance *à la* „beau ténébreux“, czy z jego słów bije poza, czy szczerłość zbłąkanej, beznadziejnej niewiary, w trzecim dniu bitwy pod Grochowem. Sądzę jednak, że poeta miał wszelkie prawo i swobodę pojąć go tak, jak go przedstawił, bo którzyż z historyków odgadł Chłopickiego? Niewiara i dumna rozpacz były już w niejednym sercu. W deklaracji detronizacyjnej Niemcewicza z 25 stycznia, podpisanej przez obie połączone izby, czytamy słowa o „rozpaczy szlacheckiej“ w tym czasie, gdy Dybicz był jeszcze daleko za Bugiem, a sejm wołał w zapale: „Niema Mikołaja“!

\* \* \*

Lelewel jest jakby bratem Warszawianki. Dobrze zrobił p. Kotarbiński, że poświęcił mu dłuższy ustęp i zwrócił nań bacniejszą uwagę. Lelewel był dotychczas Kopciuszkim wśród utworów Wyspiańskiego, był ponoś nawet w niełasce ojcowskiej. Słyszałem zdanie, że autor sam osądził go później surowo i nie robił drugiego nakładu. Jest to rzeczywiście rzecz słaba i niedojrzała. Postać ks. Adama zbudowana raczej na plotce, niż na prawdopodobieństwie historycznym, sam Lelewel przeszarżowany, deklamator niesmaczny, napuszony jakobin z domieszką towianizmu (!), pozujący na Króla-Ducha puszczy litewskich. Ma jednak ten utwór poroniony dużą wartość dla poznania ideologii Wyspiańskiego. W długich monologach Lelewela tkwi zaród mętny niektórych wierzeń samego poety; tu poczyna się to, co dojdzie później do pełnego głosu w ustach Piasta, Konrada i muzy Klío w Akropolis.

O roli, jaką odegrał Lelewel w zdarzeniach Rewolucji, jest już ustalona opinia. Mochnacki zadał mu cios stanowczy i odtąd Lelewel-polityk nie podźwignął się w sądzie historii. U Wyspiańskiego jest jakby jego apologia. Z jałowego, chwiejnego doktrynera, niefortunnego wynalazcy osławionej formuły o „dwóch Mikołajach“, zrobił poeta przedstawiciela rewolucyjnego romantyzmu. Grzmią w jego szumnych tyradach hasła Ody do młodości i Konradowe okrzyki, płaczą się marzenia światobórcze Słowackiego i dalsze już echa nauki Mistrza Andrzeja. Zdaje mi się, że Wyspiański pisząc Lelewela, był jeszcze sam pod silnym wpływem naszej romantyki i upajał się nią bezkrytycznie i bez wyboru, mie-

szając z nią własne już pomysły, które, jak wspomniałem, rozwiną się później.

\*

Legion jest jednym z najtrudniejszych dzieł Wyspiańskiego. Słyszałem z ust wiarogodnych, że był to utwór, nad którym poeta łątał się i męczył, plan coraz zmieniał, w walce ciężkiej z kłębiącą się masą pomysłów. Pan Kotarbiński biedził się z przekonania, że jest on „wyrazem bezpłodności porywów marzycielstwa narodowego“. To zdanie tak rozumiem, że Wyspiański stanął w Legionie na stanowisku krytycznym wobec Mickiewicza. Sądzę inaczej: Wyspiański zachował się zupełnie obiektywnie wobec Mickiewicza, z obiektywizmem prawie epickim mimo formy i treści dramatycznej. Poeta ani nie uznaje, ani nie krytykuje, ani nie potępia, jak to już pisano o Legionie, on tylko rejestruje dramatycznie etapy życia i przemiany ducha u Mickiewicza. Istotnie utwór ten nie ma idei Wyspiańskiego, lecz zawiera tylko ideę Mickiewicza w pojęciu Wyspiańskiego, bez sądu i krytycznego wypowiedzenia się autora. Z trudem przyszło mi zdobyć się na to przekonanie; wiele złudnych i kuszących pozorów przemawiało *contra*. Zwodziła najbardziej ta okoliczność, że w innych t. z. „ideowych“ dramatach występuje jasno tendencja, która jest stanowczym potępieniem szkodliwego i bezpłodnego marzycielstwa narodowego. Stąd pochopność do przesuwania tej tendencji na Legion, ujmujący niejedno z tych zagadnień i utrapień narodowych, które poszły pod sąd poety w Kazimierzu W., w Weselu i Wyzwoleniu.

Zupełnie słusznym jest wywód p. Kotarbińskiego na stwierdzenie, że postać Mickiewicza w Legionie jest sprzeczną z Mickiewiczem w rzeczywistości. I przyznałby to sam Wyspiański, gdyż znał przecie ówczesne życie Mickiewicza i jak zwykle robił gruntowne studia do dramatu. I jakkolwiek Wyspiański doskonale wiedział, że okres legionu był etapem „czynu“ w życiu i ideologii Mickiewicza, że było to następstwem wyłamania się z oków towiańszczyzny i t. d., to jednak inaczej to przedstawił! Z jakich powodów to uczynił? — Otóż sądzą, że nie było jego zamiarem poetyzować tego „rzeczywistego“ Mickiewicza. Wyspiański dał w Legionie skrót ideałów poety, układając w tej przełomowej chwili r. 1848 na wyolbrzymiałej postaci wieszczka, jakby wszystkie warstwy jego haseł z przed tej daty, jakoteż po niej wyrosłych. I to nie tylko te pokłady, które Mickiewicz sam tworzył i wznosił, ale i te, które jako dalekie nieraz następstwa jego czynów i dzieł pisanych, grupowała potomność koło jego postaci. Rok 1848 jest niejako próbą wytrzymałości, próbą ognia tego wszystkiego, co poeta życiem, myślą i sztuką do tej chwili wypracował. Ale zdarzenia tego wielkiego roku dorzucają nowe czyny, zmagania się, zwątpienia i nowe utwierdzenia i wszystko to razem przetapia się w legendę o Mickiewicz, u

którą już mu współcześni, a przede wszystkim potomni, dopełniając własnym czuciem i myślą, toczą jak coraz rosnącą lawinę w krainy przyszłości. — Podobnie pojął Mickiewicza Siedlecki; ten sposób ujmowania innych postaci historycznych dostrzegli i inni. Mickiewicz w księżycowej scenie na Colosseum, na którą niegdyś, „kiedy miesiąc zapadł niżej Amfiteatru“, wstępował zbudzony ze snu wieków Irydion, by podziękować losom za „spodloną Romę“, wzywa Sławę, potęgę z gruzów rzymskich Cezarów. Oto Mickiewicz dawny; nie wyrzekł się jeszcze pragnienia mocy i sławy, środków ziemskich walki i zwycięstwa — oto Mickiewicz z epoki Grażyny i Walleroda. Lecz miesza się w rozpaczliwe wywoływania ducha wojennej Romy, nadziejski już, mesyanistyczny ton: „O Polsko święta, o Golgota krzyżowana, gdzie synowi twój? ...duchy. Zwoływam gromadę, oto przyjdą i ręce pokładą na czoło — czary posiedzą“ — oto Mickiewicz — Konrad z Dziadów. Krasieński pojawia się dwa razy u boku Mickiewicza, tu na Colosseum i na Forum Romanum. W Colosseum usiłuje napróżno zabić w nim pragnienie Sławy starożytnego Rzymu.

Zna on ją i wie, że z gruzów nie wstanie, że jest upiorem, że wiedzie w Śmierć, że mocy nie da nikomu. Przed laty osądził już Romę Cezarów. Przeklina Sławę i radby pociągnąć ducha towarzysza ku swojej wierze „duchowej ofiary“. W jego urywanych, rozpacznych zakłęciach słyhać znany nam dobrze beznadziejny smutek, odarty z wszelkich złudzeń i daremnych porywów — ów grobowy nastrój jego listów z tej epoki, z lat 1846-48, kiedy w przeczuciu nadchodzących klęsk okropnych, kataklizmów materialnych i duchowych całej ludzkości, pocieszał się nieraz smętnie, że tego piekła już nie dożyje. Niewiara w dzieła i sprawy ludzkie, nawet w siłę Kościoła przebijają w zapowiedzi: „wieczysta śmierć — Pan Wszechświata zdruzgoce kolumny Romy, zdruzgoce świątynie Piotrowe“. Ostatnie słowa — to echo jego Legendy, której wpływ widoczny zwłaszcza w scenie VII (w kopule św. Piotra), tak jak Snu Cezary później w Wyzwoleniu.

Nie odwiódł Krasieński Mickiewicza od żądy Sławy. Wywołana, zaklinana — przybyła z kamiennych załomów, lecz szczęścia i mocy nie dała. Odtąd raz poraz uderzają w Mickiewicza okrutne ciosy zawodu: zawodzi Sława, zawodzą Demos i Wolność. Gdy „chorągwie i godła zwalone“, a dusza Mickiewicza — Brutusa rwie się w męce i rozpaczy, zjawia się poraz drugi Krasieński — ze słowami nadziejskiej pociechy Przedświtu: „Jest Polska wieczna, nieśmiertelna ponad świat, ponad świat, tysiące, tysiące lat!“ I znowu zawód i znowu męka. Nie pocieszył Krasieński; nie o takiej Polsce marzył Mickiewicz; widzi kobietę umartłą, nie tu na ziemi ona zmartwychwstanie. „Unieśli ją, w niebo ją wzięli, o Polsko — o synowie Anieli — o serce, serca — kona!“ Scena X kończy się najokropniejszym zawodem.



Wszystkie sceny Legionu to jakby drabina Jakóbowa, po której wstępuje „mit“ Mickiewiczowski. Złe i dobre anioły towarzyszą wędrowce ducha, który w perspektywie lat kilkudziesięciu wyrósł w pojęciu Wyspiańskiego w symbol abnegacji życia, od którego odbija łódź Charonowa, pędząc w zatraceniu pod sterem nie tego Mickiewicza, który istniał rzeczywiście i w r. 1855 umarł, ale tego, który przeszedł w pamięć zbiorową i w myśl i czucie zbiorowe potomnych. Nie osądził jednak jeszcze Wyspiański tego „mitu“ w Legionie i stanął przed nim obiektywny; dopiero w Wyzwoleniu, które pisał z tendencją, modelował spiżową postać kusiciela Geniusza na wzór sternika Charonowej łodzi.

Przechodząc do szczegółów, podniosę kilka (nie oceniam, tylko objaśniam): Postać Rapsoda, która powtórzy się w Bolesławie Śmiałym i w Akropolis (Harfiarz) zjawia się na tym Kapitolu, gdzie był przed laty Dąbrowski z legionami w chwale zwycięskiej. Trafnie tłumaczy p. Pigoń („Na ziemi naszej“ — dod. do Kuryera lw. Nr. 13, 1910), że Rapsod jest uosobieniem pieśni, wzgardzonej już przez Mickiewicza sztuki, jak ją widział niegdyś poeta w Wajdelocie. Ona nuciła „podróżnym piosenkę żałoby“, a gdy gmach runął, schroniła się w Legiony ze słowami otuchy: „Jeszcze nie zginęła!“ Dodam jeszcze jedno: należy przypomnieć sobie ostatnie sceny Akropolis bezpośrednio po przeczytaniu tajemniczego proctwa Rapsoda, a stanie się ono nam jasne. Oto zapowiedź tryumfu tej żebraczej pieśni, która dziś przystanęła na „zgliszczach i grobach“, lecz po latach zabrzmi potężnem Hosanna na wjazd Salwatora.

P. Kotarbiński dziwi się Fortunie — skąd się tu wzięła ta klasyczna alegorya na czele chłopów polskich? Tłómaczyć ją należy po prostu na Los, Kłatwę, Dołę. „Dziewka krasna“ z dzbanem krwi, stylizowana na podobieństwo swych ofiar w duchu ludowym, jest tą polską Dołą z tytułem łacińskim, tu w katakombach na terenie Rzymu starożytnego. Jest Ona wizją matki Makryny i ks. Jełowickiego, nękaną tragedią rzezi galicyjskiej, która zadała bolesny cios wielu rojeniom demokratycznym na emigracji. Prosta, po chłopsku wierząca dusza bazylianki widzi w mękach piekła zbłąkanych braci siermiężnych, tak jak Dziadowi z Wesela pojawi się upiór krwawiący Szeli. Rzymska Fortuna, którą rzeźba starożytna przedstawia najczęściej z rogiem obfitości, pojawia się tu z dzbanem słowiańskim, w którym nie miód pokrzepienia, lecz krew — męka i wieczna pamięć winy. W postaci Fortuny mamy typowy przykład dbałości poety o „styli“ wierny terenowi zdarzeń.

Jeszcze na jeden szczegół zwrócę uwagę: na przepiękną scenę w kopule św. Piotra, gdy widma pogańskiej Litwy zawodzą żałośnie nad synem marnotrawnym, nad piewczą ballad, Wallænroda i Grażyny, którego obłąkało „męczenieństwo krzyża“. *Fortissimo* tej sceny następuje z chwilą przybycia króla Litwy Mendoga. Onto bronił zawzięcie pogańskie bogi i stawiał im ołtarze w Nowo-

gródka, rodzinnem mieście poety. Po promieniach palącego słońca, które tu i dosłownie i alegorycznie, jako bóstwo słoneczne, symbol mocy i życia należy pojmować, wpada on do największej świątyni chrześcijan, na pomoc duchom swej ziemi — by ratować przed „krzyża szaleństwem“ swego Wajdelotę. Napróżno — „nie widzi, nie widzi Mendoga. — Wielkość kona, Słońce kona!“ Wmyśliwszy się w tę scenę — a znaczenie jej jasne — przenieśmy się duchem na Akropolis. Obraz podobny — na wozie tryumfalnym wjeżdża Apollo... Ale „Słońce“ nie kona, a zwycięża. „Wielkość i moc się rodzi — Noc truchleje!“

\*

Wesele pomijam. P. Kotarbiński poznał je, zrozumiał i ocenił ze wszystkich dzieł najlepiej. Pisano o Weselu najwięcej, najpopularniejszy to dziś utwór Wyspiańskiego. — Własne uwagi o Weselu pomieściłem w Pamiętniku literackim 1909. to też powtarzać się nie będą.

\*

Wyzwolenie Stało się przedmiotem najdłuższego wyczerpującego rozdziału w książce p. Kotarbińskiego. Dobrze zrobił autor, nawiązując je do inscenizacji Dziadów, którą poeta wydał w książce zbyt mało znanej tym, którzy o Wyzwoleniu pisali. Należy naprzód dokładnie przeczytać Dziady w oryginale, potem w inscenizacji Wyspiańskiego, porównać układ, poznać zmiany i sposób powiązania scen w przeróbce, co ma nie tylko wagę sceniczną, a potem dopiero rozpoczynać lekturę Wyzwolenia.

Rozbiór tego dramatu przez p. Kotarbińskiego ma silne akcenty polemiczne i przynosi sporo rzeczy nowych. Wymienię z nich dwa szczegóły, najcenniejsze, bo osobiste wyznania poety: 1. Bohater poematu jest Konradem z Dziadów, ale „takim, jakim wydaje się czytelnikom dzisiejszym“. Tak objaśnił Kotarbińskiego sam autor. Wyznanie doniosłe, jest jakby potwierdzeniem tego sposobu ujmowania bohaterów *ex post*, które mieliśmy już w Legionie. 2. Drugie objaśnienie dał Wyspiański p. Kotarbińskiemu po pierwszym przedstawieniu Wyzwolenia: „że postać Genusza odnosi się także częściowo do poezyi Mickiewiczowskiej z doby mistyczno-mesyjanistycznej“. Te dwa wyznania są wagi pierwszorzędnej, skoro wiemy, jak skąpy był Wyspiański w komentarzach do swych utworów.

Nie sposób mi tu w krytycznej recenzji podawać pozytywnych wniosków, do jakich doszedłem, badając Wyzwolenie. Ograniczę się do nieodzownych dopełnień i kilku utarczek polemicznych, które uznałem za konieczne, nawet na tym zacieśnionym terenie. Przechodząc od punktu do punktu, muszę nasamprzód zaprotestować najmocniej przeciw utartej już a fałszywej opinii, powtórzonej przez p. K. o „zamrocającym wpływie choroby“ na twórczość Wyspiańskiego. Tworzy się jakaś literacko-kliniczna legenda o „za-

mroczeniu“. Jest ponętną, bo trąci *quasi* — naukowością domorośłych psychiatrów. Przypuśćmy jednak, że ma rację p. Kotarbiński i ci, którzy mu podobnie sądzą. Przypuśćmy! To cóż należałoby mówić o dziełach, które powstawały w najgorszym okresie choroby. A są tu dzieła tak jasne, jak Powrót Odyssa i Sędziowie. Wyspiański miał wielką przytomność umysłu do końca życia; trudność w pisaniu i w pracy malarskiej ograniczały się jeno do przeszkód mechanicznych, gdy przywiązywał sobie ołówek do bezwładnej dłoni. Oczywiście były chwile depresji duchowej, ale te zdarzają się u ludzi najzdrowszych i w tych dniach Wyspiański nie pisał. Przyznaję, że Wyzwolenie ma sporo zagadek, że jasną myśl przewodnią płaczą epizody, które wymagają albo mozolnego zastanowienia, albo skazują ciekawego badacza na męczące błąkanie się dokoła Sfinksoów, a nie każdy może mieć talent Edypa. Jakkolwiek jestem pewny, że Wyspiański zdawał sobie jasno sprawę z tego, co ciemno napisał, żadną miarą nie mogę usprawiedliwić tej niejasności i zgodzić się na słabą pociechę Konrada, że można je „przenikać“. Nie jest to jednak „zamroczać“ wpływem choroby, lecz szpecącym dzieło dziwactwem w komponowaniu łamigłówek, nie licujących z bezwzględną szczerością utworu.

P. Kotarbiński podjął odważnie trud rozwiązania dysputy z Maskami, nie zrobił tego jednak systematycznie i gruntownie, to też wynik jest nikły.

Próbowałem opuszczać stale w tych rozmowach, gdzie Maska porozumiewa się tylko wykrzyknikiem, gestem przeczenia lub zdziwienia, te wszystkie odruchy Maski i wiązać bezpośrednio urywane odpowiedzi Konrada, rzucane jednej Masce, tak jakby ona nie istniała. Ta metoda daje pomyślniejsze wyniki. Maski są właśnie tylko podniecią zewnętrzną dla myśli Konradowej, którą Konrad rozwija i wysnuwa przede wszystkim z poprzedniej myśli własnej i podobnie jak Hamlet (por. Studium o Hamlecie) wstępuje na coraz wyższe piętra myśli i coraz dalsze jej horyzonty ogarnia. Trud ostrożnego i zupełnego rozwiązania tej sceny opłaciłby się sowicie, gdyż tu złożył poeta najważniejsze prawdy wiary artystycznej, tu rdzeń jego ideologii i ślad najgłębszy walki o duszę „wolną“.

Wieczór wigilijny, który dał tyle materiału refleksyjnego A. Siedleckiemu w pięknym studium o Wyspiańskim, zbył p. K. pobieżnym streszczeniem. Podobnie stało się z Hestią. Postać to wielkiego znaczenia. Wręcza ona Konradowi pochodnię „która rozjaśnia, ale niszczy razem“ — tak jest w książce; p. K. cytuje te słowa źle, zmienia sens myśli: „która rozjaśnia i niszczy“. Ta pochodnia to jakby miecz obosieczny dany w ręce Konrada — Prometeusza — Orestesa. Prometeuszem Polski jest Konrad; Ogień który wziął z rąk Hestyi, strażniczki ogniska domowego w najszerszym znaczeniu ojczyzny, poniósł w ofierze narodowi — sam jednak „ogniem się własnym opala“ i ginie. „Doścignie“ go „sąd wiecznego głodu“

jego Konrada — Prometeusza. Czyn nadludzki domaga się wyrzeczenia szczęścia ziemskiego i życia. Przypominają się słowa Kordyana: „Ja się w chwili ofiary jak kadzidło spalę“.

Konrad zdobył się na „duszę wolną“ i zdobędzie się na czyn niezależny, czyn własny, który nie będzie tylko spuścizną bezwładną pokolenia ojców, odruchem dziedzicznej psychiki pogrobowców z Wesela. Konrad czyn podjął i zwyciężył Geniusza. „Ja jestem wolny, wolny, wolny! I nie dosięgnie mnie nikt...“ „Rozumiesz — woła do Maski 16 — Rozświecił mi w głowie Bóg, Apollo — Chrystus i Erynie przechodzą mimo. Wiesz ty, co to znaczy, że ja jestem wyzwolony...“ Maska: „A my?“ Konrad: „Że wy jesteście wyzwoleni. Męka Orestesa przeszła nad całą ziemią Mykeńską. Zbrodnia Atrydów nad całym ciężyla miastem. A zwolony Orestes dał ziemi swojej uwolnienie od Kłątwy!“ Ten ustęp uważam za szczególnie pierwszorzędnej wartości do zrozumienia misji Konrada — Orestesa. Gdzież jest Apollo — Chrystus, który mu kazał mścić się krzywdy narodu? To ten sam, który druzgoce kołami rydwanu srebrne blachy trumny św. Stanisława w Akropolis.

Apollo — Orestes — Klitemnestra — Erynie...

Apollo — Chrystus — Konrad — Geniusz — Erynie. Taka jest analogia, taka paralela.

Ale Erynie nie „przejdą mimo“ — wie to Konrad, Męka pełna, ale Konrad jeszcze się łudzi, radby mękę opóźnić, odsunąć. Godny zazdrości los greckiego Orestesa! Jemu Erynie stały się Eumenidami i wina została mu odpuszczoną.

A teraz przypomnijmy sobie słowa Wyspiańskiego w Studium o Hamlecie (książka ta jest lepszym komentarzem do Konrada, niż do Hamleta): „Nie wolno, jemu człowiekowi, nie podjąć tego, co mu przeznaczono... TO, CO MA BYĆ, STAĆ SIĘ MUSI“.

Na innym jednak miejscu czytamy: „TYLKO WŁASNYCH KRZYWD CZŁOWIEK MŚCIĆ MOŻE I UMIE i jest mu wolno z całą siłą — nie krzywdy ojców“.

Bo „NIE LUDZIE RZĄDZĄ ŚWIATEM“

„Chcesz czynić podobnym Bogu  
człowieka? Zbliżyć do Boga?  
Miecz sądu chwytasz do ręki? --  
Zjawia się oto przestroga:  
Żar święty, co w Tobie płonie  
już całym spala się blaskiem;  
Bogowie cię darzą oklaskiem,  
lecz okręt Twój w fali — zatonie.  
Przypieszasz narzędzie męki,  
powalisz w Sądzie Klaudyusze  
i ujrzysz zbrodnię: co zyszcze —  
Lecz, iżś zaważył dusze  
samegoć zwałę i zniszczę!“

„Hamlet jest tylko człowiek“ i Konrad — Wyspiański jest tylko człowiekiem, więc ogniem się własnym spali i karę straszną za swój Sąd poniesie: Nie ludzie rządzą światem!

Taką jest istota winy Konrada — Orestesa — Hamleta w dramacie „Wyzwolenie“.

Pan Kotarbiński nie widzi winy Konrada i do rozwiązania trudności powołuje na pomoc „repertuar cudów“ poezji Wyspiańskiego. Można się obejść bez „cudów“.

\*

P. Kotarbiński grubo przesadza, gdy przypisuje stosunkom i stosunczkom lokalnym Krakowa znaczny wpływ na usposobienie i charakter poety. Nastrój wiersza rymanowskiego o „łzach sobaczych“ jest dosadnym wyrazem nie jakiejś zaściankowej animozji, lecz wielkiej nienawiści i pogardy, jaką żywił poeta wogóle dla „człowieka współczesnego“. Atmosfera krakowska mogła się tu tylko przyczyniać. Jest w Wyspiańskim nienawiść paląca wszystkiego, co mu się podłem, niewolniczem, nikczemnem wydawało. Sąd o życiu i ludziach miał surowy. I jeżeli to życie nazwał „trudem, co go zabijał“ — to jestem przekonany, że nie byłoby ono dlań lżejszem, ani w Poznaniu, ani w Warszawie, ani może nigdzie na świecie. Wolność, w najszerszem pojęciu była naczelną potrzebą jego ducha, jak powietrze dla płuc, niewola polityczna, niewola myśli, przekonań, oportunizm, na któryu świat cały stoi — dusiła go i budziła zacięty odruch obrony, zamiar krwawego odwetu, anarchistycznego zniszczenia. Był wtedy krańcowym, okrutnym i nie cofał się przed bluźnierstwem wobec uznanych powag świętości. To też w interpretacji Piasta ma słuszność p. Kotarbiński, a nie pan Flach. Wyspiański jest największym anarchistą wśród poetów Polski.

\* \* \*

#### Achilleis.

Szkoda, że p. K. pokpiwa sobie z artykułów Lacka o tym utworze. Gdyby był kilka razy uważnie je przeczytał i przełamał zawitość stylu, nauczyłby się dużo od Lacka, bo nikt lepiej od niego od Achilleidzie nie pisał i nikt nie miał tyle informacji od samego Wyspiańskiego, co właśnie Lack, więc jego rozprawy o dziełach Wyspiańskiego, powinien przestudyować każdy, kto pisze o Wyspiańskim. Wywody p. K. o Achilleis są przeważnie nieprzekonywujące i pobieżne, a zrozumienie utworu bardzo słabe. Przypuszczam, że p. K. nawet porządnie nie przeczytał tego dramatu, który daje Wyspiańskiemu prawo do tytułu pierwszego hellenisty wśród naszych poetów nowożytnych; chybaby w wieku XVI lepszych szukać. Widocznie jest w tym dramacie gruntowna znajomość źródeł filozoficznych, zaostrzona subtelnem poczuciem estety, któremu nie

był obcym sąd Nietzsche'go o t. z. pogodzie duszy starożytnego Greka. Konstrukcje mitologiczne są arcydziełami w swoim rodzaju, wyrosłe na niezwykle u nas znawstwie przedmiotu. Były już próby tłumaczenia Wyspiańskiego na języki obce. Sądzę, że przedewszystkiem Achilleidę należałoby przyswoić literaturze powszechnej; temat należy do kultury całego, cywilizowanego świata, sposób ujęcia jest nadzwyczaj oryginalny i świeży, a przytem charakterystyka Achillesa i Hektora jest znakomitym wyrazem indywidualności poety. Nie wskazał p. K. tej indywidualności, nie dostrzegł, że Achilles i Hektor to rodzeni bracia Konrada, z którym w jednej epoce się rodzą, że występują tu typowe dla Wyspiańskiego składniki jego tragiczności: Zbudzenie się ducha, Los i Przypadek. Uszedł uwagi krytyka wrogi stosunek Achillesa i Laookona do Apollina, reprezentującego w dramacie ład, spokój, karność, prawo i przymus w krainie ducha, a w konsekwencji niewolę duszy, z której wyłamał się mityczny flecista Marsyas, ukochany towarzysz i czciciel Dyonizosa, boga orgiastycznych szałów i niepomiarkowanego natchnienia budzącego do rzeczy wielkich, naprzekór prawom syna Latony. Nie zastanowiła p. Kotarbińskiego tajemnicza postać pół-boga Parysa, noszącego się jak Adonis, z majestatem miłości bogini. A Afrodytalzys-Helena, pojęta tak przepięknie i oryginalnie i tak głęboko, zwłaszcza w ostatniej scenie! A Pentesilea, precudna dziewczyna, spływająca po fali nieszczęsnych losów w objęcia Achillesa, który miał ją wedle mitu sam zabić i pokochać skrwawione jej zwłoki. A ten zbudzony duchem Ajaks w obliczu Marsyasa i „niewiastki“ Nocy, on wczoraj jeszcze zbój okrutny, dziś bohater i rycerz z pod znaku szlachetnego Achillesa!? I to i tyle jeszcze oryginalnych, pięknych, głęboko przemyślanych szczegółów, aż do wniebowzięcia Achillesa — Herosa i boga — to wszystko chyba przerastało i wiedzę i poczucie piękna p. Kotarbińskiego, skoro o tem albo tylko zdawkowo napomyka, albo przemilcza, albo się dziwi, albo wykręca się z trudności „mistycznym tumanem“, lub frazesem o „megalomanii“ bohatera. Nieszczęście z tym „mistycyzmem“! P. Kotarbiński ma go na każde zawołanie, gdy mu coś niejasne, niezwykłe, co wymaga pewnej forsy myśli, lub powtórzenia podręcznika mitologii. Pan Kotarbiński chrzci od ręki mistycznym na prawo i lewo i to nie tylko tu, gdy ocenia Achilleidę. „Mistykiem“ jest Achilles, mistykiem „pysznym“ jest Hektor, a Ajaks rozprawia „metafizycznie“ (*sic*). Cóż zrobiłby p. K. z Menelausem albo Marsyaszem, gdyby chciał się nad nimi zastanowić i postanowił ich definiować? Może Marsyas zostałby dla odmiany „bzikim“, za jakiego go zresztą miał ogół żołdaków greckich. P. Kotarbiński nie zrozumiał prawie niczego z całej Achilleidy i rozwodnił jej rozbiór stekiem banalności. I trzebaby czekać Marsyasa, żeby go przebudził i dał mu — „chwile niepospolite głębokich zamyśleń“! *Sapienti sat.*

Akropolis nazwał p. Kotarbiński trafnie „najbardziej syntetycznym w całym dorobku twórczym poety“. Zapowiedź gończej Jutrzenki, świtów Zmartwychwstania i przybycia Salvatora rozjaśnia już szczyt Kapitolu w Legionie i rzuca promień zbawczej nadziei w mroczną scenę szaleństwa Konrada na samym końcu Wyzwolenia (wydanie I).

Wspomniałem już o pokrewieństwie Harfiarza z Rapsodem. Pierwszy akt Akropolis wyrósł z ziaren, rzuconych w Kazimierzu Wielkim (por. Kretz, Akropolis, jako dramat świadomości narodowej. Lwów, 1910). Symboliczna trumna św. Stanisława jest już w Kazimierzu, a w Bolesławie Śmiałym odgrywa pierwszorzędną rolę.

Przypuszczam, że idea Akropolis była oddawna w umyśle poety i że pod jej zaklęciem powstawały wszystkie t. z. „ideowe“ utwory. Cokolwiek było w nich nadzieją, pogodą, radością, ukochaniem życia — zbiega się, jak po promieniach koła, ku centralnemu ognisku, ku życiodajnemu, pędzącemu przez Noc i mroki Słońcu Chrystusa-Apollina.

Dziś, kto już przeczytał gruntowne studium J. Kretza o Akropolis, nie wiele straci, gdy pominie to, co p. K. o tym dramacie napisał, zwłaszcza, że i tu powtarza się stara historia: czego krytyk nie zrozumiał, nazwał „aberacją“, a cały dramat określił po swojemu, jako mistyczny. Najlepiej stosunkowo wypadło objaśnienie ostatniej sceny. Nie zgodzę się jednak, by Apollo-Chrystus był tylko symbolem „wyzwolenia i zwycięstwa w dziedzinie sztuki i poezji“. To należy traktować szerzej, bo jakże wytłumaczyć te rzesze ludu „daleką drogą strudzone“, wyczekujące u wrót Wawelu przybycia Salvatora? Czy czekają one wyzwolenia i zwycięstwa tylko „w dziedzinie sztuki i poezji“? „Jam jest siła, moc!“ ogłasza światu Salvator piorunowym głosem. Byłbyż to tylko ten Apollo z lirą, bóg pieśni i muz kochanek? czy raczej Apollo-Helios ze słońcem w kędziorach, bóg światła, życia, mocy ciała i ducha, odrodziciel narodu, zbawca - Salvator, któremu cień trumny jasność dnia zamroczył!?

Salvator - Chrystus - Apollo jest wyzwoleniem we wszystkich dziedzinach życia narodowego, bo:

„Trąby huczają jako działa...  
jakby już Polska wszystka wstała,  
jakby już szczęście swoje miała!“

\*

Noc listopadowa została dobrze streszczona i objaśniona w wykładzie, gdziekolwiek nawet bardzo oryginalnym i przekonującym. Najlepszym jest to, co autor pisze tu o karze (w zakończeniu książki wysnuwa jednak stąd fałszywe wnioski), a zwłaszcza o symbolicznym zjawisku Łukasiewskiego. Wobec alegorii mitologicznych zajmuje p. K. stanowisko odporne; zarzuca im chłód,

dziwaczność i rozdźwięk z duchem „najnowszej (romantycznej) poezji, który się już wtedy przebudził i odezwał z płomienną wymową młodości“. Przypominają słowa te znany już zarzut, robiony Warszawiance, który starałem się wtenczas uchylić. Nie można się godzić na sądy p. Kotarbińskiego o t. z. „pseudo - klasycyzmie“, szablonowe, szkolarskie definicje pewnych, zresztą nader cennych podręczników. Postępując według ich wskazówek, odgraniczył p. K. hellenizm Nocy Listopadowej od naszego pseudo - klasycyzmu (wolałbym „klasycyzm“ jako termin ówczesnej epoki, niż ten „pseudo - klasycyzm“) złożony *ex post* dla historycznej orientacji przez klasyfikatorów literatury). P. Kotarbiński powtarza, jakoby ten pseudo - klasycyzm nie uznawał (!) Arystotelesa i był owocem francuskiej kultury. Po części tylko w tem racya, jeżeli chodzi o naszych matadorów literackich. Ale w szerokich warstwach oświeconego ogółu, była jeszcze dominującą kultura łacińska, ugruntowana przez Kościół i szkołę. Przez nie były jeszcze w epoce Królestwa kongresowego helleńskie mity żywymi składnikami przeciętnego nawet wykształcenia, a ich alegoryczne znaczenie na ogół zrozumiałe. Przez Wirgiliusza, Owidyusza, przez Homera nawet, znanego lepiej, niż kiedykolwiek przedtem, dzięki Dmochowskiemu, szła znajomość świata helleńskiego, a w szczególności jego mitologii, która była ulubioną lekturą bodajże i panienek. Tak, drogą pośrednią, często nawet za pośrednictwem romansu francuskiego lub Racine'a szerzyły się znajomość i upodobanie w micie helleńskim a Marsy i Pallady były ulubionymi bóstwami rycerskiej młodzi, wychowanej na żywej tradycji legionów Napoleońskich. Mnie razi w Nocy Listopadowej nie samo użycie alegoryi mitologicznej, lecz jej nadużycie, przeładowanie. Nawałnica bogów i pół - bogów, kłębiąca się nad Warszawą, stwarza niby drugi równoległy ziemskiemu, dramat powietrzny, a to co winno być tylko środkiem artystycznego, obrazowego przedstawienia myśli, odrywa nieraz uwagę i uczucie od właściwej tragedji i zmusza ustawicznie czytelnika przerzucać się w dwa światy, w dwie akcje.

Dłużej zatrzymywać się nad Nocą Listopadową nie widzę potrzeby; scena dała jej popularność i ułatwiła zrozumienie, które zresztą przychodzi bez wielkiego trudu nawet dla przeciętnego słuchacza i czytelnika. Ciekawem byłoby dokładne zbadanie, w jaki sposób materyał historyczny (Wyspiański poznał go bardzo dokładnie) urobił się z wyobrażeniem poety, ale to przekraczałoby ramy tak książki p. Kotarbińskiego, jak i artykułu recenzenta. Co można i należałoby podnieść w krytyce Nocy Listopadowej — to przedstawienie Joanny i wytłómaczyć jej stosunek do Aresa. Nad tem dotychczas mało się zastanawiano, a szczegól to ciekawy i ważny.

\*

Hamleta wspomniałem już przy komentowaniu Wyzwolenia. Jedyne to dzieło prozaiczne Wyspiańskiego, napisane niezwykłym



stylem ciągłego syllogizmu, wykazuje dowodnie, jak wiele z Hamleta jest i w samym Wyspiańskim i w jego bohaterach, a nadto jak wiele w tym Hamlecie przemyślanym przez Wyspiańskiego, jest z samego Wyspiańskiego. Rzecz ciężka, bardzo ciekawa, przeplatana tu i ówdzie wierszem, uchodzi za dowolną, fantazyjną interpretację Hamleta. Hamletem Szekspira specjalnie nie zajmowałem się, więc nie mogę oceniać surowej krytyki p. Kotarbińskiego. Zdaje mi się jednak, że nie bardzobym się pomylił, parafrazując słowa Wyspiańskiego: „Kto chce poznać Hamleta, niech komentarzy do Hamleta nie czyta, bo jeśli już miałby co czytać, co miało wspólność z Hamletem, to wolałby czytać Hamleta i — myśleć“. Kto jednak chce poznać Wyspiańskiego, ten musi przeczytać jego studium o Hamlecie i — myśleć.

\*

### Skałka.

Zachował się w papierach po Wyspiańskim fragment wierszowany, jakby wstęp do Skałki, a właściwie do teatralnego przedstawienia Skałki. Treść jego: Na kurtynie jest namalowana scena z uroczystego obchodu św. Stanisława na Skałce. Ponad tłumem pobożnych, ponad chorągwiami i lasem krzyżów unosi się „wid“ Świętego w stroju biskupim, z księgą w ręku; trzyma w uwięzi jakoweś „dziwo“ u stóp przyczajone, okryte „śmierci prześcieradłem“. „Ten wid jest teatru zasłoną, idzie w górę... i lat tysiąc mija, dekoracja w gaje się rozwija, w sady wonne, w sady ukwiecone, w gontyny zczerniałe, pale, kryte stropem...“ Jest więc dramat Skałka, niby retrospektywnym przerzutem od dzisiejszego „widu“ — kultu świętego po linii wieków, urabiających treść i rosnący zakres tego kultu ku jego źródłom i pierwszym zdarzeniom, które w ostatecznym wyniku wyniosły postać zagadkową biskupa na dzisiejszy szczyt nieodwołalnej, religijnej świętości. Sposób ujęcia tej postaci wskazany w owym fragmencie wstępu przez samego poetę, był mu nieraz już zasadą dramatyczną, wyraźną w Legionie i Bolesławie, załamana w Wyzwoleniu. Tę zasadę dostrzegł w Skałce pierwszy, o ile mi wiadomo, p. O. Ortwin i użył na jej oznaczenie terminu „legenda“. Rzeczywiście w Skałce mamy jakby narodziny „legendy“ ze zdarzeń, które domysł i fantazyja poety ugrupowały w dramat najbardziej zwarty i najbardziej symboliczny. Zwartość, oszczędność lapidarnych słów, dźwięczących spizem, jest oryginalną cechą Skałki. Jest coś podobnego tylko w Sędziach. Szata słowna odpowiada treści i myśli utworu. Uważam Skałkę za rodzaj testamentu gasnącego poety, gdy Śmierć, druż i wybawicielka u głowy mu stała cierpliwie, szepcząc prawdy sakramentalne, niezbite i wieczyste.

Poeta spieszył się, słów nie marnował, każdy wyraz napisany, każda litera była niezmiernym trudem, jedną sekundą bliżej zgonu. Całe ustępy Skałki są już pisane ręką p. Stankiewiczowej.

Bardzo trafnie powiązał A. Siedlecki w studium o Wyspiańskim, utwór ten z przemianą nastroju duszy człowieka, już zrezygnowanego i oczekującego z właściwą zrezygnowanym mądrością i spokojem ukojenia w śmierci. Skalka jest najbardziej subiektywnym utworem poety, w najdostojniejszym pojęciu i momencie, gdy „ja“ kończy się tu, a zaczyna się tam — na wieki. Św. Stanisław, wyzwolony z tragedii życia i już z jego mętów oczyszczony dotknięciem lilii, żyje jeszcze, choć Śmierć już przyszła. Żywymi jeszcze się czuję — już na progu wieczności! Oto silny efekt ostatniej sceny. Tak czuli chyba prostaczkowie dawnych wieków na przedstawieniu religijno-moralnych dyalogów, gdy Śmierć kościasta z kosą i białą płachtą, wstępowała na deski jarmarcznej sceny przed oblicze umierającego grzesznika, by mu dać ostatnie upomnienia: grozić ogniami piekła lub kość słowem niebieskiej pociechy. Gdy pisałem na wstępie o średniowieczno-ascetycznym pojęciu śmierci, miałem na pierwszym planie Skalkę; jej ostatnią scenę, gdy o niej myślę i gdy ją sobie wyobrażam, widzę na starym obrazie gotyckiego tumu, wśród zczerniałych, wychudłych twarzy męczenników.

P. Kotarbiński tak, jak A. Siedlecki we wspomnianym już studium, starają się sformułować myśl Skalki. Pierwszy widzi tu „zwycięstwo najstarszej tradycji państwowej nad potężną duchem śmierci legendą kościelną“, drugi obiera za punkt wyjścia moment życiowy autora i dostrzega „podmiotową prawdę, iż na wyżynie ducha pewnych kręgów myślenia, wszelka walka zamienia się w pojednanie... wszelka krew przelana w dobrowolną ofiarę — niemasz wrogów i niemasz sporów w szczytnej godzinie wyzwolenia się od doczesności“. Można Skalkę z wielu jeszcze stron oświetlać! Tu zwrócę uwagę na winę tragiczną Stanisława. W ostatniej scenie powiada Śmierć do biskupa: „Wyzwałeś Boga, wieszcz i wróż.“ Biskup odpowiada: „Ciałem się słowo stało. Otom jest sędzia ludzkich win“, a dalej tłumaczy się przed Śmiercią: „dla prawdy jeno wiecznie stoję“. Otóż jego prawdą, przeznaczeniem i obowiązkiem sumienia pasterskiego było osądzić króla, by zbawić lud. A na to następuje replika Śmierci i sąd Śmierci nad czynem biskupa: „Idę by Prawdzie (twoj) zadać kłam. Zetlały ludu twego krąg skruszyłeś... zatrzymałeś rzeczy bieg... ale jeden jest Prawdy wieczny bieg: że niema życia krom przez grzech... gdy żywi życiem poczną żyć, z żywymi ty nie możesz być...“ bo „Bóg sądzi sam.“ „Najcięższą wzięłeś winę win, żeś wstrzymał bożej ręki sąd i sam wypełnił czyn i słowo potępienia... Krwią spłacisz winy święty dług, a duch zwolony będzie“.

Z wyroku Śmierci wybrałem tylko te zdania, które określają winę i karę biskupa. A teraz znowu przypominajmy sobie te słowa z Hamleta: „Miecz Sądu chwytasz do ręki?... Żar święty, co w Tobie płonie, już całym spała się blaskiem; Bogowie Cię darzą oklaskiem, lecz okręt twój w fali — zatonie“.

Przypieszasz narzędzie męki, powalisz w Sądzie Klaudyusze . . . .Lecz iżeś zaważył duszę — samegoć zwałę i zniszczę“. Ale „nie wolno jemu człowiekowi, nie podjąć tego, co mu przeznaczono“.

Mówi Śmierć: „Jeden jest Prawdy wieczny bieg, że niema życia, krom przez grzech... gdy żywi, życiem poczną żyć, z żywymi ty nie możesz być“ —

„BIADA ŻYJĄCYM! (Studjum o Hamlecie, str. 104).

Gdyby z żyjących zdołał kto uniknąć  
zawiści, zdrady, przejść cało przez zbrodnie,  
nie skalać duszy w zetknięciu z obłudą  
i przez największe pokusy przejść cichy,  
z piętnem aniołów i Bogów gloryją

. . . . .  
znaczyłoby to, że on rządzi światem  
i Bogu równy jest i Bogom bratem!  
W swej ręce chyli sam tę losu szalę,  
którą Bóg waży sam — takiego zwałę  
Koniec Hamletów!“

Koniec i Stanisława, który wieńczył lilią czyste skronie, a chór mu śpiewał: „Otoś stawion wódz przed nami. Ciebie żaden grzech nie plami, wieniec lilii zdobi skronie. Żar się pali, świat w noc tonie!“ Chór oddala się w stronę zamku, Biskup postępuje za nimi, lecz oto zjawia się Śmierć. I zda się, że słyhać już teraz późniejszą przestrożę: „z żywymi ty nie możesz być!“

Biskup zginie i to z ręki tego Bolesława, którego osądził i potępił, z ręki tego, który był „Boży“ gniew i narzędzie Boże. Biskup już „z piętnem aniołów i Bogów gloryją“ modli się za swego zabójcę (zwracam uwagę na treść tej modlitwy). Stanisław za chwilę zginie. Śmierć sędzi, ale i rozgrzesza; za jej progiem traci Los swą moc: „Przemogłeś Śmierć, zwycięski duch, człowiek twe skruszy ciało, by wieczny temu podał słuch, co z ducha w tobie wstało“ ....„bo prawda Twa we śmierci jeno wiecznie trwa — — jesteś wzniesion ponad czas, ponad żywot, ponad świat, w tysiąc lat.“ Oto Śmierć pasuje go na swego rycerza i daje już kanonizacyjne orędzie w ręce ŚWIĘTEGO Polski. Oto Los — Wina — Kara — Uświęcenie. W tem zrozumieniu nikt nie zwycięża, nikt nie ulega, ani Biskup, ani Król-narzędzie Boże. Bo „nie ludzie rządzą światem“.

Pan K. słusznie zaznacza, że Wyspiański miał jeszcze zamiar doprowadzić do aktu zgody i przebaczenia obu przeciwników. Taką tendencję ma fragment p. t. „Św. Stanisław“, ogłoszony po śmierci poety.

Powrót Odysa należy do tych utworów Wyspiańskiego, które same przez się jasno się tłumaczą. Budowa zwięzła, wspaniałe efekty dekoracyjne, do przedstawienia na scenie zupełnie możliwe. Jedna postać Hermesa wymagałaby w zasadzie aktora wielkoluda o linii posągowej. Nawet Syreny-sępy, wzorowane na obrazie Boecklina możnaby doskonale upierzyć, dziś po wznowieniach Arystofanesa, no i po — Chanteclair'ze; a we Lwowie i w Warszawie, gdzie są dekoracje skalistego wybrzeża morskiego z Latającego Holendra, nie byłoby wiele kłopotu z pejzażem ostatniej sceny. Jest jeszcze jedna ważna zaleta sceniczna w Powrocie Odysa: niezmierna żywość akcji zwłaszcza w barwnych scenach z gachami. To też dramat ten powinien wejść jak najprędzej na nasze sceny.

Pan K. pisze o nim bardzo dobrze. Szkoda jednak, że za mało uwagi zwrócił na silny związek dramatu z Achilleidą. Odyseusz jest tu tym samym, co tam, a właściwie konsekwentnym wynikiem tamtego. P. Kotarbińskiemu nie podoba się Odyseusz w pojęciu Wyspiańskiego — i to możnaby przyjąć, bo to rzecz gustu, ale co sądzić o takim zdaniu: „Atmosfera duchowa dzieła kłóci się z nastrojem chwili, w której ono powstało. Determinacja bohatera, szukającego w śmierci rozwiązania zagadki swego bytu, nie może znaleźć oddźwięku w pokoleniu obecnym, które pomimo czasowego przynębienia, żyje pragnieniem odnowy i przemiany“. Jeżeli tak jest rzeczywiście, to połowa chyba największych dramatów świata nie znalazłaby oddźwięku — a jednak znajduje. To jest frazes — co p. K. napisał.

\*

Uwagami o przekładzie Cyda i krótką oceną Sędziów zamyka p. K. zasadnicze rozdziały o dramatach i poematach, napisanych i drukowanych w całości. Nie mam ustalonego zdania o Sędziach. W czytaniu wydał mi się ten dramat słabszym od Lelewela; widziany i słyszany w teatrze lwowskim wywarł na mnie silne wrażenie. Sam z sobą jeszcze w niezgodzie, wolę o nim zamilczeć. Pominę również to, co p. K. pisze w rozdziałach XVIII do XXI o fragmentach, listach, drobnych lirykach, urywkach prozaicznych i projekcie zabudowania Wawelu. Wszystko to zebrał sumiennie z czasopism i chyba niczego nie pominął. To też pod tym względem ma p. K. wielką zasługę, zwłaszcza dziś, gdy jeszcze tom II „Pism pośmiertnych“, mający to wszystko objąć i nadto rzeczy nieznanne, nie wyszedł, a kompletny „Zygmunt August“ za rok dopiero ma pójść do druku.

Przechodzę do końcowego rozdziału pt: „Zarys ogólny“. Jest to jakby synteza książki. Autor wyróżnia podług osnowy 4 grupy dzieł: helenską, legendowo - piastowską, grupę powstania listopadowego i najważniejszą romantyczno - ideową. Każdej z nich poświęca ustęp rozrząsań, przeważnie uzupełniających, czasem tylko powtarzających to, co napisał przedtem o poszczególnych dziełach.

Ostatnie kartki są poświęcone ideologii, wyobraźni, zdolności dramatycznej „instyktowi teatru“, właściwościom wystąpienia i wiersza i hipotezom na temat trwałości dzieł poety. Wierny zasadzie podnoszenia tylko tych wywodów, które należy prostować lub dopełnić (niektóre z nich w „zarysie“ ogólnym tylko powtórzone i rozszerzone, starałem się po drodze zacześcić), zatrzymam się przy najważniejszych.

Gdym czytał rozbiór Nocy Listopadowej, zdawało mi się, że p. K. zrozumiał elegoryę „Kory“. Teraz zdanie zmieniam, gdy czytam na str. 341-2 *ex re* przepowiedni Kory, że „poetyza jego (Wysp.) w kołowym ruchu cofa się ku dawniej zwalczanym ideałom“ a sam poeta, „wrócił pod skrzydła opiekuńcze romantyzmu i tragedii“. Czytam i oczom nie wierzę. Jakto, więc Kora byłaby siostrą Geniusza? Czyż jej przepowiednie przeczą w czemkolwiek hasłom Konrada? Nie rozumiał p. K. słów Kory: „Umierać musi, co ma żyć“ i myśl ich źle zrozumianą, pomieszał z tym romantyzmem i tradycją, jakie Wyspiański stałe zwalczał. Wszak Kora mówi dalej: „Śmierć tych użyźnia nowe pędy i życie nowe sieje wszędy“ a właśnie Geniuszowi romantyzmu zarzucał Konrad: „W państwie twojem czarów wszędy śmierć jeno ta wieczysta i nieśmiertelność dająca“. Czyto w rozmowie Kory z matką, czyto w prorocztwie, głoszonym Joannie, nie słyszę „cofania się ku dawniej zwalczanym ideałom“. Tu jest zupełnie co innego. Może być, że w słowach Kory można się doszukać i „wiary“ romantycznej, ale nie tej, jaką zwalczał Wyspiański.

Za późno powoływa się p. K. na pierwsze studium St. Brzozowskiego, by poprzeć fantastyczną teorię, jakoby „poetyza Wyspiańskiego wyływała przeważnie z marzeń sennych“ i utwierdzić drugi sąd fałszywy, że Wyspiański nie był „myślicielem“. Cały szereg prac następnich Brzozowskiego o Wyspiańskim jest odwołaniem tego, co tam napisał. Nie należy się ludzić wstępem do Bolesława Śmiatego; jest to tylko zwrot retoryczny. O rodzaju i wartości ideologii poety może być zdań kilka, ale zaprzeczać jej istnienia i jej doniosłości nie wolno! Wyspiański nie jest myślicielem! A czemuż jest walka Konrada z Maskami, jak nie męką natężonej i zwycięskiej myśli, która może mieć chyba tytuł do „myślicielstwa“.

Już na czele artykułu mego wskazałem niezdecydowane stanowisko krytyka, czy Wyspiański był czy nie był romantykiem. W tytule nazwał go pogrobowcem romantyzmu, a pogrobowiec znaczy: syn, urodzony po śmierci ojca, więc w przenośni spadkobierca ojcowskiej dziedziny i myśli. Nie udało się jednak przeprowadzić tezy zawartej w nagłówku. Nie udało się w całej książce, nie udało się i w zakończeniu, gdzie autor wciąż się chwieję, wika, podsuwa poecie nieistniejące „obalanie geniuszów przewodników ludzkości“ jakoby Geniusz z Wyzwolenia nie był geniuszem specyficznym, a nadto Geniuszem *Locí*, Wawelu. Płaczę się p. K. w sieć własnych sprzeczności, a jednak, gdyby był poprzestał na jednym

zdaniu własnem: „Poezya Wyspiańskiego jest w znacznej mierze negacyą i spuścizną wielkiej romantyki“, a lepiej przestawiwszy: spuścizną i negacyą — miałby racyę. Jest Wyspiański wprawdzie „pogrobowcem“ ale dodajmy koniecznie: synem wyrodnym swego rodzica. Jest jeszcze druga kwestya, z którą krytyk nie mógł sobie poradzić, a może i nie chciał, skoro okazał ochotę do jej zaprzeczania. Jest to tak zwana „ideologia“ Wyspiańskiego. Pod tym względem panuje w książce p. K., mówiąc jego słowami, „mistyczny тумan“, a po prostu, chaos i bezład. Przyznaję, że sformułowanie tego najważniejszego zagadnienia jest trudem nielada. Dzieła poety robią wrażenie, jakby autor je pisał sam dla siebie i nie liczył się z czytelnikiem. Co jemu było jasnym i prostym, a w literackim ujęciu ograniczało się nieraz niby do umówionych znaków między myślą a słowem, to trzeba raz poraz odczytywać, wiązać, nawet zgadywać. A jednak myśl badawcza dochodzi po dłuższem studyum do poznania konstrukcyi ideowej i artystycznej t. z. „typowych“ dramatów poety. Czas już największy pokusić się o systematyczną, dokładną odbudowę strzelistych gmachów poety. P. Kotarbiński był do tego poniekąd zobowiązany, skoro zakreślił swe dzieło na skalę szeroką, ujmującą całą twórczość Wyspiańskiego.

Od Legionu do Sędziów — kroczy szereg bohaterskich postaci; wszyscy oni różni, a jednak — ci sami. To się czuje doskonale, to nawet wyczytać można z ich oblicza. Więc należy zdjąć runy, wryte w ich czoła i sformułować: 1. Czem jest Los, przeznaczenie w pojęciu poety? 2. Czem Śmierć? 3. Czem przypadek? 4. Czem jest raz wyrzeczony i obowiązujące „Słowo“? 5. Na czym polega „wina“ i „kara“ tragiczna wielu postaci? 6. Pojęcie krzywdy własnej i cudzej i podjęcie czynu za pokolenie ojców. 7. Pojęcie Boga. 8. Co znaczy „dusza wolna“? 9. Rola bohaterów w dziejach narodów. 10. Wiara w istnienie pozagrobowe i koleje pozagrobowego życia (swoiste pojęcie metempsychozy). Byłyby to najważniejsze zagadnienia natury metafizycznej, etycznej i historyzoficznej. Patriotyzm Wyspiańskiego jest już na ogół sformułowany. Zostaje jednak istota artyzmu, czyli według słów poety „konstrukcyja artyzmu“, którą wyłożył w Wyzwoleniu, a po części i w Hamlecie. Odbudowa tej „konstrukcyi“ w liniach najjaśniejszych jest nieodzownym warunkiem zrozumienia misyi Wyspiańskiego, do której się poczuwał w tych dumnych słowach:

„I na czele stanąłem sotni  
harfiarzy i Pańskich śpiewaków,  
gdy jako chóry ptaków,  
śpiew się nasz wielokrotni“.

*Akropolis.*

Nie zrozumiemy Wyspiańskiego, póki nie wstąpię na same szczyty jego Parnasu. Z tych wyżyn dopiero roztoczy się jasny widnokrąg jego twórczości.

Lwów.

*Dr Przemysław Mączewski.*